



**Hernán Maltz**

*Universidad de Buenos Aires/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/ Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"*  
hermaltz@gmail.com

## **Literatura policial y policía: reflexiones a partir de dos intervenciones críticas (José Pablo Feinmann y Carlos Gamerro)**

### **Detective Fiction and Police: Reflections on Two Critic Interventions (José Pablo Feinmann and Carlos Gamerro)**

#### **Resumen**

Proponemos una lectura minuciosa de dos intervenciones críticas sobre el género policial en la Argentina: "Estado policial y novela negra argentina" (1991) de José Pablo Feinmann y "Para una reformulación del género policial argentino" (2006) de Carlos Gamerro. Más allá de la diferencia temporal entre ambas, observamos al menos cuatro aspectos en común: ambos textos elaboran corpus de escritores y ficciones; proponen una guía interpretativa entre las series literaria y político-social; mantienen un interés específico por la relación entre género policial e institución policial; y elaboran figuras de enunciadores que se desempeñan, a la vez, como teorizadores del género y como escritores de ficción. Entre estas cuatro dimensiones, la que aquí nos interesa particularmente es la tercera, ya que nos permite indagar el vínculo que se presupone entre "género policial" e "institución policial". Nuestra conclusión es doble: por un lado, en ambos ensayos predomina una visión reduccionista del género, pues se subraya una suerte de necesidad en la representación del orden social; por otro, su principal objetivo parece radicar en intervenir directamente sobre las definiciones del género policial en la Argentina (y, en este punto, los dos textos adquieren un matiz indudablemente prescriptivo).

#### **Palabras claves**

*género policial; literatura argentina; policía; José Pablo Feinmann; Carlos Gamerro.*

## Abstract

I propose a close reading on two critical interventions about crime fiction in Argentina: “Estado policial y novela negra argentina” (1991) by José Pablo Feinmann and “Para una reformulación del género policial argentino” (2006) by Carlos Gamerro. Beyond the time difference between the two, I observe aspects in common. Both texts elaborate a corpus of writers and fictions; propose an interpretative guide between the literary and the political-social series; maintain a specific interest in the relationship between crime fiction and police; and elaborate figures of enunciators who serve both as theorists of the genre and as writers of fiction. Among these four dimensions, the one that particularly interests me here is the third, since it allows me to investigate the link that is assumed between “detective fiction” and “police institution”. My conclusion is twofold: on the one hand, in both essays predominates a reductionist vision of the genre, since a kind of necessity is emphasized in the representation of the social order; on the other, its main objective seems to lie in intervening directly on the definitions of the detective fiction in Argentina (and, on this point, both texts acquire an undoubtedly prescriptive nuance).

## Keywords

*Detective fiction; Argentine literature; Police; José Pablo Feinmann; Carlos Gamerro.*

## 1. Literatura policial y policía: dos hipótesis de relación

En lengua española (específicamente en su variedad rioplatense), resulta de particular interés el vínculo que habitualmente se presupone entre los sintagmas “género policial” e “institución policial”, a raíz de la visible coincidencia en torno al vocablo “policial”. Tomando esta cuestión como punto de partida, en este texto nos abocamos a visitar y revisar las supuestas conexiones entre ambos términos, a través de dos breves ensayos de José Pablo Feinmann y Carlos Gamerro.

En principio, entendemos que la literatura policial lleva su nombre por convención y tradición. Así se la llama históricamente en la Argentina y los estudios críticos tienden a reproducir tal etiqueta; basta con recordar los títulos de algunos de ellos: *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial* (1996) de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *La ley y el crimen: Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)* (2008) de Sonia Mattalia, *Nuevos secretos: Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000* (2012) de



Ezequiel De Rosso, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* (2012) de Román Setton o *Diagonales del género: Estudios sobre el policial argentino* (2013) de Néstor Ponce.<sup>1</sup>

No perdemos de vista, sin embargo, que otros trabajos optan por rotulaciones diferentes, como el de Mempo Giardinelli, que, si bien alude al componente policial, lo subordina a un nombre mayor: *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* (2013). Ya adentrados en el siglo XXI, contamos con una circulación de nominaciones entre las que tiende a predominar el aspecto “negro” o “criminal”, lo cual se observa no solo en entrevistas concedidas por críticos y escritores, sino en las maneras de nombrar colecciones del género (como Negro Absoluto de la editorial Aquilina) y otro tipo de eventos literarios (como el festival *BAN! - Buenos Aires Negra*). A partir de esta ponderación de “lo negro”, De Rosso concluye que el policial tiende a una forma y a una etiqueta más amplia y laxa: la literatura criminal (“En el octavo” 636).

La condición dinámica de la propia denominación del género se observa no solo al interior de las fronteras argentinas, sino en la comparación con otras naciones y tradiciones. Nunca está de más recordar la múltiple y discutida etiqueta del género en lengua inglesa, tensionada al menos entre tres opciones: *detective fiction*, *crime fiction* y *mystery fiction* (y sin entrar en las separaciones de algunos subgéneros, como las *spy novels*, los *thrillers*, los *bibliomysteries*, etcétera). En alemán predomina la parte criminal (*Kriminalroman*);<sup>2</sup> en checo, lo mismo que en otros idiomas eslavos, la parte detectivesca (*detektivka*); en italiano se da la especificidad del vínculo con el color amarillo de las portadas de las ediciones de Mondadori (*giallo*); en otros idiomas latinos, hallamos variaciones sobre el motivo

1 Para un repaso abundante de la bibliografía crítica sobre el género policial en la Argentina, nos remitimos a Maltz (117-136).

2 También existe, cabe aclarar, la categoría *Detektivroman*.

policial: en España, *policiaico* (y en México uno encuentra tanto *policial* como *policiaico*); en Francia, *policier* (aquí otro nombre habitual es *polard*).

Por lo tanto, no debemos olvidar que el género es una negociación constante, ya desde su propia nominación.<sup>3</sup> En este marco, a su vez, deseamos plantear dos hipótesis de lectura sobre el vínculo entre la literatura policial y la institución policial en la Argentina, sin perder de vista que la cercanía terminológica entre ambas es una especificidad que no se encuentra en todas las lenguas y tradiciones del género (aunque, desde luego, en todas ellas hay una problematización en torno a la representación de las fuerzas de seguridad y, por lo tanto, creemos que nuestra indagación también podría ser de interés para otras geografías).

Por un lado, entonces, podríamos establecer una hipótesis de convergencia a partir de la evidente raíz etimológica en común: el policial, la policía, la política, etcétera. Recordemos que, según Cordero, “política” –en tanto transliteración de un vocablo del griego antiguo– se refiere a los asuntos que conciernen a la *pólis* (164). Bajo esta concepción, aunque ciertamente tras un forzamiento, podríamos sostener que la policía es una institución encargada de garantizar el orden interno de la *pólis* y que, en una sintonía similar, el género policial es un género literario que también se interesa por garantizar el orden interno del mundo representado.<sup>4</sup>

---

3 La formulación del género policial como negociación es nuestra, aunque, por supuesto, resulta vinculable con otras elaboraciones previas. Por un lado, si recordamos la definición de Todorov sobre el género como la “codificación históricamente constatada de propiedades discursivas” (1988: 39), quizá podríamos pensar que la idea de “negociación” implicaría una convergencia no exenta de rispideces entre diversos agentes, a diferencia del vocablo “codificación”, que, en principio, parecería contener (y presuponer) una mayor unidad y armonía. Por otro lado, la “negociación” también podría ser vinculada con las elaboraciones de Bourdieu en torno a la lógica de funcionamiento del espacio social y los campos (entre ellos, el literario), en que, como en todo ámbito diferenciado de las actividades humanas, los agentes luchan por imponer sus “principios de visión y división”, si nos remitimos a una de las fórmulas reiteradas por el propio autor (por poner un par de ejemplos: 1990: 293; 2010: 35 y 279) y que, en nuestro caso de estudio, supondrían formas de visión específicamente referidas a la literatura y los géneros literarios.

