

Lo “trans” en la narrativa policial de Rodolfo Walsh

Nestor Ponce

► **To cite this version:**

Nestor Ponce. Lo “trans” en la narrativa policial de Rodolfo Walsh. Babel, 2018, pp.93-108.
10.4000/babel.5114 . hal-02467541

HAL Id: hal-02467541

<https://hal.univ-rennes2.fr/hal-02467541>

Submitted on 5 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Babel
Littératures plurielles

37 | 2018
Lo “trans-” y la ficción hispanoamericana contemporánea

Lo “trans” en la narrativa policial de Rodolfo Walsh

Néstor Ponce



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/babel/5114>

DOI: 10.4000/babel.5114

ISSN: 2263-4746

Editor

Université du Sud Toulon-Var

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 enero 2018

Paginación: 93-108

ISSN: 1277-7897

Este documento es traído a usted por Université Rennes 2



Referencia electrónica

Néstor Ponce, « Lo “trans” en la narrativa policial de Rodolfo Walsh », *Babel* [En línea], 37 | 2018, Puesto en línea el 06 junio 2018, consultado el 05 febrero 2020. URL : <http://journals.openedition.org/babel/5114> ; DOI : 10.4000/babel.5114

Este documento fue generado automáticamente el 5 febrero 2020.



Babel. Littératures plurielles est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Lo “trans” en la narrativa policial de Rodolfo Walsh

Néstor Ponce

- 1 Me propongo examinar¹, 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 Gontard², 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 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”³.
- 2 Sin embargo, en la terminología “post” hay algunas excepciones. Destaco –entre otros– : la “postcolonial” de Edward Said y la “posthumana” de Rosi Braidotti (que postula la superación de las ideas de Michel Foucault sobre el cuerpo y de Judith Butler 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, y más recientemente la también mexicana Sayak Valencia, 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.

- 3 A diferencia de lo "post", lo "trans" es un "Más allá", un "del otro lado", un "a través" o un "cambio"⁴. 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)⁵. 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).⁶

- 4 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 discontinue.⁷⁸

- 5 Ahora bien, como observamos más arriba, la categoría de posthumano que hace circular Braidotti guarda aún mayores coincidencias con lo "trans" si la 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.
- 6 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 50 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 sobre todo 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 mujeres cantantes de jazz con una pata de palo⁹.

- 7 La literatura policial argentina de los años 50 plantea de lleno el problema de la verosimilitud y avanza hacia lo que podríamos llamar 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 originales 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”.
- 8 En el artículo publicado en *Revell* nos habíamos interesado en el análisis del policial argentino desde sus orígenes hasta comienzos de los años 50 con Leonardo Castellani. En el presente trabajo nos proponemos volver sobre los conceptos de “post” y de “trans”, que nos parecen operativos para estudiar a un escritor, Rodolfo Walsh, que sienta las bases de las transgresiones genéricas que irrumpen con fuerza en las décadas de los 60 y los 70. Dado el contexto socio-político de la Argentina a partir de 1955 (ver más abajo), agregamos al corpus teórico precedente el libro *Capitalismo gore* (2010) de la mexicana Sayak Valencia, que introduce una necesaria reflexión sobre el feminismo, el cuerpo, el contexto periférico, la influencia del capitalismo en la construcción de modelos y la necropolítica, en la que el supuesto enemigo del orden debe desaparecer, como si se tratara de una guerra, en el marco del Estado de excepción que todo lo justifica (ver en especial el capítulo “Necropolítica”, p. 141-171). La violencia estatal se traduce en la violencia generalizada sobre los cuerpos. Los conceptos vertidos en esta obra nos parecen presentar una síntesis que merece ser discutida en relación al género policial argentino desde 1955. El epígrafe de la introducción de Sayak Valencia, firmado por el reconocido economista John Kenneth Galbraith, es significativo: “La globalización no es un concepto serio. Lo inventamos nosotros los norteamericanos para disfrazar nuestro programa de intervención económica en otros países”.¹⁰
- 9 Ahora bien, con los relatos negros de Roberto Arlt en los años 1920 habíamos entrado en otra dimensión de la “nacionalización del género”, puesto que dichos textos coinciden de manera sorprendente con el “hard-boiled” norteamericano sublimado por Raymond Chandler y Dashiell Hammett. Arlt utiliza la oralidad, temáticas en las que mezcla el presente y el futuro. Buenos Aires, es un texto, es un espacio en construcción y la mirada de Arlt se proyecta en el tiempo. 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. Los años 50 en Argentina serán el caldo de cultivo para sublimar los posibles literarios que se abren a la imaginación. De esto modo, propondremos algunas pistas para aunar la transgresión a la posthumanidad y al postcolonialismo en la literatura argentina de esa etapa.

