

# Misterios cotidianos: sobre las novelas policiales más vendidas

## Ordinary mysteries: about best selling crime novels

**Ezequiel de Rosso**

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras  
ezequiel\_de\_rosso@yahoo.com.ar  
Argentina

**Resumen:** Durante la primera década del siglo XXI la novela policial argentina alcanzó un éxito inédito en el mercado. En efecto, durante el período diversos textos asociados al género alcanzaron el número uno en las listas de "los más vendidos" (entre ellos, la novela argentina más vendida de la década, *Las viudas de los jueves*). Este artículo estudia los cambios en la historia del género policial en Argentina que hicieron posible ese éxito y, a la vez, el modo en que ese éxito puede considerarse como una redefinición de los límites del género.

**Palabras clave:** Novela policial; Best sellers; Literatura argentina.

**Abstract:** During the first decade of the XXIst century the Argentine crime novel reached an untold success in the book market. Indeed, during the period various texts related to the genre reached number one on the best-sellers lists (among them, the most sold Argentine novel of the decade, *Las viudas de los jueves*). This paper studies the changes in the Argentine history of the genre that made such a success possible and, conversely, the way in which that success can be considered a redefinition of genre boundaries.

**Keywords:** Crime novel; Best sellers; Argentine Literature.

Le expliqué que, como en mis novelas hay en general muertes y crímenes, mucha gente las confunde con policiales y tenían bastante éxito dentro de las cárceles.

Guillermo Martínez. *La muerte lenta de Luciana B.*

La primera década del siglo XXI ha visto un desarrollo inédito del género policial en el campo literario: el policial se ha vuelto exitoso en términos de mercado. Ese éxito puede comprobarse si se examinan las listas de los libros más vendidos de la última década (digamos, entre 2002 y 2013). Se verá así que un tercio de los títulos que

ocuparon durante la década el primer puesto entre los más vendidos fueron novelas asociadas al género policial<sup>1</sup>.

El hecho es significativo, porque si se atiende a una descripción somera de los libros más vendidos durante la década de los noventa (la década en la que se consolida la novela histórica como género de masas: basta recordar el éxito de *El general, el pintor y la dama* (1996) y *El anatomista* (1997), por poner sólo dos ejemplos), se verá que el éxito del policial representa un cambio en los intereses de los consumidores de libros<sup>2</sup>. Ese cambio permite abordar el fenómeno en dos sentidos: por una parte, habrá que indagar qué formas, cuáles articulaciones del género permiten esa nueva circulación; por otra, será necesario determinar qué es lo que esa renovada atención del mercado llama "novela policial", cuáles son los metadiscursos que fijan la circulación de esa forma que, encontrada en los libros, se ha tornado una de las fuerzas centrales del campo literario argentino del nuevo milenio. Habrá, pues, que imaginar los modos en los cuales el relato policial ha cambiado su forma (y, por lo tanto, ha encontrado un

---

<sup>1</sup> Para realizar este trabajo se han consultado las listas de "Ficción" de "Los más vendidos" de *Ñ*, la revista cultural que se publica con *Clarín* y las listas de "Novela, cuento, poesía de Best sellers" que publica el diario *La Nación* en su suplemento "Cultura" y la revista cultural *ADN* publicadas entre enero de 2002 y diciembre de 2013. Ambas listas se confeccionan sobre las declaraciones de las cadenas de librerías más grandes del país y, por lo tanto, difieren muy levemente semana a semana, y casi nunca en los primeros puestos. Las listas no refieren a cantidades absolutas sino relativas y, por lo tanto, dan sólo una idea indicativa de la importancia, incluso en términos meramente cualitativos, de los libros a que refieren. Por lo demás, estas listas, como es evidente, no refieren a lo más importante o lo más relevante de la producción literaria de un momento cultural dado: basta con ver, por ejemplo, lo que los suplementos que acompañan las listas consideran como relevante, para ver hasta qué punto se trata de dos espacios totalmente diferentes y hasta antagónicos. Sin embargo, las listas sí producen la imagen social del "best-seller" y, por lo tanto, del mercado en el que circulan. Es en este sentido que este artículo indaga sobre las listas de "los más vendidos". Por último, por cuestiones de espacio se ha trabajado sólo con los libros que alcanzaron el número uno en ventas cada semana. Una perspectiva más abarcadora será el esfuerzo de próximos trabajos.