4 Desde luego, estas dos afirmaciones sobre el carácter conservador de la policía y de la literatura policial distan de ser novedosas. Con respecto a la última, basta con pensar, al menos, en las estructuras narrativas de los policiales clásicos, sin ir más allá de las ficciones de Arthur Conan Doyle y Agatha Christie, en que la resolución de cada caso supone el restablecimiento del *status quo*.

Por otro lado, planteamos una hipótesis opuesta, que opta por enfatizar la divergencia entre literatura policial e institución policial. ¿A qué cita de autoridad podríamos recurrir para apuntalar esta hipótesis? A una del mismo de Saussure. Recordemos, en efecto, que, según su concepción, el signo es arbitrario (de Saussure 93-95). Bajo esta hipótesis, no existiría motivación ni vínculo “natural” entre un tipo de literatura y su aglomeración bajo el –en apariencia– “transparente” contenido que implicaría “lo policial” (de hecho, esto podría consistir en un argumento parcial para justificar las variaciones en la nominación del género entre países, regiones, lenguas, etcétera).

Ahora bien, hallamos que ambas hipótesis se colocan en extremos opuestos, de modo que deberíamos buscar algún tipo de balance: ni la concordancia absoluta –o cualquier tipo de inmediatez entre “género policial” y “policía”–, ni la arbitrariedad plena –ya que, desde luego, hay algún tipo de transacción entre ambos términos–. Más allá de no adoptar ninguna de estas dos hipótesis interpretativas como postura propia, sí consideramos que explicitarlas y tenerlas en mente nos permite partir de una doble y útil grilla de lectura a la hora de abordar distintas concepciones que circulan en torno a la literatura policial. En general, tal como sucede en las intervenciones de José Pablo Feinmann y Carlos Gamarro, observaremos que tiende a predominar una visión del género que marca una necesidad en la representación del orden social y, en particular, de la institución policial; a su vez, remitiremos esta modalidad a una supeditación de lo político a la poética de ambos escritores sobre cómo debe (o debería) ser, según ellos, la literatura policial argentina.

## 2. Dos intervenciones sobre el policial argentino: Feinmann y Gamarro

En la Argentina, es una constante observar que la historia del género policial cuenta tanto con ficciones como con teorizaciones por parte de escritores, y esto rige ya desde los nombres más encumbrados, como los de Jorge Luis Borges,

Rodolfo Walsh o Ricardo Piglia. Feinmann y Gamarro no son excepciones. Ambos publicaron novelas significativas para la tradición nacional del género, como *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981), en el caso del primero –y la lista de sus novelas en la órbita del policial es, sin duda, más larga–, y *Las islas* (1998) y *El secreto y las voces* (2002) en el del segundo. Ambos son voraces lectores e importantes escritores de literatura policial, aunque a ninguno le cabría la mera etiqueta de “escritor de policiales”.

Acá nos interesamos particularmente por sus facetas en tanto críticos y teorizadores del género –con la salvedad de que la actividad crítica que desempeñan no puede desprenderse del todo de su condición de escritores de ficción–. Ambos, en efecto, cuentan con intervenciones que marcan tendencias fuertes en la interpretación del género policial –en la Argentina, pero, también, más allá de las fronteras nacionales–. El aporte de Feinmann en que nos centramos consiste en su texto “Estado policial y novela negra argentina”; el de Gamarro, “Para una reformulación del género policial argentino”. Cabe recordar que existe una diferencia temporal no desdeñable entre ellos, pues transcurren quince años entre la publicación de cada uno, en 1991 y 2006, respectivamente (como sendos capítulos de los libros *Los héroes “difíciles”: La literatura policial en la Argentina y en Italia* y *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*).

Dicho intervalo de tiempo, no obstante, resulta útil para observar ciertas constantes en torno a algunos temas y motivos de discusión. Así, enumeramos cuatro de las líneas de indagación compartidas por ambos textos: a) parten de una idea amplia de la literatura policial para, luego, reflexionar en torno a un corpus más reducido de escritores y ficciones nacionales –y varias de estas referencias son compartidas–; b) proponen y ejecutan transiciones interpretativas entre la serie literaria (“interna”, pongamos) y la serie político-social (“externa”), con especial atención en la última dictadura cívico-militar en la Argentina; c) mantienen una preocupación muy similar en torno a la relación entre ficción policial e institución policial; d) suponen la construcción de figuras enunciatoras que se desempeñan como teorizadores del género y como escritores de ficción –manejan ambos

registros, de modo que, cuando teorizan, parecen tomar una postura más descriptiva, mientras que, al opinar como autores de ficción, se deslizan hacia una lógica de orden prescriptivo—. A continuación, nos detenemos con mayor detalle en cada uno de estos aspectos.

## 2.a. Referencias internacionales y corpus nacionales

El primer elemento en común radica en el posicionamiento en las amplias arenas de la literatura policial. Tanto Feinmann como Gamarro abren sus intervenciones con referencias internacionales. Este último nos brinda la habitual clasificación que distingue entre la vertiente de enigma —o inglesa— y la *hard-boiled* —o norteamericana—:

Se admite que la literatura policial tiene dos vertientes: una, la policial clásica o inglesa, tiene su origen, paradójicamente, en los Estados Unidos, en los cuentos del caballero Dupin de Poe, y luego, sí, continúa en Inglaterra, con Conan Doyle, Agatha Christie y P. D. James. La otra, la policial norteamericana, también llamada novela negra, surge en los Estados Unidos, en la tercera década del siglo XX. (79)

En el caso de Feinmann, sus referencias internacionales son parcialmente compartidas —Poe y Conan Doyle, a los que se suman Van Dine, Ellery Queen y, desde la tradición estadounidense, Chandler y Dashiell Hammett—, aunque él las orienta desde el comienzo hacia la corroboración de su hipótesis: “[h]ay una característica esencial en la novela negra argentina: no tiene policías ni detectives. Incluso *la policía*, como cuerpo institucional, interviene escasamente, tan escasamente que podríamos enunciar su inexistencia temática, sin incurrir por ello en ningún error o exceso” (155). De esta forma, mediante una hipótesis por demás discutible y potencialmente fácil de desmontar, Feinmann empieza por distinguir

la tradición local de la novela negra y, para esto, procede a corroborar la presencia temática de la policía en las referencias internacionales, incluso en la serie negra norteamericana, en que la institución policial forma parte del propio entramado colectivo del orden social representado:

[e]n la policial clásica, la sociedad no está en cuestión. El crimen es, apenas, un *desajuste* en una sociedad perfectamente organizada, de la cual, de esta sociedad, la policía Institución es un engranaje fundamental, imprescindible. En la policial dura o negra, el crimen es la ley, es la sociedad toda la que está desajustada, el crimen ha salido del cuarto cerrado y ahora está en las calles. (157)<sup>5</sup>

De todas formas, lo significativo, en el enfoque de Feinmann, es que en ambas vertientes hay una representación fictiva de la institución policial. Ahora bien, a la hora de pensar el escenario nacional, Feinmann entiende que el punto de partida se basa en que el Estado todo se rige por una lógica propia de la institución policial, al punto de afirmar la existencia de un “Estado policial” (157). Con esta grilla de lectura, recorta un corpus de novelas, publicadas entre mediados de la década de 1970 y mediados de la siguiente, que abarca: *El cerco* (1977) de Juan Martini, *Triste, solitario y final* (1973), *No habrá más penas ni olvido* (1978) y *Cuarteles de invierno* (1980) de Osvaldo Soriano, *Su turno para morir* (1976) de Alberto Laiseca, *Los desangelados* (1977) de Geno Díaz, *Manual de perdedores* (1985) de Juan Sasturain, la película *En retirada* (1984) de Juan Carlos Desanzo – y que cuenta con guion del propio Feinmann– y, por último, las dos primeras novelas del mismo Feinmann, *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981).