- 10 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 de necrotecnologías, de economía globalizada o de capitalismo *gore*, podemos aplicar estos conceptos a la situación de finales del siglo XIX en Occidente, pero también en otros países periféricos en expansión, hecho que a va crecer a partir de la década del 50.
- 11 Al entrar en estos años, el policial ya estaba instalado no sólo en el mercado editorial, sino también en el mercado cultural y su peso repercutía en América Latina. Autores prestigiosos como Alejo Carpentier, José Antonio Portuondo, Alfonso Reyes, Roger Caillois o Jorge Luis Borges ya habían escrito por ese entonces artículos que reivindicaban el género para darle sus *lettres de noblesse*. La actividad editorial en Buenos Aires era considerable y ya destacaban varias colecciones genéricas, entre las que persistía El Séptimo Círculo fundada por Borges y Bioy en los años 40 y en la que aparecieron numerosas traducciones de novela de enigma y algunas pocas de novela negra. Junto a ellos, notamos la aparición de algunos autores argentinos como Alexander Rice Guinness (humorístico pseudónimo de Alejandro Ruiz Guiñazú) y María Angélica Bosco. A dicha colección se le agregaba Rastros (que publicó a Lisardo Alonso, Ignacio Covarrubias, Luis de la Puente), Pistas (Velmiro Ayala Gauna, Alfredo Grassi, Luis de la Puente) y Misterio (estas tres colecciones pertenecían a la editorial Acme Agency), Serie Naranja (Rodolfo Walsh, Alonso, Ameltax Mayfer, pseudónimo de Abel Mateo). Se organizaban también concursos, como el de Emecé o el de las revistas *Veá y Lea* o *Leoplán*, que además publicaba regularmente relatos policiales de autores como Adolfo Pérez Zelaschi, Syria Poletti o Rodolfo Walsh. Asimismo, se estrenaban filmes policiales nacionales como *El crimen de Oribe* (1950) basado en la nouvelle *El perjurio de la nieve* de Bioy Casares y dirigido por Leopoldo Torres Ríos y su hijo, Leopoldo Torre Nilson; la adaptación del comisario Frutos (saga de Velmiro Ayala Gauna), interpretado por Ubaldo Martínez (1958); *Rosaura a las diez* (1958), adaptación del libro homónimo de Marco Denevi y dirigido por Mario Soffici. A la par, el auge de la demanda alentaba la profesionalización de escritores como Goligorsky o Pérez Zelaschi, que multiplican la publicación de policiales negros bajo la cobertura de pseudónimos estadounidenses –como había hecho Boris Vian en la Francia de la post segunda guerra mundial.
- 12 Broche de oro de la producción local: en 1953 Walsh publicaba la primera antología integrada totalmente por autores nacionales, *Diez cuentos policiales argentinos* (Buenos Aires, Hachette). En el prólogo a la misma, destacaba el aporte fundamental de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, y citaba también *Las nueve muertes del Padre Metri* de Leonardo Castellani y *La espada dormida* de Manuel Peyrou. Es más, señalaba el progreso que significaba la posibilidad de que Buenos Aires fuera el escenario de ficciones policiales, sin dejar de señalar las limitaciones del cambio:
- “[...] que puede juzgarse severamente a la luz de una crítica de las costumbres, pero que refleja con más sinceridad la realidad del ambiente y ofrece saludables perspectivas a la evolución de un género para el que los escritores argentinos parecen singularmente dotados.”¹¹
- 13 Esta reserva emitida por Walsh va a estar en el centro de su producción genérica, que pasa de una práctica mimética influenciada por Bustos Domecq y su ciclo construido alrededor de la figura de Don Isidro Parodi hasta llegar a una crítica de las costumbres que va a imponerse progresivamente para afianzar “lo trans” que va a estallar definitivamente en las décadas siguientes, al comienzo en Argentina, México y España

para abrazar posteriormente todo el mundo hispanohablante. La evolución de Walsh responde pues a una reflexión poética de cara a la modernidad, pero obedece también a un contexto literario y socio-político particular que le permite llegar a un cuestionamiento genérico y a la transgresión. En efecto, en los años cincuenta, con la caída del régimen peronista en 1955, la literatura argentina conoció un proceso de cuestionamiento de valores y propuso, con la denominada generación del 55, una relectura de la historia nacional, en el marco de esa otra globalización que sigue a la segunda guerra mundial. La división del mundo en dos bloques, el impacto de las masacres en los combates con el punto culminante de la bomba atómica en Hiroshima, la injerencia imperialista norteamericana, hace que los intelectuales argentinos propongan una mirada renovadora de la realidad nacional y del pasado.

