

LO TRANS EN LA NARRATIVA POLICIAL ARGENTINA

O TRANS NA NARRATIVA ARGENTINA POLICIAL

Néstor Ponce⁹⁶

RESUMEN: Este artículo se propone estudiar las relaciones entre el “post” y el “trans”, confrontando las ideas de Rosa Braidotti y de Marc Gontard. Por su aparente inmovilismo inmanente, el género policial aparece como un espacio poco sujeto al cambio y a la permeabilidad. Sin embargo, para poder progresar, el género ha recurrido a lo largo de su historia a la transgresión. Los mecanismos empleados para alcanzar ese objetivo concuerdan con algunos procedimientos de la literatura postmoderna, en este caso en Argentina.

PALABRAS CLAVE: Trans (lo); Post (lo); Literatura policial (XX° -XXI°) argentina; cuerpos; lenguaje.

RESUMO: Este artigo se propõe estudar a relação entre o « pós » e o « trans », confrontando as ideias de Rosi Braidotti e Marc Gontard. Devido ao seu aparente imobilismo, o gênero policial aparece como um lugar pouco propício a mudança e a permeabilidade. Entretanto, para poder evoluir, o gênero policial recorreu, no decorrer de sua história, a uma transgressão. Os mecanismos utilizados para atingir esse objetivo coincidem com alguns dos processos da literatura pós-moderna, nesse caso também na Argentina.

PALAVRAS-CHAVE: (o) Trans, (o) Pós, Argentina, Romance policial (século XX – XXI), corpo, linguagem.

Me propongo examinar, con una aplicación práctica fruto de una hipótesis de trabajo en torno al género policial, los conceptos que se articulan alrededor del prefijo “post”, confrontados al prefijo “trans”. Creo, junto a Marc Gontard (2013), que la teoría “post” (post-moderno, post-identidad, post-sexualidad, post-género) se concentra en la constatación del desorden y de la incertidumbre, de cara a un futuro incierto. Procura mostrar el perfil de un fin del mundo y de un fin de ciertos fenómenos culturales anclados en una tradición. La post-modernidad anula la

⁹⁶ Escritor argentino. Doutor em Literatura Hispânica pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris III - França. Professor de Literatura e Civilização Hispano-americana na Université Rennes II - França. Líder do Grupo de Pesquisas ERIMIT (Interlangues, Mémoires, Identités, Territoires) 4327 - França.

referencia a la razón como totalidad y referente. El zócalo temporal de esta teoría es el presente, o sea un tiempo discontinuo, donde se suceden los espacios contingentes. Hallamos en este punto la marca de la noción de fracaso y de derrota que se le atribuye a las instituciones creadas por el ser humano. No hay esperanza ni perspectiva de futuro y la realización humana pasa por aprovechar individualmente (o también, a veces, reunidos en “tribus” que comparten las mismas ideas, pero sin constituir un movimiento o una colectividad) del momento en que se vive. El sujeto no se inscribe en la historicidad, sino que existe a partir de máscaras según las circunstancias. Por ello, Marc Gontard propone, en francés, “postmoderne” en lugar de “post-moderne”, sin guión, ya que “... le néologisme ainsi formé produit un concept spécifique qui échappe au pessimisme d’un préfixe barrant l’horizon du siècle sur un mot composé dont l’aporie désigne la fin d’un indépassable” (GONTARD, 2017).

Sin embargo, en la terminología “post” hay algunas excepciones. Destaco – entre otras- dos: la “postcolonial” de Edward Said y la “posthumana” de Rosi Braidotti (que prolongan las ideas de Michel Foucault acerca del cuerpo y de Judith Butler acerca de la condición de las mujeres, para formular el post-feminismo). En efecto, ambas reivindican una memoria, una historia, que justifica el presente y lo compromete, en lo que éste almacena de transformación, de cambio y de utopía. En el caso de Said, quisiera insistir sobre la vieja tradición “post-colonial” y que se manifiesta en numerosos ensayos en Latinoamérica. José Martí en Cuba, José Rodó en Uruguay, Juan Vasconcelos y los antropólogos de la revolución mexicana, ya habían abundado en la materia, tejiendo un intrincado complejo reflexivo que apuntaba a la originalidad del continente y a sus posibilidades de generar una propuesta para el porvenir, distanciada del antropocentrismo europeo (o norteamericano). Señalo, de paso, que estos ensayistas tampoco son considerados en el agudo libro de Braidotti, que se basa principalmente en autores europeos y norteamericanos.