---

5 Dentro de este fragmento, hay una cita libre, no explicitada, tomada de un famoso texto de Chandler, “El simple arte de matar”, en que el autor afirma: “Hammett extrajo el crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón” (201).

Ahora bien, la hipótesis de Gamerro, relativa a cierto debilitamiento del género negro en la década de 1990 y comienzos del siglo XXI, toma este corpus como punto de partida para la novela negra argentina, ya que en su primera página menciona a Walsh (el de *Operación masacre*), Soriano, Piglia (autor llamativamente omitido en el artículo de Feinmann), Martini, Sasturain, el propio Feinmann y “muchos más” (79).<sup>6</sup> Pero Gamerro suma un nuevo corpus que, en su lectura, se manifiesta como expresión de un retorno a la tradición de enigma:

[...] el cultivo de la policial clásica ha experimentado su *revival*, que se inicia en los 90 con, por ejemplo, la transicional *El cadáver imposible* (1992) de Feinmann, novela que se la pasa preguntándose a qué género pertenece, *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, *La traducción* (1998) y *Filosofía y Letras* (1999) de Pablo de Santis, *Tesis sobre un homicidio* (1999) de Diego Paszkowski, *Crímenes imperceptibles* (2003) de Guillermo Martínez y aun *Segundos afuera* (2005) de Martín Kohan. (85)<sup>7</sup>

Así, por un lado, mediante la maniobra inicial de Gamerro, consistente en incorporar casi todas las menciones de autores referidos por Feinmann, podemos observar una continuidad en la historización del policial entre ambos. Por el otro, Gamerro, a propósito del corpus del *revival* del policial clásico –y que es ulterior al aporte de Feinmann–, afirma: “a diferencia de la policial negra, la clásica se ha vuelto insospechable: nadie la confundiría con la realidad” (85). A raíz de esta afirmación, que presupone el vínculo de la serie negra con el orden social real, nos abrimos paso al segundo elemento que deseamos observar en ambas intervenciones.

6 A su vez, para referirse a la vertiente inglesa –y a sus representantes en nuestro país–, a la que llama “analítica o intelectual”, Gamerro la remite, de manera previsible, a Borges, Bioy Casares y el Walsh de los cuentos de *Variaciones en rojo* (79).

7 Este sub-corpus de “renacimiento” de la vertiente clásica habilita una forma de entender la evolución del género como competencia entre sus tendencias, ya que el avance de una supone el retroceso de la otra. Gamerro parece abonar esta matriz interpretativa, por ejemplo, cuando se pregunta: “¿[p]or qué la novela argentina, que parecía haber desplazado definitivamente a la clásica en los 70, hoy parece haber sido desbancada por ella?” (86).

## 2.b. Conexiones entre las series literaria y político-social

En efecto, los dos textos parten del presupuesto (no declarado de manera del todo explícita, aunque sí asumido y transmitido sin ambages) de que la vertiente negra de la literatura policial es realista (o pretende serlo).<sup>8</sup> En este sentido, el segundo aspecto que resaltamos radica en las transiciones interpretativas entre las series literaria (“interna”) y política (“externa”). Veamos algunos ejemplos.

En el texto de Feinmann, estas transiciones se dan de manera un tanto abrupta, si acaso prestamos atención a ellas. Por ejemplo, en la antesala del análisis de la primera novela de su corpus, dedica dos párrafos a la descripción del contexto político-social en que se encontraba su autor:

---

8 La noción de que la literatura, particularmente la policial, intenta ser realista, es una idea programática que se halla hace tiempo instalada como una suerte de mandato en las poéticas del género negro. Baste como referencia la oración de apertura del ensayo de Chandler citado en una nota al pie precedente: “[l]a literatura de ficción siempre, en todas sus formas, intentó ser realista” (187). Gamarro, en su texto, disputa contra aquellas posturas opuestas, que tienden a concebir el género policial como un entretenimiento alejado de la realidad: “[p]or supuesto, se puede decir que la ficción policial no tiene por qué ser realista, y este ha sido otro argumento invocado para defender estas series y películas: son meras ficciones, nadie en su sano juicio las confundiría con la realidad” (84). Resulta curioso que, a continuación de esta última cita, Gamarro trae a cuenta un fragmento de Borges –defensor de la postura a la que se enfrenta–, en que este reivindica los rasgos fantástico, intelectual, abstracto e imaginario del policial (se trata de un posicionamiento que tiende a separar de plano las series político-social y literaria). Sin embargo, en vez de contrargumentar frente a esta postura, Gamarro le da lugar y, a continuación, establece el corpus del reverdecer ya referido del policial clásico, para luego volver a preguntarse por el decaimiento de la vertiente negra. Solo dedica unas líneas para justificar su ponderación de la vertiente negra por sobre la clásica: “[l]a policial clásica se caracteriza básicamente por un esquema narrativo, que puede aplicarse a las realidades más diversas [...]. La policial negra, si bien parece igualmente adaptable (el film *Coup de Torchon* [1981] de B. Tavernier traslada la acción de *Pop 1280* de Jim Thompson de los Estados Unidos al África colonial francesa, *Yojimbo* [1961] de Kurozawa, la de *Cosecha roja* de Hammett al Japón feudal), es más fiel al pacto realista: ambas películas efectivamente reflejan la trama de relaciones sociales y económicas del África colonial francesa y el Japón feudal” (85-86). Solo con volver a leer este fragmento, observamos que se trata de una argumentación, al menos en este punto, sumamente débil (es evidente que una película es incapaz de “reflejar la trama de relaciones sociales y económicas”, pero, en caso de que lo sostuviéramos, esto sería igualmente aplicable a la vertiente clásica).

*El cerco*, novela de Juan Carlos Martini, se publica en Barcelona en 1977 [...], pero su autor había escrito el texto en Argentina, en la convulsiva Argentina de 1975. Por lo tanto, el clima político bajo el cual es concebida *El cerco*, es el de la Triple A, organización de extrema derecha a la cual se le atribuyen dos mil asesinatos, el del foquismo guerrillero de extrema izquierda, el de los militares golpistas esperando el momento de dar su zarpazo (hecho que ocurrió en marzo de 1976) y el del gobierno de María Estela Martínez de Perón, cuyo hombre fuerte era el siniestro José López Rega, el instigador, precisamente, de las acciones de la Triple A. Que José López Rega fuera durante esos días ministro de Bienestar Social marca la presencia del *Estado* dentro de ese clima de terror. Es decir, si bien la violencia se generaba en grupos político-militares autónomos, la ligazón del hombre fuerte del Estado-Isabelista (López Rega) con la Triple A explicita la presencia del Estado-policial en el clima bajo el que fue escrita *El cerco*. (157-158)

Inmediatamente luego de este doble párrafo de contexto político, Feinmann continúa con una descripción de la prosa y el estilo de la escritura de Martini, así como de la trama de la novela. Además, unas líneas después, consigna la idea de que la ficción funciona como metáfora de la Argentina de mediados de la década de 1970, por lo que podríamos sostener que el vínculo metafórico es la principal forma, según Feinmann, de trazar un enlace entre las series literaria y política, en que la primera consistiría en una forma sintetizada y condensada de la segunda.<sup>9</sup> Así, en su ensayo hallamos un planteo que podríamos denominar “transparentista”, ya que no supone mayores transiciones ni cortes entre las series político-social y