- 14 En 1951, un grupo de estudiantes de filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires publicó el órgano difusor del pensamiento de dicha generación: *Centro*. Dos años más tarde, el mismo equipo lanzó *Contorno*, dirigido por David e Ismael Viñas. Este fascículo plantea premisas críticas que tendrían una fuerte incidencia generacional: un nuevo planteamiento para pensar la historia y la cultura, el uso de elementos analíticos con base en el existencialismo y en la revista francesa *Les Temps Modernes*, la innovación creativa en materia de técnica y temática –como hizo Walsh con el policial– e, intrínsecamente, el dibujo de una figura del intelectual comprometido con los problemas de su época.
- 15 En este periodo marcado por la guerra fría, por el golpe de Estado reaccionario de 1955 (paradójicamente denominado “Revolución Libertadora”) y por la Revolución Cubana de 1959, Walsh adhiere al peronismo y trabaja de manera activa como periodista en el diario peronista *Mayoría*. Allí publica sus crónicas-pesquisas que le permitirán anticipar el *new journalism* estadounidense (mérito que comparte con Gabriel García Márquez) en libros como *Operación masacre* (1957), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *El caso Satanowsky* (1973). Ya en los años 50 Walsh comienza a diseñar un proyecto estético que construye en los bordes de la cultura y de la producción académicas. En este marco, los reportajes novelados se aúnan con la escritura de diferentes relatos, entre los cuales los policiales ocupan un sitio relevante.
- 16 La metáfora de este posicionamiento de Walsh lo encontramos en su cuento “Nota al pie”, en el que, de modo progresivo, la nota invade el cuerpo textual hasta imponerse sobre el aparente relato principal (en la primera página, la nota ocupa una línea; en la última el texto central sólo tiene una, y el resto es ocupado por la nota al pie). Tal sería el objetivo estratégico del autor: destacar lo que existe entre líneas, lo secundario, lo que descarta el canon literario, para transgredir la estructura tradicional y cuestionar la lectura del pasado y del presente. En la segunda etapa de su obra policial, Walsh termina escribiendo –como Arlt– desde el periodismo y la literatura popular, aunque su mirada estaba filtrada por una formación letrada.
- 17 No sorprende, por ende, que los comienzos genéricos de Walsh fueran de lo más tradicionales: si a Borges le preocupaba el rigor intelectual y la capacidad de ordenamiento de todo relato de enigma, Walsh en cambio se interesó por la noción de juego y por el poder de fascinación que ejerce el policial sobre el lector. En la segunda etapa –de mediados de los 50 hasta los sesenta–, pasó del placer del juego por el juego al de una narrativa que le permitiera captar el entorno. No es casualidad si en “Transposición de jugadas” (1961), que comienza con una partida de ajedrez, el protagonista de su saga negra, el comisario Laurenzi, le comenta al narrador –en una especie de metáfora de la propia evolución de Walsh como narrador de policial– que “no

era un final de problema, era simplemente un final difícil", lo que significa, dicho en otros términos, que el comisario apunta al carácter social del delito, a la comprensión de la realidad política –corrupción, abuso de poder de los terratenientes, complicidad de la policía, miseria de los peones rurales. En este relato, un propietario de tierras, don Julián, convoca al comisario Laurenzi para que investigue un crimen que él mismo cometió, suerte de arabesco para demostrar su poder económico e intelectual.¹² La situación hace pensar en el capitalismo *gore* de Sayak Valencia: la racionalización exacerbada de la violencia son las herramientas para producir riqueza y son las que ponen la vida y el cuerpo como territorio que pueden ser pisoteados.¹³