A diferencia de lo “post”, lo “trans” es un “Más allá”, un “del otro lado”, un “a través” o un “cambio” (CHIANI, 2014, p.7). Lo “trans” es pues por excelencia,

dice la crítica argentina, una forma de ruptura de límites y de fronteras para proponer poéticas transversales, porosas (el cruce de representaciones estéticas, lo que se observa por ejemplo en las obras vanguardistas en literatura, como los caligramas de Apollinaire o la poesía visual del mexicano José Juan Tablada; Marc Gontard encuentra características similares en la literatura posmoderna). Estas relaciones se concretan en el movimiento que se opone a lo estático, y constituyen una verdadera estética de la mezcla que se proyecta hacia delante. Dice Chiani:

« No se trata en estos casos de una lógica necesaria y exclusivamente imitativa, de fenómenos de traducción o transposición de un medio o arte a otro, sino, como en el devenir, de un “dejar hacer”, de un “dejarse contagiar”. En la imitación no hay cambio ni movimiento, en el contagio hay trans-fusión y la posibilidad de que surja algo nuevo: el devenir es del orden de la captura o el robo, no implica una correspondencia de relaciones, una semejanza o una identificación (Deleuze y Guattari 2000) » (la referencia de Mirian Chiani corresponde a *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, de los dos filósofos franceses).

Esta definición guarda puntos en común –al menos en su aspecto formal– con los principios del posmodernismo en las artes observados por Marc Gontard:

Si le postmodernisme comme nous l'avons vu, se veut d'abord une pensée du discontinu et de la différence, on conviendra d'appeler postmoderne tout discours narratif qui privilégie des dispositifs d'hétérogénéité comme le collage, le fragment, le métissage du texte.

En effet, si le collage est un procédé qui, au-début du siècle, désigne la modernité en peinture ou en littérature, avec la tentative simultanée, notamment, le procédé traduit aujourd'hui l'hétérogénéité de notre expérience du réel où le transport aérien crée une contiguïté entre des cultures différentes qui entraîne une représentation du monde totalement discontinue⁹⁷. (GONTARD, 2014, p. 36)

⁹⁷ Refiriéndose al neopolicial latinoamericano dice Leonardo Padura : « ... ciertas características del arte posmoderno muy pronto se van a incluir entre las cualidades del neopolicial : su afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales y el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica, y esa mirada superior, francamente burlesca y desacralizadora, que lanzan sobre lo que, durante muchos años, fue la semilla del género : el enigma » (PADURA, 2000, p. 137-138).

Ahora bien, como observamos más arriba, la categoría de posthumano que hace circular Braidotti guarda aún mayores coincidencias con lo « trans » si lo aplicamos a la estética, en lo que ésta puede acotar en tanto que constructiva e imaginativa: « Lo post-humano es un término útil para indagar en los nuevos modos de comprometerse activamente con el presente » (p. 16). La teoría de lo « trans », en efecto, toma apoyo en una cronología en movimiento, que apunta hacia delante, hacia un « más allá » pero apoyándose en un presente memorioso y en los compromisos que este requiere. Facilita la evolución genérica, porque cuestiona de entrada las bases de un discurso fijo.

Avancemos entonces con la primera hipótesis: la transgresión es un hecho natural en los géneros, puesto que los mismos se adelantan y progresan a partir de la agresión a los cánones y de una manera más general a la ley. Un género (el policial, la novela rosa, la erótica) sólo evoluciona cuando se cuestionan las normas de su estructura y de su discurso –ambos entendidos como un *logos*–, los roles del panel de personajes, las imbricaciones de lo narrado, los tratamientos y lecturas de la realidad. Esto les ayuda a superar los límites impuestos por un armazón –supuestamente-cerrado, crecer y discutir las fronteras. Además, ello coincide con los criterios de las literaturas de vanguardia –que sería un camino a estudiar: la vinculación entre vanguardia y género en contextos históricos y culturales precisos (los años 20 en Argentina, por ejemplo). En el caso del policial argentino, me parece significativo que la superación de las normas pasa por una crítica de las subjetividades –las nuevas voces se expresan- y de la corporalidad –como espejo de un territorio despedazado–, en este último punto, en particular, en épocas recientes (hablo en particular en la producción femenina argentina del siglo XXI, con Gabriela Cabezón Cámara, Ariana Harwicz, Tatiana Goransky, Mariana Enríquez, en donde nos encontramos con niñas secuestradas y forzadas a la prostitución que de víctimas devienen ejecutoras, con jóvenes violentos y drogadictos de las villas miseria, niñas con un brazo amputado,

con madres e hijas que deambulan entre miseria y alcohol en el campo francés, con asesinos seriales de nueve años, con cantantes de jazz con una pata de palo⁹⁸.