<sup>2</sup> Los motivos por los que un libro entra en la lista de "Los más vendidos" depende, como se ha dicho hasta el hartazgo, de múltiples factores. Es posible, por ejemplo, que textos con características similares a los que aquí comentaremos, no estén en la lista por falta de publicidad o por una mala distribución. Existe, sin embargo, el argumento contrario y así como es posible afirmar que los libros que no tienen prensa no se venden, también es posible afirmar que muchísimos libros con muchísima prensa y excelente distribución tampoco llegan a la lista de "los más vendidos". Un caso particular, en este sentido lo representa el "nombre de autor". Podría, por ejemplo, especularse que el nombre de "Claudia Piñeiro" asegura el acceso a los más vendidos. Debe recordarse, sin embargo, que su última novela, *Un comunista en calzoncillos*, pasó fugazmente por la lista y que un escritor de recurrente aparición en las listas, Jorge Fernández Díaz, no figura ni siquiera una vez con su libro de cuentos policiales *Alguien quiere ver muerto a Emilio Malbrán* (2011). Ambos datos sugieren, por una parte, que el nombre de autor y la publicidad no garantiza la venta y que, por otra parte, sólo cierta zona del género policial (aparentemente, la novela) se aviene con el gusto masivo.

nuevo emplazamiento en el mercado) y estudiar los modos en los cuáles se han redefinido sus límites y fronteras<sup>3</sup>.

Nuestro corpus será, entonces, las nueve novelas que ocuparon el primer puesto en la lista de los más vendidos al menos durante una semana entre enero de 2002 y diciembre de 2013 y que fueron leídas y presentadas (aun cuando algunas lo hayan sido excepcionalmente) como relatos policiales. La lista comienza a fines de 2003 con *Crímenes imperceptibles*, de Guillermo Martínez e incluye el libro argentino de mayor permanencia en la lista (58 semanas), *La viuda de los jueves* (2005), de Claudia Piñeiro, *Arte menor* (2006), de Betina González, *La muerte lenta de Luciana B.* (2007), de Guillermo Martínez, *El enigma de París* (2007), de Pablo De Santis, *Elena sabe* (2007), de Claudia Piñeiro, *Las grietas de Jara* (2009), de Claudia Piñeiro, *Los padecientes* (2011), de Gabriel Rolón y *Betibú* (2011), de Claudia Piñeiro.

### **Primer excursus: el lugar del policial**

En verdad, ese cambio en la valoración de los objetos genéricos puede rastrearse desde el fin del siglo XX. En efecto, una (todavía conjetural) historia del relato policial contemporáneo en Argentina, debería considerar como punto de partida el prólogo a *Cuentos policiales argentinos* (1997) de Jorge Lafforgue, la más exhaustiva antología que se ha realizado sobre el género. En ese prólogo, Lafforgue señalaba: "Diré más, a quienes lo han repudiado [al género policial] o pasado a su lado con desdén, así les fue, así escribieron..." (11). Así, la monumental antología vuelve a pensar la historia, pero sobre una premisa diferente: el policial el género raigal de la ficción argentina<sup>4</sup>.

En 1953, en la primera antología de cuentos policiales argentinos, Rodolfo Walsh afirmaba: "Todos [los cuentos] presentan algún enfoque original, algún problema nuevo, alguna situación memorable. Y dos o tres añaden la excelencia del estilo que los convierte en verdaderas obras maestras" (8). Implícitamente se indicaba así que la calidad literaria no es condición necesaria para que un cuento policial sea digno de atención. Ahora, en 1997, casi es posible afirmar que el policial es la condición necesaria para la existencia de cualquier valor literario en Argentina. Lafforgue también señala que "en estos últimos años se han publicado varias novelas policiales que, a mi entender, están configurando un período distinto, nuevo, pero sobre el cual no tengo

---

<sup>3</sup> Para un estudio de la relación entre discurso y metadiscurso en la circulación social de los géneros, ver Steimberg. No es el policial el único género que ve un desarrollo inédito: la década ve la emergencia de una nueva narrativa "romántica" de nuevo cuño, cuya primera abanderada es Florencia Bonelli.

<sup>4</sup> La antología agrega al corpus canónico una lista sorprendente de autores (Vicente Rossi, Angélica Gorodischer, Carlos Dámaso Martínez, Roberto Arlt y, sobre todo, Julio Cortázar), hasta el momento nunca considerados en ninguna antología del relato policial argentino.

elementos suficientes como para incorporarlo al presente esquema histórico". (21) Para la crítica un nuevo umbral parece configurarse hacia la década del 90<sup>5</sup>.