- 18 Mientras tanto, los comienzos de Walsh en el género fueron, como anticipábamos, muy diferentes. En 1953 publicó un volumen de tres relatos, *Variaciones en rojo* (Hachette, 1953), cuyo investigador era Daniel Hernández, cuyo bíblico nombre es un homenaje a quien considera el "primer 'detective' de la historia".¹⁴ Hernández se inscribe de entrada en el plano de lo verosímil típico de los narradores genéricos, característica a la que Walsh, en el prólogo citado, acordaba especial importancia. El autor no se planteaba, en aquél entonces, la posibilidad de una noción de verosímil diferente de la que pueda transmitir un modelo literario, en este caso el relato de enigma tradicional. En la "Noticia" del antologador para la primera edición leemos :

–Sé que es un error –tal vez una injusticia– sacar a Daniel Hernández del sólido mundo de la realidad para reducirlo a personaje de ficción... Sin embargo, no veo cómo podría resistir la tentación de relatar –aún torpemente– algunos de los numerosos casos en que le ha tocado intervenir.¹⁵

- 19 Hernández completa el modelo tipológico anglosajón, al mismo tiempo que enriquece la ya incipiente tipología del investigador argentino. En el primer cuento de la serie, "La aventura de las pruebas de imprenta", aparece una primera descripción, signada por los defectos físicos, que lo identifican con el modelo habitual del detective extraño. Así, cuando se lo compara con otro personaje :

La presencia física de Raimundo Morel proporcionaba siempre a Hernández dos disculpables consuelos : Raimundo era casi tan corto de vista como él, y algo más feo, lo que no es poco decir [...]. Raimundo tuvo que agacharse mucho para pasar por la diminuta puerta abierta en la cortina metálica, y Daniel casi nada. Era aproximadamente la medida de su estatura.¹⁶

- 20 Sin embargo, Hernández no fue el único investigador creado por Walsh. Si el narrador confidente de los relatos de Poe –cuyo protagonista era el detective Dupin– se complacía en imaginar la existencia de dos Dupin, no es descabellado esbozar la figura de dos Rodolfo Walsh en la práctica de la literatura policial en menos de una década de distancia el uno del otro. El primero es respetuoso de las normas del relato de enigma, el otro innovador y transgresivo, que sienta las bases de una futura narrativa.
- 21 De hecho, las bases de la futura alternativa narrativa se perfilaban ya en 1953, en "Cuento para tahúres", pero habrá que esperar para que la transgresión se haga realidad en cuatro otros relatos : "Simbiosis" (*Vea y lea*, 2/4/61), "Transposición de jugadas" (*Vea y lea*, 14/9/61; tercer premio del concurso de *Vea y Lea*, publicado en la revista con ilustraciones del autor de historietas Hugo Pratt, entonces residente en Argentina), "En defensa propia"¹⁷ y "Los dos montones de tierra". El ciclo, como dijimos, está protagonizado por un policía, el comisario retirado Laurenzi, quien le cuenta sus aventuras a otro personaje-transcriptor, un confidente, más joven y de mayor cultura –se reconocerá aquí el procedimiento de un autor de policiales amigo de Borges, Manuel Peyrou.