---

<sup>9</sup> La interpretación “metaforista” (que su autor reivindica de manera explícita al final del texto) se presenta de manera diáfana: “*El cerco*, y esta cuestión está explícita desde el explícito título de la novela, nos entrega una Argentina cercada por la muerte. En este sentido, la novela puede señalar tanto la Argentina de 1975, época o tiempo político en el que el escritor escribió la novela, como la Argentina de 1977, época o tiempo político en el que la novela fue publicada” (158).

literaria: una contextualiza y casi explica a la otra; en sentido inverso, la última consiste en una metáfora condensada de la primera.<sup>10</sup>

Lo mismo sucede unos párrafos más adelante, cuando, como preámbulo del tratamiento de *No habrá más penas ni olvido* de Soriano, hay una contextualización que la emparenta con las circunstancias histórico-políticas en que fue concebida *El cerco*, es decir, los inestables gobiernos peronistas de 1974 y 1975. Luego de un párrafo con una mínima descripción del panorama político de aquellos años, Feinmann realiza un sucinto análisis de la novela de Soriano:

En esta novela de Soriano, Perón es una *ausencia*. Es el líder ausente en cuyo nombre todos matan y todos mueren. Pero la ausencia de Perón determina la ausencia del Estado. El drama de Soriano transcurre en la sociedad. Y más precisamente aún: en el *espacio del peronismo*, ya que son peronistas, distintas fracciones del peronismo, quienes se asesinan empeñosamente en *No habrá más penas ni olvido*. Así, en esta novela, el espacio del peronismo es el espacio de la muerte. (159)

Este fragmento nos habilita dos observaciones. Por un lado, la asunción taxativa de una continuidad entre el orden social y el orden literario, a partir de la frase de que “[e]l drama de Soriano transcurre en la sociedad” (159).<sup>11</sup> Por otro, la presencia de oraciones de tinte generalizador y universalista, como la que cierra el párrafo y que, en el caso de Feinmann, bien podríamos atribuir a su veta de filósofo (aunque, desde luego, tampoco estamos diciendo que toda afirmación filosófica posea tales rasgos). Este último aspecto no lo marcamos en sentido peyorativo, aunque sí es cierto que estamos ante un estilo de afirmaciones que resultan un tanto pretenciosas e interpretables de manera múltiple y difusa.<sup>12</sup>

10 Este planteo “transparentista” se inscribiría, en mayor medida, en la hipótesis de la continuidad mencionada en la introducción, en oposición a la tesis de la arbitrariedad del signo.

11 Más adelante, Feinmann reconoce que apela a una grilla de inteligibilidad que pondera lo político, aunque esta matriz es una interpretación “entre varias posibles” (162).

12 El cenit de estas expresiones y sentencias pretenciosas lo hallamos unas líneas más adelante, en que, luego de enunciar que solo concibe posible y verosímil una representación paródica de la

Ahora bien, cuando pasamos al texto de Gamerro, hallamos ejemplos en sintonía con los de Feinmann, aunque aquel delimita de manera más sutil la diferencia entre ambos órdenes. En varios pasajes, Gamerro establece conexiones entre “nuestra ficción y nuestra vida cotidiana” (84). Un hecho resulta decisivo en su perspectiva: la última dictadura cívico-militar; sostiene que “el Proceso no terminó del todo” (87) y percibe que la policía ha tomado las riendas de lo que, durante los años de la dictadura, estaba a cargo de las fuerzas militares.<sup>13</sup> Para abordar el ejemplo de Gamerro, ya centrado en la institución policial, pasamos al siguiente apartado.

Sin embargo, antes deseamos remarcar un punto significativo: nuestro interés en las vinculaciones entre las series o los niveles literario y político-social trasciende los dos casos bajo estudio y se trata de un asunto de vital relevancia para cualquier indagación que pretenda cierta proyección hacia una sociología de la literatura, entendida, en un sentido muy amplio y abarcador, como cualquier manifestación crítica o teórica que intente captar o establecer algún tipo de conexión entre “lo literario” y “lo social”.<sup>14</sup>

## 2.c. Literatura policial y policía

Como decíamos, Gamerro plantea la hipótesis –y la certeza– de una continuidad, en tiempos democráticos, de hechos y efectos de la última dictadura.

---

institución policial en la Argentina, cierra el apartado con una oración breve: “El resto es fascismo” (!) (161).

13 La etiqueta “el Proceso”, leída en 2020, resuena como una marca de época que fue dejada atrás, en que incluso personas opositoras a la última dictadura se referían a ella con la fórmula que habían empleado los propios militares para denominar su intervención –el denominado Proceso de Reorganización Nacional–.

14 Desde luego, “lo social” es un elemento dinámico y cambiante según la teoría social que se presuponga (lo que, por lo general, se hace de manera tácita). En el caso de las dos intervenciones en foco, tenemos una figuración de una sociedad injusta y dividida en clases. Pero ninguno de los dos autores ahonda en sus concepciones sobre “lo social” y, a fin de cuentas, tampoco les pedimos que lo hagan, ya que no pretenden ser sociólogos, sino (volver a) sentar las bases para la escritura del género policial en la Argentina.

En lo atinente a las fuerzas de seguridad, observa esta continuidad por medio de un pase de poderes entre las fuerzas militares y la institución policial. Lo llamativo es que, tras semejante diagnóstico, ejecuta un golpe de efecto y traza una vinculación con el género policial. Vale la pena citar el fragmento *in extenso*, que sirve, además, como otro ejemplo de conexión entre las series político-social y literaria:

Si los militares habían sido los únicos responsables, al retirarse los militares a los cuarteles, al hacerse impensable un nuevo golpe de Estado, el peligro había desaparecido y podíamos dejar de vivir aterrados. La historia, en cambio, demuestra que la policía tuvo un rol casi tan importante, sobre todo en los innumerables pueblos y ciudades del país donde no había guarniciones militares, donde las comisarías y jefaturas de policía eran los únicos centros de detención clandestinos y la policía la única encargada de ejecutar secuestros, torturas y desapariciones. Lo cierto es que –también esto lo sabemos y tratamos de negarlo– el Proceso no terminó del todo. Los militares abandonaron las calles y se replegaron a los cuarteles, y salvo las breves excursiones al exterior de las rebeliones carapintadas, allí quedaron agazapados, kafkianamente esperando un momento que nunca llegó. Pero antes de retirarse, le pasaron la antorcha a la policía. Y a través de ella el Proceso siguió en las calles, matando, saqueando, torturando, haciendo desaparecer a las personas. El cambio que llevó a cabo la institución policial durante el Proceso no fue cuantitativo sino cualitativo: es el cambio que lleva de una organización corrupta, que tolera o fomenta el crimen, a una organización criminal sin más; y en los posteriores años de democracia este cambio no hizo sino consolidarse y profundizarse. En la Argentina, del Proceso en adelante, la policía *es* el crimen organizado, tiene el monopolio no sólo de la violencia, sino de la ilegalidad, y no tolera competencia. El habitual chantaje de la policía a los intentos de reforma con que cada tanto la amenazan se resume en la frase: “¿Quieren crimen organizado (es decir, administrado, en

nuestras manos) o lo prefieren *desorganizado* (impredicible, innegociable, en manos de los marginales y sin reparto del botín)?”. Los criminales civiles sólo pueden funcionar bajo las órdenes de la policía, o bajo protección policial. Las bandas mixtas de policías y ladrones, los presos que muchas veces son *obligados* a salir a robar por el personal penitenciario, no son una excepción o una aberración, sino un modo de funcionamiento rutinario. Esto determina que una ficción policial argentina ajustada a los hechos conocidos encuentre grandes dificultades en permanecer realista, porque la realidad de la policía argentina es básicamente increíble. La policía cambió, pero el género policial sigue buscando el rumbo. Después del Olimpo no se puede hacer novela negra. (87-88)<sup>15</sup>