En efecto, en una literatura como la policial de los años 1920-1950, la identidad del protagonista, el investigador o la víctima, planteaba de entrada el problema de la verosimilitud. En otros escritos he reflexionado sobre la « nacionalización del género ». Es decir en la capacidad de los productores culturales de la periferia para apropiarse de las formas y las modas literarias –el policial en este caso- y desarrollar propuestas que cuestionan las bases del género. Opino que éste puede ser un punto de confluencia entre lo « post » como lo concibe Braidotti y lo « trans ».

Apoyarse en las subjetividades y en los corporalidades, desde 2010, como señala Braidotti, implica entrar en la « era post ». Se trata de identificar los « discursos, producciones culturales y prácticas artísticas » contestatarias, una polifonía que permite articular, desde la resistencia, una serie de micropolíticas postidentitarias ». Ahora bien, en nuestra opinión, la transgresión en el policial argentino operaba, desde hace un siglo, de la mano de Roberto Arlt –como veremos más adelante- en el mismo sentido. Es evidente que la noción de lo humano y lo inhumano de aquellos años cultiva una relación de cercanía con la situación descrita por Braidotti para el siglo en que vivimos, no sólo a través de la reflexión teórica, sino también a partir de la creación artística. Por todo ello, este artículo se apoyará sobre un corpus, que tomará en cuenta la generaciones y las condiciones en las que se mueve el género. Parte de los años 20 y sigue en los 40 con Bustos Domecq, Borges y los relatos de Leonardo Castellani. Indicaremos igualmente algunas pistas para aunar la transgresión a la posthumanidad y al postcolonialismo en la última literatura argentina.

Todas las consideraciones apuntadas más arriba me llevaron a pensar sobre la explosión del concepto de humano desde una perspectiva diacrónica. En efecto, cuando se habla actualmente de progresos científicos, de nuevas tecnologías, incluso

⁹⁸ El juego, la manipulación, el manoseo del género policial es una constante en esta literatura transgresiva (MELLIÉ, MÉNEGALDO, 1998).

de necrotecnologías o de economía globalizada, podemos aplicar estos conceptos a la situación de finales del siglo XIX en Occidente, pero también en otros países del planeta.

Así, la influencia de la filosofía e ideología positivista marcó con su impronta el siglo XIX y los comienzos del XX -haciendo pie y prolongando las ideas puestas en circulación desde el Siglo de las Luces-, en momentos en que los países latinoamericanos construían el Estado nacional. Se observa que acompañaron al Estado, encarnación del progreso, los avances concretos en materia de transportes (barcos a vapor, ferrocarril, aviación), de biología y medicina (vacunas, anestesia), de comunicación (teléfono, radio, cine, televisión), pero también en el plano de la fabricación de armas.

Coincidente con el proceso político y tecnológico asistimos al nacimiento de la novela argentina, con la producción de Eugenio Cambaceres. Al mismo tiempo, el policial da sus primeros pasos (1877), con la publicación del ciclo de Raúl Waleis. No se trata, en este caso, de una obra transgresiva: al contrario, Waleis propone un relato propedéutico ambientado en Francia, que toma como modelo de organización estatal para garantizar el buen funcionamiento de la justicia. En realidad habrá que esperar hasta los años 1920 para encontrar un policial que transgreda el tradicional relato de enigma a la Conan Doyle o Agatha Christie, de la mano de Roberto Arlt, a través de ficciones dispersas en diarios y revistas.