- 22 Las características de Laurenzi implican toda una serie de contrastes: con Daniel Hernández, con el comisario Jiménez (personaje del ciclo Hernández) y también con el propio narrador de la saga. Por una parte, a pesar del prestigio profesional, Laurenzi es un hombre de escasa formación, huraño, comisario jubilado y de origen modesto ("... trabajó un tiempo de peón en una estancia que era de un ministro de Yrigoyen, antes de pasar a la isla y hacerse vigilante en Lamarque"). El narrador, mientras tanto, es un joven relativamente culto con quien juega ajedrez en el bar Rivadavia, en La Plata, y que en el relato "Simbiosis", al sugerir al comisario que escriba sus aventuras para revistas, Laurenzi responde que esa actividad "... la deja para gente como yo" [90]. De Daniel Hernández le separa el carácter extravagante del detective aficionado, su actitud ante las investigaciones, en las que se destaca únicamente el sesgo enigmático y científico, aunque se acerca a él en el rigor del intelecto. Laurenzi, si bien es teatral, se diferencia de los otros personajes de la primera etapa por su inmersión en el mundo rural, brutal, pero fuente de una argentinidad profunda. Un universo conmovido por la tragedia de la miseria, de la injusticia y del fanatismo milenarista. "Transposición de jugadas" transcurre en Río Negro; "Simbiosis" en Santiago del Estero, "Los dos montones de tierra", en Las Flores, en la pampa bonaerense. Descentrar el espacio del relato del policial para llevarlo al ámbito rural implica una búsqueda de las raíces perdidas de cara al "capitalismo *gore*" de Buenos Aires. En los tres casos el comisario rural vive inmerso en un mundo en el que no hay cabida para el humor, en el que la competencia intrínseca con la capital aparece sugerida. Desfilan en sus páginas personajes dignos de Dostoiévski: alcohólicos, manosantas, obrajeros, propietarios de tierra enceguecidos por el furor del poder.
- 23 Si observamos de cerca los rasgos nacionales de Laurenzi, notamos que se apoya para resolver los casos en la sabiduría campesina (de la Patagonia, donde se formó como policía). Se alude entre líneas al éxodo rural que sufrió Argentina desde principios del siglo XIX y que alimenta la contradicción entre el campo, entrevisto como un espacio auténtico, y la ciudad, presentada como la cuna de los vicios. El comisario utiliza asimismo giros rurales, que el narrador urbano se encarga de que no pasen desapercibidos incluyendo a veces signos gráficos que los destaquen (comillas, itálicas) o repeticiones connotativas: "Lamarque era un pueblo de unas quinientas almas [...] *y ahora es ciudad y ha progresado mucho*'" (en "Transposición", p. 77; el subrayado es nuestro); "Yo me fui del pueblo y no he vuelto nunca. Dicen que está muy adelantado" [86]. Los puestos que ocupa Laurenzi en diferentes lugares del país responden al castigo del poder por su honestidad que lleva a la cárcel a estancieros. El comisario es un personaje descentrado, semi-nómada como los indígenas de la Patagonia, una figura molesta para el poder. La excentricidad de Laurenzi es una pirueta narrativa: estamos en el fondo ante un personaje que propone una mirada transversal sobre la realidad y que opera un corte, una fragmentación en el tratamiento del enigma. Lo verosímil se aleja del modelo literario y se abre al cuestionamiento de la sustancia, de la materia misma del relato. En este punto Walsh supera al policial de Arlt, porque no se contenta con mostrar el conflicto social latente detrás de la narración, sino que se propone, y vuelvo aquí a Rosa Braidotti y a Sayak Valencia, a la necesidad de cuestionar, de desear y de conocer: "Yo notaba que me iba poniendo flojo, y era porque quería pensar ponerme en lugar de los demás, hacerme cargo" ["En defensa propia", 123].
- 24 Walsh va mucho más allá de la constatación. No se conforma con concentrarse, como en los relatos de Peyrou y por momentos de Castellani, en el conflicto entre lo viejo y lo

nuevo, entre la tradición y la modernidad –que pueden ser otra de las variantes del conservadurismo–, sino que plantea la realidad de la violencia necesaria del poder para guardar sus privilegios. Para ello, relee la historia y habla de la Guerra del Desierto (1879) y del genocidio de los indígenas argentinos :

Allí todavía estaba fresco el rastro sangriento de la conquista. El viento movía un arenal, y parecía la cara de un indio, solemne y enjuto en su muerte ; bajaba el río, se secaba el fango y era posible encontrar una lanza todavía filosa o un par de boleadoras irisadas (así fantaseaba el comisario). Pero la tierra heredada ya era de los estancieros, y sólo el respeto se ganaba o se perdía en un gesto [“Transposición”, 76].

25 Las condiciones del delito son diferentes. El contenido social conmueve el panel de personajes típico del policial (culpable, víctima, investigador, sospechosos), en un clima *gore* de violencia y locura (“... ciertas atmósferas [...] generan monstruos”, “Simbiosis”, p. 90) En la literatura de Walsh, a diferencia del policial conservador de Waleis o Holmberg, el delincuente no es el otro (el gaucho, la mujer, el inmigrante), sino cualquier personaje que por ambición social o por pasión se transforma en un monstruo: un estanciero brutal, un novio pueblerino engañado, un juez confrontado a la extorsión, dos infelices y rústicos campesinos.

26 En la cartografía de los relatos de Walsh notamos además que en tres de los cuentos del ciclo hay un narrador anónimo, un joven escritor –un confidente– que narra las aventuras que le cuenta el comisario Laurenzi. El joven transcribe en estilo indirecto, penetra el punto de vista del comisario y lo entrecruza con opiniones personales en las que se vislumbran los celos por la vida aventurera del jubilado y también la diferencia de clase, hasta llegar a un discurso a dos voces que aborda la realidad desde distancias diferentes y que expone así sus múltiples aristas.