Ante todo, deseamos destacar un verbo: “determinar”. Según el discurrir de Gamerro, podríamos concluir que un desenvolvimiento incierto y contingente en el orden de los sucesos político-sociales tiene una injerencia directa en los hechos literarios. Puede parecer exagerado, pero, huelga aclarar, existen otros verbos, no tan enfáticos, como “condicionar”. Sin embargo, la elección léxica de Gamerro es el punto de cierre de un párrafo en que se detalla un discurso, a medio camino entre una argumentación y una opinión, sobre las fuerzas de seguridad en la Argentina. El hecho de que esta suerte de argumentación culmine con una referencia a cómo debe ser el género policial en nuestro país resulta por demás forzado, aunque, desde luego, hace falta detenerse en esta hilvanación para observar el momento en que Gamerro salta del nivel político-social al plano literario. Tampoco negamos que, en efecto, existan transacciones entre ambos niveles; sin embargo, el discurso de Gamerro parecería abonar la hipótesis de la transparencia y el vínculo fluido entre tales órdenes. Sin negar esto de manera absoluta, también podríamos recordar que

---

15 El Olimpo es un ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio ubicado en el Barrio Vélez Sársfield de la Ciudad de Buenos Aires. En 2014 fue declarado Lugar Histórico Nacional y en la actualidad funciona como espacio cultural y de recuperación activa de políticas de la memoria.

la literatura de la sociedad supone otro registro discursivo e, independientemente de si procesa acontecimientos de otros órdenes de la vida social, no menos cierto es que sigue reservando su propia lógica, en tanto supone, entre una variedad no exhaustiva de factores: una afiliación o confrontación con otras literaturas precedentes; una técnica de escritura, basada en la construcción de una trama, con una serie de personajes; una eventual publicación, gestionada por agentes que poco tienen que ver con la institución policial; etcétera, etcétera, etcétera (nos referimos, a fin de cuentas, a la presuntamente moribunda autonomía literaria, que, según juzgamos, sobrevive sin mayores problemas –más allá de que, por supuesto, se trata de un asunto más complejo y en el que no podemos ahondar aquí–).

Ahora bien, no deseamos colocarnos sin más del lado de la hipótesis de la arbitrariedad que marcamos al comienzo. Al contrario, admitimos que hay vínculos entre las distintas esferas de la actividad humana, aunque esta afirmación no implique que exista una relación fluida ni necesaria entre ellas. En este punto, resaltamos la palabra que consideramos clave: necesidad. No hay nada que indique que un determinado desenvolvimiento del devenir de las fuerzas de seguridad argentinas conduzca a que el género policial nacional tome tal o cual forma. No hay necesidad –tal es nuestro principal reparo a los planteos críticos de Gamerro y Feinmann–.<sup>16</sup>

El extenso fragmento citado de Gamerro no nos sorprende como una presencia forzada, pues antes incluye otras disquisiciones que van en la misma sintonía, como la siguiente en torno al rasgo fundamental que adjudica a la policía:

---

<sup>16</sup> Sin entrar en debates que exceden largamente los límites que proponemos en nuestra indagación, vale aclarar que nos referimos, en términos amplios, a la oposición entre dos macro-esquemas de comprensión de lo social: “lo necesario” y “lo contingente”. Dentro de este debate, nos situamos dentro de las corrientes que ponderan la contingencia como factor clave de constitución de los procesos de diferenciación social (en que la esfera literaria es una entre varias). Tal como resume Mascareño, en un linaje luhmanniano: “Diferenciación funcional indica la especialización evolutiva de determinadas estructuras improbables que se forman para obtener ventajas selectivas en torno a la resolución de un problema particular. Lo específico de esta situación es que el problema no está predefinido, ni en términos metafísicos, de naturaleza humana o antropológicos, sino que es la propia selectividad evolutiva la que perfila el problema social y el modo de resolverlo. Esto cuenta para cada sistema social” (2017: 14). Sobre esto, agregamos: la selectividad específica del sistema criminal y de justicia posee su propia lógica, frente a las dinámicas que adquiere el sistema artístico (y en este sentido apuntamos que el desenvolvimiento).

[...] la institución policial es corrupta desde su organización básica (funcionamiento en base a la recaudación ilegal de fondos, imposibilidad de los subordinados de denunciar a sus superiores, financiamiento policial de la política, comisarías que se venden o se compran según su capacidad de generar dinero ilegal, jefes de policía que rápidamente se convierten en millonarios con *jacuzzi* en la oficina...). La policía no representa la ley, sino su contrario. (83)<sup>17</sup>

En la última oración de este fragmento resuena una formulación que ya hallamos en el texto de Feinmann, cuando se explaya, no sobre la institución policial real, sino sobre aquella representada en las ficciones de los dos escritores habitualmente reconocidos como los padres fundadores del género negro: “[e]n Hammett y en Chandler la policía-Institución no presenta mayores atributos morales que los culpables de los delitos. La corrupción y la violencia son sus características constantes, incesantemente presentes. Sam Spade y Philip Marlowe son agredidos por la policía-Institución” (156). Pero Feinmann, como vimos en el apartado anterior, también tiende a considerar una relación fluida y directa entre los órdenes político y literario. Su sentencia en torno a la corrupción de la policía no solo se limita a la figuración de la institución, sino a su existencia real.

Resulta curioso que ambos postulan un giro irónico en sus afirmaciones sobre la institución policial y su figuración en la ficción. En el caso de Gamerro, se trata de un movimiento un tanto presumido, en que, de manera sintética y no exenta de polémica, apunta: “alguien podrá decir que mejor que reformular el género

---

17 A partir de este fragmento, consideramos pertinente dejar en claro que, en nuestra lectura intensiva de sus intervenciones críticas, no les exigimos a los textos de Feinmann y Gamerro que conozcan los debates de corte académico sobre la denominada “cuestión criminal” en la Argentina. De todas formas, siguiendo a María Paula Gago, cabe aclarar que, desde 1983, se desarrollan diferentes perspectivas sobre la presencia multidimensional de la cuestión criminal, ya que se multiplican los estudios y las investigaciones sobre la policía, sobre las cárceles, sobre el ámbito jurídico, sobre las políticas públicas, sobre la problemática de la seguridad ciudadana, sobre la elaboración de la criminalidad desde los medios de comunicación, etcétera (96-104). Para un muy útil panorama y repaso bibliográfico, nos remitimos al mismo texto de Gago (95-110).

policial sería reformar la policía” (90). Feinmann, quince años antes, piensa un diagnóstico similar, en que minimiza la verosimilitud de personajes que puedan ser “buenos policías”; así se refiere al comisario Miñán, un personaje de la novela *Los desangelados*, de Geno Díaz:

[...] resulta escasamente creíble porque es franca y decididamente un buen tipo. Lo cual no quiere decir que no exista absolutamente un buen tipo dentro de la Policía, sino que, dadas las sombrías características que el Estado Policial y represor ha tenido en la Argentina, resulta más que arduo, imposible, para un escritor nacional, tornar creíble y querible a la vez a un héroe ligado a la policía-Institución. Sería saludable para nuestro país que pudiese ocurrir lo contrario, ya que eso implicaría un largo desarrollo de su existencia pacífica y democrática, con una policía, claro está, dedicada a la protección de los ciudadanos y no a su persecución represiva. (160-161)<sup>18</sup>