La producción de Arlt guarda numerosos puntos en común con el naciente *hard-boiled* norteamericano, en un contexto de fulgurantes adelantos tecnológicos –tema que embruja al autor y que aparece en varios de sus libros-, de crisis de valores –problemas con la inmigración, huelgas a menudo dirigidas por sindicalistas extranjeros, crisis política, mientras que a nivel internacional se sienten aún los efectos de la Primera Guerra Mundial –que podríamos caracterizar por el recurso anticipado a las necrotecnologías y al horror como espectáculo⁹⁹- y que los Estados Unidos entran en una crisis sin precedentes que va a concluir con el crack de la bolsa

⁹⁹ Aludimos entre otras cosas a las fotografías de los soldados mutilados y de rostros desfigurados (los “gueules cassés”, “jetas rotas”) por el efecto de las explosiones (DELAPORTE, 2007).

de Nueva York. Desde comienzos de siglo, las nuevas teorías en las ciencias físicas (la física de las partículas y la mecánica cuántica « que ponen contra la idea de determinismo, las nociones de inestabilidad y de imprevisible resumidas por el famoso principio de incertidumbre de Heisenberg” (GONTARD, 2014), cuestionaban el binarismo que había alimentado el positivismo y la idea de un eterno progreso.



© DR

En suma, una situación propicia para que surgiera con Arlt una propuesta transgresiva que toma su distancia con la novela de enigma clásica, y que manipula el hipotexto con la técnica de la captura y del robo:

- responsabilidad social en la comisión de delitos;
- denuncia de la corrupción política y de los métodos policiales;
- recurso a un lenguaje con signos orales (el lunfardo, entre otros) (el lenguaje se hace una manera de luchar contra la banalización del horror);
- personajes marcados por la crisis reinante;
- incertidumbre ante el futuro;
- cuestionamiento de valores (justicia / injusticia);
- prolongación de la situación de desorden más allá de la resolución de los delitos, etc.

En este punto, la propuesta transgresiva deviene un fenómeno operativo, que permite articular la representación estética con problemáticas de orden político e ideológico (como vemos por ejemplo en el tango *Cambalache*, de Enrique Santos Discépolo: se trata de la banalización del mal, como apuntara Hannah Arendt; ver

ARENDDT, 2016). Se observa la configuración de un imaginario alrededor del melodrama y la aventura, con un neto predominio de la temática urbana –Arlt, pero también el uruguayo Juan Carlos Onetti, que residía por aquel entonces en Buenos Aires-. El cine recurría a las mismas proyecciones: vida en una urbe agresiva e incierta, sueños de vida fácil, tango que condensa todos estos pesares, refuerzo de los mitos constitutivos de la epopeya nacional, como la Independencia, el gaucho, etc.

La transgresión de Roberto Arlt permite articular un policial nacional (la « nacionalización del género ») que hace pensar en el postcolonialismo cultural teorizado mucho después por Edward Said. En efecto, se trata de utilizar códigos o perfiles estéticos de los países centrales para reformularlos en la periferia, una periferia, en este caso, que contaba con una ciudad en transformación vertiginosa y que entraba en comunicación con los desastres del mundo: huelgas violentamente reprimidas, injusticias sociales, falta de respuesta de las instituciones, crisis económica, dispersión de valores. El concepto de humano defendido por las ideas del progreso volaba en añicos. Buenos Aires crecía de manera desordenada, acentuando las diferencias de la sociedad: dos millones de habitantes en 1914, casi 3,5 millones en 1936. El policial de Arlt cuestionaba la visión optimista del desarrollo permanente de la humanidad. Su transgresión, sustentada por el pesimismo –o incluso el escepticismo-, por una toma de conciencia visionaria, redefinía la realidad. Al decir de Beatriz Sarlo, para Arlt « Buenos Aires no fue sino que será » (SARLO, 1997, p. 15).

A diferencia de lo que iba a ocurrir en los Estados Unidos en la misma época con los autores de la revista *Black Mask* (Carroll John Daly, Dashiell Hammett, Raymond Chandler), la literatura negra de Arlt no iba a hacer escuela en su país. Habrá que esperar hasta la década de los 40 para que otros autores tomen la misma dirección. Entre tanto, aparece otro fenómeno transgresivo, que se apoyaba en la parodia y la distancia crítica e irónica de cara al nacionalismo cultural: la obra de

Honorio Bustos Domecq¹⁰⁰, pseudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, con la figura de don Isidro Parodi:

No debe ser extraño que sean precisamente dos autores ligados a la vanguardia literaria, con intereses artísticos que desbordan lo genérico del policial, quienes se encarguen de asumir esta «naturalización» que se concreta por dos vías: la estructural –a través de la parodia- y la formal –por medio del lenguaje.¹⁰¹

Desde los años treinta, Borges había comenzado a difundir una sutil concepción del policial, mediante la escritura de numerosos artículos y reseñas para revistas y diarios porteños, en particular en la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), de la que era co-director, en la revista *El Hogar* (1936 y 1939), en *Sur*, ya en los años cuarenta. De todos modos, es evidente que el pensamiento borgeano sobre el policial no se inserta exclusivamente en los estrechos límites de la reflexión alrededor de algunas novelas o relatos, sino que se relaciona con su opinión sobre los clásicos, la tradición, lo fantástico y la literatura en general.