–Un momento– exclamé bruscamente iluminado–. Esa historia yo la he oído. Es el problema de Alcuino.

–¿De quién?– dijo el comisario.

–Un tipo que era amigo de Carlomagno. El lobo, la cabra y la col. No se puede dejar al lobo solo con la cabra, ni a la cabra sola con la col.

–Mi abuela¹⁸, que me enseñó ese cuento, –dijo pausadamente el comisario– no era una persona instruida. No sabía quién era ese Alc... ¿cuánto? Alcuino. Además decía ‘chivo’, decía ‘pollo’. Pero fíjese lo que son las cosas, yo no quise pensar que fuese exactamente la misma historia. [“Transposición de jugadas”, 83].

27 Esta doble discursividad deriva, de hecho, de la tensión permanente entre la cultura popular y la cultura letrada. Laurenzi, socarrón pero satisfecho, mantiene una actitud de rechazo y fascinación ante la producción escrita de su interlocutor.

El comisario carraspeó y encendió un nuevo cigarrillo. Tiene el don natural de la pausa dramática. Tal vez por eso le he dicho que debería dedicarse a escribir cuentos para revistas. Él se ríe y contesta que lo deja para gente como yo. Conociendo su maldad natural presumo que es una forma disimulada de insultarme. [“Transposición de jugadas”, 92]

28 La misma tensión entre lo popular y lo culto reaparece con fuerza en “Simbiosis”, cuento en el que los miserables habitantes de un pueblo de la provincia de Santiago del Estero siguen hipnotizados la prédica de un manosanta. El comisario observa sorprendido los alcances del fanatismo, pero no puede evitar un acento crítico al aludir a la cobertura del hecho por la prensa porteña (“Usted recordará cómo les divirtió el asunto”, p. 93).

29 En la geografía textual de los cuentos policiales de Walsh pasamos del respeto de la estructura tradicional a la elaboración de formas transgresivas originales, que incorporan

elementos propios a las innovaciones técnicas de los años 50 y 60, con la consabida influencia de Faulkner, Joyce y Hemingway. Esta perspectiva de obra abierta que Walsh lleva a la práctica, no la encontrábamos prácticamente desde Roberto Arlt. En Rodolfo Walsh, la ambición y la lucha por la riqueza orquestan los caracteres de los personajes, conducen al delito, en un ambiente de "capitalismo gore" que traza la línea de otro tipo de fronteras de las que habla Sayak Valencia (México - Estados Unidos, con especial hincapié en Tijuana): la que separa la riqueza de la miseria, la justicia de la injusticia, el bien del mal banalizado¹⁹, la "civilización de la barbarie". La estructura y la temática transgresivas auguran el cambio que se va a operar en los años siguientes en Argentina, hasta transformarse en una forma dominante que ha permitido operar un traslado del espacio de la capital al interior del país y, sobre todo, la aparición de relatos en que los cuerpos sufren, son agredidos, donde la idea del progreso continuo de la humanidad se ha esfumado para llegar a la condición posthumana. Allí reinan la necropolítica, las necrotecnologías, y también las variadas formas de crueldad inventadas por el hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDDT, Hanna. *La passion de comprendre. Philosophie*. Hors-série n° 28, février-mars 2016.
- BORGES, Jorge Luis. "El cuento policial". *Borges oral*. Buenos Aires : Emecé/Editorial de Belgrano, 1979.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Lo posthumano*. Barcelona : Gedisa, 2015.
- BRAIDOTTI, Rosi, « Pour une éthique durable et un sujet post-humain ». *Pourparlers Deleuze. Entre art et philosophie*. Éd. Fabrice Bourler, Lorenzo Vincierra. Reims : Épure, 2013. p. 254-280.
- BUTTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte, 2006 [1990].
- CHIANI, Mirian. "Poéticas trans". *Escrituras compuestas : letras ciencias, artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi y Marcelo Cohen*. Buenos Aires : Katatay, 2014.
- GONTARD, Marc. *Écrire la crise : l'esthétique post-moderne*. Rennes : PUR, 2013.
- GONTARD, Marc. « Le postmodernisme en France : Définition, critères, périodisation. » Consulté le 10 avril 2017 : <<http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/GontardPostmod.htm>>
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. London : Routledge, 1991 [1985].
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. RIVERA. *Asesinos de papel*. Buenos Aires : Calicanto, 1977.
- MELLIER, Denis y Gilles MÉNÉGALDO. *Formes policières du roman contemporain. La Licorne*, n° 44, Poitiers : UFR Langues et Littératures, 1998.
- PADURA, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana : Unión, 2000.
- PONCE, Néstor. *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. San Luis Potosí : El Colegio de San Luis Potosí, 2013.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife : Melusina, 2010.