Esa puesta en valor del género (que tiene otros múltiples emplazamientos durante la década) parece completarse cuando cinco años después, comentando la obra de César Aira, Sandra Contreras señala "el valor acordado a un género que, aún cuando desde la teoría de los géneros sea considerado 'menor o marginal', se ha consolidado en la literatura argentina como una tradición 'mayor': el género policial "(142). Para Contreras, pues, "el imperativo del policial" es una de las regulaciones de la ficción argentina contemporánea.

Estas reflexiones críticas parecen re-emplazar al género dentro de la ficción argentina: imaginan que la narrativa policial define la forma de la literatura argentina. La historia de las publicaciones de la década del 2000 refrendaría este diagnóstico: también para los lectores, el género policial se habrá tornado una de las formas capitales de la literatura argentina.

De las nueve novelas de nuestro corpus, sólo seis (*Crímenes imperceptibles*, *Las viudas de los jueves*, *La lenta muerte de Luciana B.*, *El enigma de París*, *Elena sabe*, *Los padecientes*, *Betibú*) han sido generalmente identificadas tanto por la crítica como por otros metadiscursos (publicidad, entrevistas, comentarios de lectores) como relatos policiales. Se trata de relatos que recurren a un conjunto particularmente limitado de características: ambientes cerrados (countries o casas de campo, en el caso de *Las viudas de los jueves*, *Betibú* y *Los padecientes*; un campus universitario, en el caso de *Crímenes imperceptibles*); de un número estrechamente limitado de personajes y, por lo tanto, de sospechosos; de investigadores que se decantan por el razonamiento antes que por la acción (y, en general, profesionales del discurso: psicoanalistas, escritores, periodistas y hasta detectives, que hacen gala de sus conocimientos en la resolución del caso).<sup>6</sup> Algunas, además, comparten cierta inclinación por el esquematismo, por la

---

<sup>5</sup> Es posible pensar el libro de Lafforgue como el balance de una etapa que *Cuentos policiales argentinos* viene a cerrar. En verdad, la década abunda en este efecto de balance y clausura. En 1994 Saer publica *La pesquisa* y en 1997 Ricardo Piglia publica *Plata quemada* (la novela más rotundamente adscripta a lo policial de todas las que escribió Piglia). Por otra parte, Piglia antologa en 1993 *Las fieras* (una antología que puede leerse como el reverso de la de Lafforgue) y en 1996 Lafforgue y Jorge B. Rivera reeditan *Asesinos de papel* (la antología cuya primera publicación había reencauzado las investigaciones sobre el policial) como antología de ensayos sobre la historia del género en Argentina. Los argumentos de Lafforgue y Contreras (ver infra) deben pensarse en este horizonte en el que el policial parece haber saturado el imaginario de la literatura argentina: los practican todos los escritores del canon (vivos o muertos) y, en este sentido, resulta su límite: Lafforgue señala la aparición de un nuevo período, Contreras opone a la regulatoria del policial la obra de César Aira.

<sup>6</sup> Dos novelas no atienden a esta limitación del espacio. La primera, *El enigma de París*, sin embargo, propone un espacio exótico y esquemático como en la vertiente clásica de la novela policial (que la novela de De Santis ostensiblemente homenaja). Por lo demás, la novela propone otro tipo de clausura: un congreso de detectives, que le provee a la novela de la severa limitación

formulación de tramas de pocos episodios (*Elena sabe, La muerte lenta de Luciana B.*) o por el desarrollo de argumentos artificiosos (*El enigma de París, La muerte lenta de Luciana B.*) o finales improbables (la aclaración del crimen de *Los padecientes*, por ejemplo, reescribe en escala menor la de *Asesinato en el expreso de Oriente* (1934), de Agatha Christie, la revelación de *La muerte lenta de Luciana B.* requiere de un asesino todopoderoso) que denuncian su condición de artefacto verbal. En resumen, en todos los casos, se trata de policiales de enigma.

## Segundo excursus: el policial de enigma argentino

La constitución canónica del relato policial en la literatura argentina se produce a lo largo de la década de 1930 y condensa en una serie de emprendimientos editoriales a lo largo de la década de 1940. En esos años se estabilizan los modos de circulación del género: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares comienzan a editar en 1945 la colección "El séptimo círculo" (que incluye autores argentinos y notas de los editores y sus allegados sobre los diferentes volúmenes), durante la década se publican las primeras colecciones de cuentos policiales: *Las 9 muertes del padre Metri* (Leonardo Castellani, 1942) y *La espada dormida* (Manuel Peyrou, 1944) y relatos "de ambiente argentino" aparecen en colecciones especializadas: *El estruendo de las rosas* (Peyrou, 1948) en "El séptimo círculo" y *La vuelta de Oscar Wilde* (Lisardo Alonso, 1947) en "Rastros" pueden servir como ejemplos. Casi de inmediato se produce la primera antología del cuento policial argentino: en 1953 Rodolfo Walsh edita los *Diez cuentos policiales argentinos*. Durante esos años, además, Borges publica dos textos capitales, tanto para la historia del relato policial como para la historia de la literatura: "La muerte y la brújula" (1942) y "Abenjacán El Bojarí, muerto en su laberinto" (1951). Más en general, como señalan Lafforgue y Rivera, se produce la "aceptación" social del género como "entretenimiento tolerable" (17)<sup>7</sup>.