A la tarea de mediador cultural que ejerció Borges en materia de policial, hay que sumarle una serie de acciones de diferente calibre, que marcarían el territorio genérico nacional:

- publicación de antologías (que indican el comienzo de su trabajo en común con Bioy Casares);
- creación de la colección *El Séptimo Círculo* en la editorial Emecé;
- escritura de textos policiales en colaboración con Bioy;
- publicación de relatos policiales firmados de manera individual.

Para el Borges lector, lo policial es antes que nada un ejercicio intelectual que profesa sus capacidades de ordenamiento en una ficción. Al hablar de Chesterton (en el número 22 de la revista *Sur*), a quien estima que ha llevado al cénit las fórmulas inventadas por Edgar Allan Poe, dice que « Presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo ».

¹⁰⁰ Honorio Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Bs. As., Sur, 1942.

¹⁰¹ Leonardo Padura, *Ibid.*, p. 130.

En tal gimnasia destaca la armonía de la trama (el principio, el medio y el fin) a la par que el equilibrio de la arquitectura, dado que el todo existe en función de la sorpresa y el encanto de la resolución racional, pero que evita el recurso a conocimientos que no estén en la esfera del lector corriente. Borges sabe, también, que el policial ha creado un nuevo tipo de lector, que ha perdido en cierto modo la inocencia: de cara al pasado criollo, Borges se pregunta cómo evitar las trampas del color local, que sólo produce una literatura regionalista y estrechamente particularista, sin renunciar a la densidad cultural que viene del pasado y forma parte de su propia historia¹⁰².

De tal modo, la tradición se resume como un espacio homogéneo y conciliador. Aplicado a la preceptiva policial, nos parece que el género nacional según Borges se construye en esa tensión: utilizar los argumentos de un código para producir desde una cultura periférica ficciones capaces de evidenciar el pasado y de captar a un lectorado fiel. Escribía Beatriz Sarlo: « Borges imaginó una relación nueva y diferente con la literatura en Argentina. Reorganizó completamente su sistema colocando, en un extremo la tradición gauchesca y, en el otro, la teoría del intertexto antes de que diseminara por los manuales de crítica literaria »¹⁰³.

Borges ya había evocado el asunto genérico en « Los laberintos policiales y Chesterton », donde anunciaba la imposibilidad -¿la inutilidad?- de un policial nacional, en la medida en que para los anglosajones « la razón está con la ley, infaliblemente ». Para los criollos, en cambio, para « Martín Fierro, santo desertor del ejército », y para « el aparcerero Cruz, santo desertor de la policía », tal hipótesis resultaría descabellada. Es más, la acción, las aventuras –la otra pasión anglosajona, junto a la ley, dice Borges- son un imposible eco heroico para los criollos que, al matar, « se desgraciaban ». Si las dos pasiones, « la de las aventuras corporales, la de la rencorosa legalidad { ... } hallan satisfacción en la corriente narración policial », la adaptación del género al medio argentino parece de entrada descartada por una realidad cultural funcional. De allí se infiere que esta realidad, por sus características,

¹⁰² Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor de las orillas*, pp. 14-15.

¹⁰³ *Ibid.*

corta todo vínculo posible entre la literatura popular y la literatura policial –lo que de paso explica el éxito del *Martín Fierro*.

Y, sin embargo, Borges no pierde de vista la necesidad de comunicarse con un lectorado fiel, por más que la relación con el productor ficcional se halle pautada por una connotación ideológica conservadora. Difiere allí de la tentativa de Castellani de crear un policial argentino que retome tipos nacionales, formas de hablar y que, sobre todo, se inscriba en una memoria, al partir del principio de que esta no existe sin una complicidad, sin un contrato de lectura, que funcione por medio del reconocimiento de valores comunes: el campo como cuna de la identidad nacional, la figura del gaucho –o más bien del criollo- y del campesino, cierto vértigo crítico ante el crecimiento desmesurado de una capital que reúne todos los vicios y las injusticias, un habla salpimentada de giros regionalistas, la complicidad con ciertas figuras típicas del campo –los peones, tanto argentinos como inmigrantes. Y también la imagen de transición, el gaucho forzado por el avance del capitalismo a dejar la Pampa para radicarse en los suburbios de Buenos Aires (volveremos más tarde sobre los postulados de Castellani).