WALSH, Rodolfo. "Dos mil quinientos años de literatura policial". *La Nación*, 14 de febrero de 1954 : 32.

WALSH, Rodolfo. *Cuento para tahúres y otros relatos*. Buenos Aires : Punto Sur, 1989.

WALSH, Rodolfo. *Obra literaria completa*. México : Siglo XXI, 1981.

WALSH, Rodolfo, Norberto FIRPO, Ana O'NEILL et al. *Tiempo de puñales*. Buenos Aires : Seijas y Goyanarte, 1964.

NOTAS

1. La introducción del presente artículo fue publicado por la revista brasileña *Revell* en 2018 ("Lo trans en la narrativa policial argentina, *Revell*, v. 3, n° 17, Universidade Estadual de Matto Grosso do Sul, Brésil, UEMS, 2017, <http://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/2063>). Aquí retomamos dicha introducción pero examinamos otro periodo de la literatura policial argentina: la producida en los años 1950 por Rodolfo Walsh.
2. Marc Gontard, *Écrire la crise: l'esthétique post-moderne*. Ver también: <http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/GontardPostmod.htm>.
3. *Ibid.*
4. Mirian Chiani, "Poéticas trans", p. 7.
5. Marc Gontard encuentra características similares en la literatura posmoderna, *ibid.*
6. Mirian Chiani, *ibid.* La mención de los filósofos franceses corresponde a *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*.
7. Marc Gontard, *op. cit.*
8. 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 (sic), 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", *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, p. 137-138.
9. El juego, la manipulación, el manoseo del género policial es una constante en esta literatura transgresiva. Ver al respecto: Denis Mellier, Gilles Ménégald, *Formes policières du roman contemporain*.
10. Sayak Valencia, *Capitalismo gore*, p. 15.
11. Cit. por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (eds.), *Asesinos de papel*, p. 247-248.
12. Rodolfo Walsh, *Cuento para tahúres y otros relatos*.
13. Sayak Valencia, *op. cit.*, p. 173.
14. Rodolfo Walsh, "Dos mil quinientos años de literatura policial".
15. Cit. por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 273.
16. Rodolfo Walsh, *Obra literaria completa*, 1981, p. 12.
17. Primera edición: Walsh et al., *Tiempo de puñales*, p. 27-33. El ciclo completo de los relatos de Laurenzi ha sido recogido en *Cuento para tahúres y otros relatos*. Las citas siguientes provienen de esa colección.
18. El comisario Laurenzi es un hombre de campo. La abuela remite a un personaje ligado a la tradición rural, a la cultura popular, respetado por su edad. Es una especie de voz de autoridad.
19. Hannah Arendt, *La pasión de comprender*.

RESÚMENES

Este artículo se propone estudiar las relaciones entre el "post" y el "trans", confrontando las ideas de Braidotti (Rosi) y de Gontard (Marc). 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. Tal es el caso de Walsh (Rodolfo) en Argentina. Los mecanismos empleados para alcanzar ese objetivo concuerdan con algunos procedimientos de la literatura postmoderna.

Cet article se propose d'étudier les rapports entre le « post » et le « trans », confrontant les idées de Rosi Braidotti et Marc Gontard. En raison de son apparent immobilisme immanent, le genre policier apparaît comme un espace peu propice au changement et à la perméabilité. Pourtant, pour pouvoir évoluer, le genre policier a eu recours, tout au long de son histoire, à la transgression. Les mécanismes utilisés pour atteindre cet objectif coïncident avec certains procédés de la littérature post-moderne, dans ce cas en Argentine.

ÍNDICE

Mots-clés: Argentine, corps, langage, personajes, Post (le), roman policier (XXe- XXIe siècles), subjectivités, Trans (lo)

Palabras claves: Trans (lo), Post (lo), Argentina, literatura policial, capitalismo gore, cuerpos, lenguaje

Personas citadas: Walsh (Rodolfo)

AUTOR

NÉSTOR PONCE

Université Rennes - ERIMIT 4327