El modelo al que responderá la abrumadora mayoría de los relatos producidos en Argentina entre la década de 1930 y el esplendor del género entre 1940 y 1960 es el relato policial de enigma. Esa variante insiste en algunos rasgos temáticos recurrentes: el espacio aislado (o, en el extremo, cerrado), la limitación de los personajes sospechosos, el uso de la inteligencia (si no únicamente, sí privilegiadamente) para la

---

que requiere para formular la trama policial. La otra novela que no respeta esa clausura espacial es *Elena sabe*, pero la reconstruye en la búsqueda obsesiva de un solo lugar, que guía el viaje de Elena: la casa de Isabel.

<sup>7</sup>Para una descripción promenorizada de este proceso de estabilización ver Lafforgue y Rivera, *Asesinos de papel*. Nuestra pequeña enumeración no pretende sugerir que en décadas previas no hubieran existido relatos policiales (relatos de Luis V. Varela, de Eduardo L. Holmberg, de Paul Groussac, entre otros). Esta lista apresurada, por el contrario, intenta señalar el carácter cualitativamente diferente que suponen estas publicaciones. En efecto, no se trata ya de textos dispersos, que podían leerse en continuidad con otros fenómenos (como el cuento fantástico o el periodismo), sino del recorte de un campo propio, reglado, de una circulación específica (que implicaba ciertas normas paratextuales: colores en las colecciones, ilustraciones "atrevidas", circulación en kioscos, etc.).

resolución del enigma, etc. Otros elementos son enunciativos (el desafío al lector), y otros, aún, estructurales (el desplazamiento temporal entre historia del crimen e historia de la investigación, la utilización de paradojas, etc.).

Un elemento indicado varias veces (notablemente por Borges) es el tipo clausura que requiere la vertiente clásica del género: el relato policial de enigma se propone sorprender al lector. En efecto, diversas indicaciones en todas las "recetas" para escribir relatos policiales ("solución extremadamente simple a misterios aparentemente complejos", "el culpable debe ser el personaje menos sospechoso", etc.) apuntan más o menos veladamente a esta característica<sup>8</sup>.

El relato clásico, aún en sus vertientes más esclerosadas, busca algo del orden de lo nuevo, de la revelación. Esa dinámica enunciativa (de la que puede prescindir la novela negra) es correlativa de su repertorio temático: la limitación recíproca de los espacios y los sospechosos, por ejemplo, refuerza el dramatismo de la revelación<sup>9</sup>. A la vez, esa organización tiene consecuencias para el referente social de los textos: la imposición del crimen sobre el menos sospechoso (sobre todo en las formas más anquilosadas del relato de enigma) redundando en el hecho de que en la mayoría de los casos, sean esos individuos "más allá de toda sospecha" (los padres de familia, los hombres probos, las damas de sociedad) quienes muestren un rostro temible, espantoso, para la estrecha moral que sostiene el relato detectivesco<sup>10</sup>.

Por lo demás, el apogeo del policial de enigma en la literatura argentina a partir de la década de 1930 puede explicarse a partir de su extremada formalización, que permite articular nítidamente nuevos conflictos sociales (la corrupción policial, la opacidad de los mecanismos del estado moderno, el crecimiento de la población urbana), al tiempo que les da una solución imaginaria en la relación triádica entre estado, crimen y detective<sup>11</sup>.

La configuración que cristaliza hacia la década de 1940 entra en crisis durante la década de 1970. En efecto, el formalismo que justificara al policial (de enigma) como opción

---

<sup>8</sup> Los ejemplos fueron tomados de Lafforgue y Rivera (1996). Para una descripción más extensa de algunos de estos recursos consultar Todorov.

<sup>9</sup> En otro lugar (De Rosso, 2012) hemos señalado en qué medida, tanto la organización temática como la enunciativa tiene un correlato específico en la articulación narrativa del género.