Borges y Bioy construyen en tanto la saga del héroe detectivesco don Isidro Parodi¹⁰⁴ - un peluquero preso, injustamente- haciéndole resolver los casos desde su « celda 273 ». Ulysses Santamaría afirma que la auto-parodia existe desde el comienzo del género y que permite una triple lectura: « la de la aventura relatada, la de la parodia del género y la del nivel didáctico del ejercicio lógico ». El conjunto de estos niveles estructurales es posible porque todo género establece un código más o menos fijo y, sobre todo, reconocible de manera relativamente sencilla por el receptor. Si todo juego necesita reglas, escribir policial es adscribirse a un juego intelectual y trabajar con ese código, incluso al transgredirlo. Para Tomachevski, la aparición de la parodia se inscribe en una cadena lógica desde una perspectiva

¹⁰⁴ El uso del « don » es una característica del policial argentino que « nacionaliza » la figura del detective, convirtiendo en protagonistas a « criollos viejos », es decir hombres de cierta edad, con habla campesina y con vasta experiencia en las cosas de la vida : don Isidro Parodi, don Pablo S. Laborde (creado por Manuel Peyrou).

diacrónica, en la medida en que los procedimientos de los géneros elevados son contaminados por los géneros vulgares, que se invierten en una funcionalidad cómica. Cabe recordar también las ideas de Linda Hutcheon¹⁰⁵ que ve en la parodia moderna una forma de homenaje y que, a diferencia de Genette, habla de parodia de género.

A estos elementos teóricos, se le podrían agregar los condicionamientos históricos e ideológicos: las obras de Borges-Bioy y de Manuel Peyrou aluden a la situación política reinante en los años 40/50 y rechazan el peronismo¹⁰⁶. El humor paródico es una forma de denunciar la realidad argentina de la época que Borges calificó muchas veces de absurda. La parodia policial permitía sin duda confiar en el orden ante una realidad inasible. Años más tarde, al referirse al género de manera global, Borges decía: « En nuestra época, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin »¹⁰⁷.

La parodia deviene así un artefacto literario que desde la burla exaspera la relación con el referente nacional y con el referente genérico. Se trata de otra fórmula transgresiva, que trabaja a partir de la literatura y que desecha la idea de « nacionalización del género ». Está aquí toda la paradoja de Borges –y en menor medida de Bioy-: proponer una literatura transgresiva -incluso estamos tentados de decir « revolucionaria », - cuestionando los principios genéricos, pero desde una posición ideológica conservadora y reaccionaria.

La otra forma de transgresión la hallamos en la producción personal de Borges, que en cuentos como « La muerte y la brújula » y « El jardín de senderos que se bifurcan » propone desfigurar toda referencialidad nacional, al destacar los principios analíticos de la pesquisa y distanciarse de cualquier modalidad que reivindique la acción (o la aventura). Todo principio ordenador no se encuentra en la realidad –como en Inglaterra-, sino en la literatura. Los personajes efectúan

¹⁰⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*.

¹⁰⁶ Ver en particular B. Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte*.

¹⁰⁷ Jorge Luis Borges, « El cuento policial », p. 80.

transbordos de un papel al otro: el investigador deviene víctima y el criminal sigue siendo criminal, en un luminoso enfrentamiento intelectual (« La muerte y la brújula »).

Volvamos ahora al caso divergente de Leonardo Castellani, creador de fray Hermete Demetrio Constanzi, alias el padre Metri. Este personaje está construido por la superposición de lo histórico y con lo mítico y lo legendario, por una voz narrativa que llega incluso a catalogar al franciscano de « santo a medio concluir » y que se sitúa de manera voluntaria en la realidad –se insiste en los cuentos sobre la existencia « real » de Metri- para emitir un discurso en el que la palabra de sus antepasados es citada como certificado de autenticidad de las aventuras del sacerdote. Para ello, el narrador, mientras reconoce haber cambiado algunos rasgos del cura a fines literarios, multiplica los epígrafes apócrifos que mencionan al cura desde la historia o confiesa haber variado el nombre del personaje. Ya en los años treinta Castellani anotaba:

La Argentina es un país primerizo; está en su edad media, en el tiempo de la poesía épica, de los romances viejos, de los cuentos. Martín Fierro es un cuento, Don Segundo es un cuento. Toda poema ahora para ser nacional deberá ser sencillo, objetivo, exterior, impersonal y heroico (...) es decir que levante con sencillez y pujanza las grandes cuestiones humanas ¹⁰⁸.