En esta formulación de Feinmann observamos un claro pasaje entre la literatura y el orden social, basada en una idea del siguiente estilo: no puede haber un policía fictivo “bueno”, dada la institución policial con la que contamos.<sup>19</sup> A su vez, en la siguiente oración que citamos, Feinmann se desplaza, otra vez y sin rodeos, en el sentido inverso, del nivel político-social al registro literario: “[p]odríamos, por consiguiente, afirmar que *si dentro de algunos años un novelista argentino escribe una novela en la cual hay un policía obstinado por la Justicia, este país habrá superado mucho más que una imposibilidad literaria*” (161).<sup>20</sup> Con

18 Este fragmento entra en contradicción con la oración de apertura del texto, citada más arriba, que ya desde el momento en que la leemos parece ser más efectista que efectiva (no sería muy difícil contra-argumentar que la literatura argentina, incluso la novela negra, está repleta de policías y detectives).

19 Más allá del pasaje continuista entre ambos registros, queda claro que, para Feinmann, la literatura tiende a lo representativo, en una sintonía muy similar a la que, como veremos unas líneas más adelante en una cita de Gamerro, la literatura tiende a lo emblemático (89).

20 Unas líneas más adelante, reafirma: “[e]n la Argentina, la policía, para ser verosímil, debe aún hacer el papel del villano” (161).

estos giros irónicos, que condensan preocupaciones compartidas en torno a la forma del género policial, nos abrimos paso hacia un último apartado de consideraciones en torno a un rasgo dual que ambos autores también comparten.

## 2.d. Entre la escritura de ficción y la teorización sobre el género

Desde los dominios del análisis del discurso, Maingueneau ha enfatizado el concepto de *éthos*, relativo a la imagen que un enunciador da de sí a través de su enunciación (39-40). Si recuperamos esta figura para nuestro caso de estudio, podríamos pensar que los dos textos analizados elaboran un *éthos* doble, pues construyen figuras de enunciadores que son tanto teorizadores del género como escritores de policiales argentinos. Se manejan, por lo tanto, en dos niveles: cuando se expresan como teorizadores, tienden a tomar una postura de orden descriptivo, mientras que al opinar como autores se deslizan hacia una lógica de orientación prescriptiva.

Para un primer ejemplo, volvemos a desplegar una (otra) larga cita de Gamarro, en la que se traza no solo un vínculo continuista entre orden político-social y orden literario, sino que, además, se manifiesta una suerte de “deber ser” de la literatura en general y del género policial argentino en particular (y, como un elemento extra a estos dos elementos, podría leerse este fragmento como una ampliación de la invectiva de Feinmann contra la presencia de policías “buenos” en el género):

Es verdad que debe haber, aun hoy, algún policía honrado suelto, y pudo haber habido alguno durante el Proceso. Pero la literatura tiende a lo emblemático, y debe intentar, si va a tratar casos únicos y excepcionales, de resaltar por todos los medios su carácter excepcional, de problematizarlos en lugar de naturalizarlos. Nadie cree que la violencia colombiana sea literalmente como la pinta Fernando Vallejo en *La Virgen*

*de los Sicarios*, y sin embargo la novela despliega un mundo criminal que no podría ser de ninguna otra parte, crea, con sus carteles que anuncian “No arroje cadáveres aquí”, el arquetipo platónico de la violencia colombiana. De manera análoga, una comisaría argentina de ficción debe ser cualquier cosa menos una comisaría: un depósito de mercadería robada, una oficina de recaudación para las coimas, un aguantadero donde los policías, los chorros civiles, los jueces y los políticos locales se juntan al final del día para repartir el botín. Las denuncias de la población deben tomarse entre risotadas cómplices e *ipso facto* llevadas a los baños para servir de papel higiénico... Si se adoptan estructuras clásicas de la policial de Hollywood, como aquella de la relación entre el viejo policía (siempre en su último día antes de jubilarse) cínico y sabio, y el joven impetuoso lleno de ideales, debe adaptárselas: el viejo cana argentino será un coimero, ladrón y asesino pero que cree mantener las formas, al menos las apariencias de la legalidad, mientras que el joven, formado durante o después de la dictadura, pavoneará su carácter de delincuente porque lo hace más temible –más eficiente– y no creará necesario ocultar nada. Hitchcock solía repetir que un problema de muchos *thrillers* era que tarde o temprano el público se preguntaba: “¿Por qué no acudieron [los personajes en problemas] a la policía?”. La ficción policial argentina corre con ventaja: ya tiene solucionado ese problema de antemano, porque a nadie en su sano juicio se le ocurriría hacer una pregunta semejante. (89-90)

Está claro, con esta nueva cita, que la intervención de Gamarro, junto con la de Feinmann, se trata de una maniobra programática para redefinir el género nacional –en un sentido análogo al que, como ha señalado Setton, el modelo de policial impuesto con éxito en la Argentina de mediados del siglo XX surge de una serie de acciones efectuadas por Borges y otros integrantes del grupo nucleado en torno a la revista *Sur* (15-59)–. Ahora bien, no debería haber dudas de que ambos

autores ignoran (¿o prefieren ignorar?) la complejidad de la institución policial real y tienden a reducirla a una expresión sintética: “la policía es el crimen”. A partir de este indudable prejuicio (¿o estrategia discursiva?) reduccionista, construyen sus matrices de inteligibilidad, sus formas conceptuales de comprensión y explicación de la propia policía y del género policial.

A propósito de la inclusión de sus juicios de valor, podríamos decir que ambos, a través de algunos comentarios, se aproximan más a una crítica literaria impresionista antes que a una teoría literaria (según un par de definiciones sencillas de ambas: la primera como una rama de los estudios literarios abocada a indicar y defender un canon literario reducido de obras y autores; la segunda como otra vertiente orientada a pergeñar y discutir las categorías de la disciplina).<sup>21</sup> Traemos a cuenta un ejemplo de cada autor. Por un lado, Feinmann, cuando recapitula las representaciones de la policía en el canon internacional del género, emite un indudable juicio valorativo sobre una novela de uno de los –habitualmente considerados– fundadores de la *hard-boiled fiction*: “en la (¿hará falta decirlo?) genial novela *El largo adiós* hay un pasaje, especialmente bien escrito, en el que se describe una temporada de Philip Marlowe en la cárcel que es, en verdad, una temporada en el infierno” (156). Aquí observamos, de hecho, una apreciación por triplicado: la “genialidad” de la novela resulta enfatizada por el irreverente paréntesis previo, a lo que se suma una especificación sobre la valoración positiva de una escena en particular de la novela de Chandler. Por otro lado, Gamero, al cavilar en torno al sempiterno problema del realismo de las ficciones y la imposibilidad de concebir un detective argentino propio del género nacional, elogia dos novelas del español Vázquez Montalbán –otro fundador, en este caso, de la novela negra en la península ibérica–, aunque antes se ensaña con una tercera:

---

21 Para una modesta ampliación y somera discusión sobre la división de los estudios literarios entre teoría, crítica e historia literarias, nos remitimos al clásico aporte de Wellek y Warren, que cuenta con un capítulo específico al respecto (47-56).