La perspectiva social presente en los relatos implica un acercamiento del ciclo de Metri al *hard-boiled*. Para ello escoge como área temporal de sus ficciones un momento decisivo para la historia nacional: la de la organización del Estado o la del estallido de la última rebelión indígena, a principios del siglo XIX. Si toda escritura ficcional del pasado es a menudo una forma de mirar el presente de su autor, las “parábolas en acción” de Metri sientan entonces las bases, a partir del policial, de una crítica del caos de la justicia provocado entre otros motivos por una estructura que se apoya sobre pilares mal fijados desde sus comienzos. En tal contexto, las construcciones que deberían operar para consolidar el sistema se hallan desvirtuadas

¹⁰⁸ Leonardo Castellani, *Las muertes del padre Metri*, p. 360.

de su sentido original: « [...] la lucha del fraile no eran contra la carne y la sangre, sino contra las esencias invisibles y los espíritus vectores de la tierra que andan en el viento, contra las fuerzas tentaculares que rigen el orden moral invisiblemente »¹⁰⁹.

La crítica parte de la constatación de la falta de unidad nacional que repercute en provincias fuera de foco, como es el caso del Chaco santafecino, en el que transcurren los relatos. El Estado se halla allí poco representado, como se nota en el relato « El degüello de San Antonio », en el que la arrogancia de los militares provoca una rebelión indígena toba. Crítica sistemática al poder en suma, en donde no falta el poder eclesiástico que también excomulga al cura. Si, como decía Borges, Chesterton « no toma su fe por un método sociológico », el movimiento seguido por Castellani en este terreno es su opuesto: « La justicia y la autoridad no existían sino como repugnante máscara; y en todo caso, si existían realmente, era al margen y a veces en contra de las autoridades que llevaban el nombre »¹¹⁰.

Transgresor y polemista por excelencia, Leonardo Castellani no sólo conmovió las bases del género, sino que sentó los fundamentos, con varios ítems en común con Roberto Arlt, para la paulatina transformación del policial que iba a culminar en las décadas de los 60 y 70. Sus dos otros protagonistas, el padre Ducadelia y la enfermera Marta, son un fenómeno especial en el policial nacional. El sacerdocio de uno y el sexo de la otra constituyen una intromisión no sólo moral, sino también corporal en un corset hermético. Es más, en el caso de Ducadelia uno de sus asistentes es un indio toba. Los cuerpos ocupan un espacio y anuncian la llegada del « Otro » a la narrativa. Un « Otro » que molesta, estorba y que le disputa el territorio a las normas, a los códigos, a las leyes y a los cánones en vigor. El « Otro » ya no es más el delincuente, el culpable, sino que deviene un agente en el combate por la verdad y la justicia.

CONCLUSIÓN

¹⁰⁹ Leonardo Castellani, *Las muertes del padre Metri*, *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁰ Leonardo Castellani, *Las muertes del padre Metri*, *Op. cit.*, p. 22.

El diálogo y la discusión entre el « post” y el « trans” aparece, en el campo literario, como un fenómeno fértil para comprender mejor el vínculo entre la representación estética, la crisis, los usos de la tecnología y las proyecciones históricas. Todo ello se presenta en términos de lenguajes y de construcciones imaginarias, y constituyen otras tantas claves para mirar el mundo actual.

La lectura diacrónica apuntala la configuración de una imagen en la que existen paralelismos, tensiones y distensiones, evolución. A diferencia de las teorías que conducen a una visión estática y discontinua, que hace de los tiempos paralelos una fatalidad, hablar de ciertos « post” y de « trans” permite distinguir la sinuosidad de los cruces, la sutilidad de los roces, de los choques y de los pasajes. El género policial, por sus características en apariencia fijas, normativas e impermeables, es un terreno que se presta a la teorización en lo que ésta también puede contener de apertura y de ruptura.