Otra comprobación de la imposibilidad de concebir un detective privado de novela negra en las calles de la Buenos Aires actual la ofrece la novela *Quinteto de Buenos Aires* (1997) de Manuel Vázquez Montalbán. Pepe Carvalho, protagonista de las incomparables *Los mares del sur* y *La soledad del manager*, ese detective catalán tan cómodamente instalado en la realidad de su patria que hasta libro de recetas tiene, al llegar a las calles de Buenos Aires e intentar investigar los crímenes de la dictadura se vuelve un pelele amorfo y la novela no sólo es la peor de la serie Carvalho; ni siquiera merece el título de tal. Esto se debe en parte a que fue concebida como el guión de una serie televisiva que no pudo ser; pero esta explicación, con ser verdadera, tiene el defecto de ser poco interesante. Mejor es pensar que la realidad argentina actual, y la investigación sobre los crímenes de la dictadura en particular, anulan y aplastan a este detective privado como anularían a los mejores de la tradición. (81)

Además de culminar su idea con una nueva alusión a las transacciones entre orden político-social y orden literario (no hay, huelga decir, una necesidad según la cual los crímenes de la dictadura indiquen y prescriban la constitución de un personaje fictivo), notemos que Gamerro la quita a *Quinteto de Buenos Aires* su condición literaria: “la novela no sólo es la peor de la serie Carvalho; ni siquiera merece el título de tal” (81).<sup>22</sup>

Ahora bien, sendos ejemplos de juicios de valor sobre novelas y estilos de escritura de terceros resultan esperables en el marco de una tendencia histórica, de parte de los escritores, a emitir apreciaciones que posiblemente refuercen sus

---

22 Dos comentarios adicionales a la cita sobre el escritor catalán: por un lado, en otro artículo dedicado de manera exclusiva a elogiarlo y admirarlo, Gamerro no pierde oportunidad para volver a advertir su disgusto con *Quinteto de Buenos Aires*, a la que califica como una “fallida novela” (126). Por otro, la fórmula retórica que sostiene que una explicación verdadera resulta poco interesante, especialmente en el marco de una reflexión sobre literatura policial, parecería hacerse eco de las palabras empleadas por Lönnrot, el detective de “La muerte y la brújula”, en su respuesta a una hipótesis del comisario Treviranus: “[p]osible, pero no interesante [...]. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis” (Borges 197).

concepciones sobre el significado de la literatura, así como sus propios posicionamientos en la cultura literaria. En este sentido, podríamos volver sobre el cierre de la intervención de Feinmann, en que apela, entre otras cuestiones, a los usos concretos del género policial, así como al vínculo entre el género y el prestigio literario:

¿Qué quiere decir que hemos escrito novelas que son *más* o son *menos* que novelas policiales? Quiere decir que no nos hemos *sometido* al género. La policial argentina, en sus mejores expresiones, ha trabajado en los *bordes* del género, no *dentro* del género, ha utilizado lo policial como elemento dinamizador del relato, como tensión, como mecanismo destinado a *tironear* la atención del lector y llevarlo al deseo que Ítalo Calvino proponía crear en el lector de novelas: el deseo de saber *más*, de seguir adelante, de, en suma, dar vuelta la página y continuar su deseosa lectura. Ha utilizado lo policial como metáfora o parábola de la realidad política. O como indagación psicológica o, si se me permite, filosófica: la mirada, la cosificación del Otro en *El cerco* y en *Últimos días...*

No escribir *dentro* del género no es despreciarlo. No es querer escribir *más allá* del género para alcanzar las sagradas zonas del prestigio literario, las cuales, según se sabe, le están a priori vedadas a los géneros *menores*. No es así. Para nosotros, no escribir *dentro* del género es no someternos a sus reglas, a su dogmática, ya que si así lo hiciéramos, no escribiríamos nosotros, sino que escribiría el género. Pues, en resumen, cuando un escritor escribe *dentro* de un género, su escritura no le pertenece, ya que ese escritor es escrito por el género, ya que es el género, su dogmática, la que escribe. (164)

En estos dos significativos párrafos, podemos notar varios elementos. En el primero de ellos, la reiteración de un nuevo juicio valorativo en torno a cuál sería el rasgo distintivo de las “mejores expresiones” del género policial nacional, así

como dos definiciones sobre el género que son de gran valía y utilidad (como metáfora de la realidad política, como indagación psicológica o filosófica), más allá de los cuestionamientos que tales delimitaciones podrían recibir. En el segundo párrafo, Feinmann enfatiza su lugar de enunciación como escritor, al tiempo que sostiene una defensa de la escritura vinculada a géneros presuntamente “menores” y que estarían alejados de “las sagradas zonas del prestigio literario” (164).<sup>23</sup> Luego de postular estos lineamientos, nos entrega, en el último párrafo, una nueva y postrera definición del género: “[l]a novela policial, entonces, antes que un género cuyas reglas debemos seguir obedientemente, permanece para nosotros como la infinita posibilidad de la experimentación, de lo tensional, de la dinámica del relato, de la estructura de la peripecia, de la inagotable riqueza de la metáfora o la parábola. Nada menos” (164).

Frente a la demarcación del policial como espacio de experimentación, resulta interesante observar un contraste con Gamerro, que también concluye su texto con otra propuesta de redefinición del género, aunque, a la inversa de Feinmann, en lugar de consignar una definición amplia, decide acotar y reducir las opciones a un decálogo restrictivo, que refuerza su prescripción en torno al “deber ser” del policial argentino.<sup>24</sup> Si bien se trata de una lista de reglas que circuló con bastante popularidad (en una nota de la *Revista Ñ*, en 2005) y aún hoy es posible consultarla en algunos sitios *web*, la reproducimos a continuación, tal como aparece en su publicación en el libro *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*:

---

23 Si bien en la Argentina suele circular y repetirse, al menos durante el siglo XXI, la idea de que el género policial nacional cuenta con una legitimidad atípica, brindada por nombres centrales que lo reivindicaron (Borges, Walsh, Piglia, por repetir los ya mencionados anteriormente), no menos cierto resulta el hecho de que, durante muchos años, la literatura policial fue mirada con desdén, testimonio de lo cual, por ejemplo, resulta una referencia de Prieto a este tipo de literatura como “infraliteratura” (86-114), en un libro publicado a mediados de la década de 1950, *Sociología del público argentino*.

24 Se inscribe, a su vez, en un linaje de decálogos y reglas de escritura del género policial que, en la tradición nacional, cuenta con uno famoso a cargo de Borges, “Leyes de la narración policial” (48-49), centrado en seis elementos que Moneta sintetiza de la siguiente manera: “a) límite discrecional de personajes; b) declaración de todos los términos del problema; c) avara economía de recursos; d) primacía del cómo sobre el quién; e) el pudor de la muerte; f) necesidad y maravilla en la solución” (95).

*Decálogo del relato policial argentino*

1. El crimen lo comete la policía.
  2. Si lo comete un agente de seguridad privada o –incluso– un delincuente común, es por orden o con permiso de la policía.
  3. El propósito de la investigación policial es ocultar la verdad.
  4. La misión de la Justicia es encubrir a la policía.
  5. Las pistas e indicios materiales nunca son confiables: la policía llegó primero. No hay, por lo tanto, base empírica para el ejercicio de la deducción.
  6. Frecuentemente, se sabe de entrada la identidad del asesino y hay que averiguar la de la víctima. A diferencia de la policial inglesa, la argentina suele comenzar con la *desaparición* del cadáver.
  7. El principal sospechoso (para la policía) es la víctima.
  8. Todo acusado por la policía es inocente.
  9. Los detectives privados son indefectiblemente ex policías o ex servicios.  
 La investigación, por lo tanto, sólo puede llevarla a cabo un periodista o un particular.
  10. El propósito de esta investigación puede ser el de llegar a la verdad y, en el mejor de los casos, hacerla pública; nunca el de obtener justicia.
- (90-91)

A partir de las definiciones de la ficción policial argentina que hallamos al final de los textos de Feinmann y Gamero, terminamos de confirmar una intención diáfana que se desenvuelve progresivamente en sus textos: no solo opinar, sino legislar en torno a cómo escribir un policial nacional (y, en el aporte de Gamero, la motivación programática se hace más explícita desde su título, por medio del vocablo “reformulación”, además del decálogo del final). Uno a través de una perspectiva amplia, otro con una definición restrictiva, pero ambos proceden en un nivel performativo, ya que desean incidir en la construcción –en permanente

cambio— del género. De aquí que optemos por concebir los artículos analizados como intervenciones, ya que, sin desentenderse de una escritura descriptiva y/o analítica, también *hacen* al policial argentino.