Desde los años 1920, el género en Argentina muestra la capacidad de trabajar sobre las estructuras proponiendo una movilidad zigzagueante, constante y renovadora, un lenguaje en el que la oralidad se hace cargo de la palabra narrativa para integrar las nuevas subjetividades y las sensibilidades que le siguen y que emergen en una sociedad en pleno cambio. Ello lo pone a la cabeza de la transgresión vanguardista, que le discute el espacio al canon nacional desde los márgenes. Dicha tesis se confirma desde un registro completamente diferente con la producción de Bustos Domecq y de Borges, cuya transgresión opera desde los moldes de la propia escritura facilitando las interconexiones con otros fenómenos literarios. En 1998, Denis Mellier et Gilles Ménegaldo ubicaban precisamente a Borges como artífice e ingeniero de este acercamiento rizómico:

La forme policière se retrouve au cœur d'esthétiques romanesques qui se caractérisent par la mise en jeu des codes du récit et des formes communes du roman, par une forte propension aux vertiges spéculaires et aux miroirs de l'auto-référence, par un goût pour la contrainte formelle et surtout, par une conscience aiguë de l'instabilité des signes et un total

manque d'innocence quant aux transparences mimétiques de la représentation.¹¹¹

Borges y los narradores « negros» argentinos, desde Rodolfo Walsh a finales de los 50, pasando por los cultivadores del género que abundaron a partir de los años 60-70 (Ricardo Piglia, Mempo Giardinelli, Juan Sasturain, Vicente Battista, Osvaldo Soriano) en el Río de la Plata, desbrozaron el camino para la eclosión de la joven literatura femenina y negra del siglo XXI. Las polémicas de género, de corporalidad, de nuevas subjetividades, de lenguajes y tonos que le suceden, la continuidad fulgurante de las intrigas, la vuelta al humor, a la ironía, al intertexto polivalente y sugerente, ocupan el centro del texto. El género negro es a su vez transgredido, invadido, puesto en diálogo con formas en los que la intriga policial se hace un filtro para dejarle lugar a las preocupaciones de la juventud contemporánea, marcadas por los coletazos de la dictadura y de la crisis económica. Al decir de Braidotti, estas escrituras parecen murmurar que « ... el accidente está ahí, a punto de cumplirse, es virtualmente una certeza; es sólo cuestión de tiempo »¹¹².

BIBLIOGRAFÍA

Hannah Arendt, *La passion de comprendre, Philosophie*, Hors-série n° 28, Paris, février-mars 2016.

BORGES, Jorge Luis. « El cuento policial ». *Borges oral*, Bs. As.: Emecé/Editorial de Belgrano, 1979.

BUSTOS DOMECCQ. Honorio, *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Bs. As., Sur, 1942.

BUTTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La Découverte, 2006 (2990).

CASTELLANI, Leonardo Castellani. *Las muertes del padre Metri*. Bs. As. : CEPA, 1942.

¹¹¹ Denis Mellier, Gilles Ménegaldo, « Avant-propos », *Ibid.*, p. 3.

¹¹² Rosi Braidotti, *op. cit.*, p. 20.

CHIANI, Mirian. « Poéticas trans », *Escrituras compuestas : letras ciencias, artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi y Marcelo Cohen*. Bs. As.: Katatay, 2014.

DELAPORTE, Sophie. *Les gueules cassés. Les blessés de la Grande Guerre*. Paris, Agnès Vienot éditions, 2004.

Denis Mellier, Gilles Ménégaldo, *Formes policières du roman contemporain*. Rennes : PUR, 1998.

GONTARD, Marc. *Écrire la crise: l'esthétique post-moderne*. Rennes : PUR, 2013.

GONTARD, Marc. « Le postmodernisme en France : Définition, critères, périodisation. » Consultado el 10 de abril de 2017 <<http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/GontardPostmod.htm>

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Londres : Routledge, 1991 (1985).

MELLIER, Denis. MÉNÉGALDO, Gilles. *Formes policières du roman contemporain. La Licorne*, nº 44, Poitiers : UFR Langues Littératures Poitiers, 1998.

PADURA, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Unión, 2000.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor de las orillas*. Bs. As.: Ariel, 1995.

SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Bs. As. : Nueva visión, 1997.

SUÁREZ LYNCH, B. *Un modelo para la muerte*. Bs. As.: Oportet & Haereses, 1946.

Recebido em 02/09/2017.

Aceito em 11/10/2017.