### **Literatura policial, policía, crítica y escritura literaria**

Como comentamos al comienzo, resulta provechoso detenerse en las intervenciones críticas de Feinmann y Gamarro, a partir de los vínculos y afinidades que hallamos entre ambas, además de ciertas diferencias y matices. Se trata de textos agudos, escritos con sagacidad, que cumplen con éxito varios objetivos, como el de mantener activa la tradición nacional de discusión sobre el género policial.

Más allá de los cuatro factores en que nos hemos detenido (y que nos han ocupado en cada uno de los sub-apartados del desarrollo), el punto de mayor interés para nuestra indagación radica en la forma en que Feinmann y Gamarro conciben el vínculo entre literatura policial y policía. En ambos casos comprobamos una posición que, según juzgamos, tiende a reproducir lo que hemos denominado (dentro de nuestras rudimentarias alternativas léxicas) como una matriz de inteligibilidad “transparentista” y continuista entre, por un lado, el orden político-social y, por otro, el registro literario que propone el género policial. En particular, ambos autores trabajan con el doble presupuesto de que la literatura negra debe ser realista y que, en consecuencia, requiere una representación mimética de la institución policial —representación que, según nos dan a entender, debería buscar una configuración “fiel” en relación a la institución policial real (a la que ambos, cabe insistir, tienden a concebir de manera reduccionista)—.

Resulta por demás significativo reparar en la destreza con que ambos textos proponen saltos entre la serie literaria y la serie del orden político-social. Mostramos, a través de una selección de ejemplos, cómo realizan tales desplazamientos dos sujetos inteligentes, que saben del oficio de escribir y



argumentar (y también nos detuvimos en algunos casos en que sus argumentaciones flaquean). Además, cabe destacar que las transiciones entre las series literaria y político-social constituyen un núcleo problemático fundamental, en general, para los estudios literarios, si se nos acepta que buena parte de los intereses de estos radican en ver y analizar las configuraciones de lo social en la literatura –en una indudable sintonía con una sección metodológica de la sociología de la literatura–.

Otro elemento significativo reside en la manera en que una parte de la crítica –particularmente, aquella ejercida por algunos escritores– concibe y “normativiza” el género policial; de ahí que hayamos enfatizado, a su vez, la idea de las intervenciones como actos performativos que también hacen al género. De todas formas, el énfasis en la policía nos permite extraer una conclusión por la negativa, por la carencia: la crítica literaria sobre el género policial tiene poco de interesante para decir sobre la institución policial real como un fenómeno complejo. Cuando lo hace, tiende a recaer en afirmaciones generalistas y reduccionistas (del estilo: “la policía es el crimen”).<sup>25</sup> Y, sobre este punto, vale aclarar que los textos de Feinmann y Gamerro son dos casos entre varios en que se sostiene este tipo de ideas (basta con revisar cualquier nota de diarios, durante el siglo XXI, para ver cómo se reproduce este tipo de interpretaciones de sentido común en buena parte de los escritores de literatura policial de la Argentina).

Sin embargo, más allá del reproche reduccionista que podemos plantearles respecto a sus afirmaciones sobre las fuerzas de seguridad, posiblemente la pregunta genuina que subyace a las intervenciones de Feinmann y Gamerro se posa, más bien, en torno a cómo se escribe un policial en la Argentina. Tal como observamos en el último sub-apartado del desarrollo, ambos autores trabajan en un nivel performativo, ya que desean incidir en la construcción –en permanente cambio– del género policial. De aquí que, como apuntamos antes, optemos por

---

25 Para una mínima dimensión sobre la complejidad de la institución policial, dentro del marco más amplio de los estudios académicos sobre la cuestión criminal en la Argentina, ya nos hemos remitido, al menos a modo de panorama, a un trabajo de Gago (96-104). A su vez, en otro trabajo de nuestra autoría hay una reflexión sobre la dificultad de pensar la convergencia entre las implicaciones de la literatura policial y sus eventuales cruces y divergencias con la sociología del delito (Maltz, 2019).

concebir los artículos analizados como intervenciones: lejos de circunscribirse a una tarea descriptiva o analítica –que igualmente realizan–, también ellas *hacen* al policial argentino, mediante una escritura prescriptiva, con afirmaciones explícitas y contundentes sobre el “deber ser” del policial nacional.

### Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. “Leyes de la narración policial”. *Argentina Hoy*, 2, 1933, pp. 48-49. [Disponible en: <https://www.ahira.com.ar/revistas/hoy-argentina/>].
- \_\_\_\_\_. “La muerte y la brújula”. *Ficciones*. Emecé, 2005, pp. 191-214.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. Grijalbo, 1990.
- \_\_\_\_\_. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno, 2010.
- Chandler, Raymond. “El simple arte de matar”. *El simple arte de matar*. Tiempo Contemporáneo, 1970. 187-206.
- Cordero, Néstor Luis. *La invención de la filosofía: Una introducción a la filosofía antigua*. Biblos, 2009.
- De Rosso, Ezequiel. *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000*. Liber, 2012.
- \_\_\_\_\_. “En el octavo círculo: ficciones policiales argentinas”. Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Monteleone, Jorge (dir. de vol.), *Una literatura en aflicción* (Vol. 12). Buenos Aires: Emecé, 2018. 617-652.
- de Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Feinmann, José Pablo. “Estado policial y novela negra argentina”. Petronio, Giuseppe, Jorge B. Rivera y Luigi Volta (comps.), *Los héroes “difíciles”: La literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991. 155-165.
- Gago, María Paula. “Las ciencias sociales y la cuestión criminal en la Argentina desde 1983”. *Diseminaciones*, 5 (2019): 95-110.
- Gamerro, Carlos. “Para una reformulación del género policial argentino”. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2006. 79-91.
- \_\_\_\_\_. “Uno de los nuestros: Manuel Vázquez Montalbán”. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2006. 123-126.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.



- Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Maingueneau, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. París, Seuil, 1996.
- Maltz, Hernán. "Narrativa policial y academia en la Argentina. Dos recapitulaciones en torno a una convergencia: el policial académico". *Hápax*, 11 (2018): 117-142.
- \_\_\_\_\_. "Literatura policial y sociología del delito". *Cultura y Representaciones Sociales*, 26 (2019): 373-387.
- Mascareño, Aldo. "Introducción". Luhmann, Niklas, *La economía de la sociedad*. México D. F.: Herder, 2017. 9-47.
- Mattalia, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2008.
- Moneta, Leticia. "Teoría y práctica del policial en Borges". *Cuadernos americanos*, 150 (2014): 95-113.
- Ponce, Néstor. *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2013 [2001].
- Prieto, Adolfo. *Sociología del público argentino*. Buenos Aires, Leviatán, 1956.
- Setton, Román. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2012.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". Garrido Gallardo, Miguel (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. 31-48.
- Wellek, René, y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1985:



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).