<sup>10</sup> La novela negra, en cambio, es fatalmente redundante: desde que comienza una novela negra sabemos quién es el culpable (y sobre ello han insistido innumerables autores y críticos): la corrupción y la violencia de una sociedad en crisis. Poco importa, entonces, quién fue el, digámoslo así, "brazo ejecutor" porque la novela negra insiste en una causalidad generalizada, que torna irrelevante la pesquisa y enfatiza en cambio el recorrido del investigador por una sociedad en decadencia (de ahí que algunos de los mejores exponentes del género –McCoy, Cain, Goodis– directamente abandonen la figura del investigador).

<sup>11</sup> Imaginariamente, esa tríada permite presentar al detective como un miembro de la población civil que controla los manejos de la policía. Notablemente, durante la expansión de la ficción de masas en la década de 1920, los textos "de ambiente argentino" identificados como policiales no logran articular esa relación triádica. Ver De Rosso, 2009.

“tolerable” para el campo literario comienza a ser considerado estéril en la medida en que sería un modo narrativo ajeno a la denuncia de las condiciones sociopolíticas latinoamericanas. Es bajo esta nueva conceptualización de la relación entre literatura y sociedad que la vertiente negra se torna el nuevo modo dominante de la ficción policial<sup>12</sup>.

Así, hasta entrada la década de 1990 el policial de enigma fue relegado, en el mejor de los casos, al lugar de la parodia. A mediados de la década, sin embargo, Juan José Saer publica *La pesquisa* (1994), que puede pensarse como una relectura del relato clásico de enigma: la ficción sucede en un ambiente lúgubre, los crímenes se presentan como inexplicables, el espacio de la acción es exótico. Sin embargo, la distancia enunciativa, la explicitación de las operaciones narrativas y la imposibilidad de encontrar una verdad que clausure el relato hacen de *La pesquisa* una novela que pertenece a una zona de la producción discursiva en la que el relato de enigma todavía es retomado con distancia irónica. En *La pesquisa* existe, aun así, una apropiación que permite pensar que esa vertiente del género policial todavía resulta productiva para la literatura contemporánea<sup>13</sup>.

Si señalamos una vuelta de esta variante del policial de enigma en nuestro corpus (y de *La pesquisa* como texto precursor antes que como un miembro de este grupo) es porque estas novelas comparten un rasgo que había desaparecido de la literatura argentina: la retoma no es paródica, pero tampoco es “inocente”. En efecto, en estos textos los motivos del género se presentan sin ironía como elementos de una trama policial. En todos los casos, ha menguado drásticamente la distancia que postulaba los elementos del policial de enigma como objetos anquilosados con los que el texto debería indicar sus distancias.

Pero la retoma tampoco es inocente: uno de los rasgos centrales del género es la sorpresa que comporta (derivada de su condición de “verdad de los hechos”). Notablemente, estas novelas buscan la “sorpresa”, pero entienden que ya no se encuentra en una clausura narrativa (en esto la literatura policial de los noventa y su

---

<sup>12</sup> Juan Carlos Martini, por ejemplo, declaraba en 1974: “En los relatos de la *serie negra*, el delito y los delinquentes no son excepciones vergonzosas, punibles y, en consecuencia, remediabiles (aunque el remedio sea la reclusión embrutecedora, nunca rehabilitadota), sino productos de una sociedad basada en la opresión, de una sociedad enferma desde sus orígenes”. Y luego: “En este sentido su vigencia, su valor cuestionador y testimonial es un mérito dudosamente reprochable.” (50)

<sup>13</sup> Desde mediados de la década de 1990, diversos observadores vienen registrando ese cambio. Jorge Lafforgue anunciaba, aunque todavía no tenía un nombre para la tendencia, un nuevo período en su historización del género. Y en 2005, Carlos Gamerro señalaba un síntoma posible de esa nueva formación: la vertiente “clásica” del relato policial se estaba tornando un modelo recurrente para las ficciones producidas durante la década. Marginado del espacio literario argentino durante décadas, el relato de enigma parecía haber vuelto a ser una opción (por cierto, no exclusiva: el policial negro también ha sido prolífico durante la década) para la práctica del género policial.

afición por la reflexión metanarrativa han dejado su huella) sino, al menos, en dos. En efecto, todas estas novelas tienen dos finales, dos revelaciones o dos versiones de la verdad. Que, de todas maneras es verdad: esto es, no se trata de relatos metatextuales que señalan su distancia con la adscripción genérica, ni de un cuestionamiento de las formas en las que el discurso construye lo real (el arco que va, para decirlo rápidamente, de "La loca y el relato del crimen" (1975) hasta *La pesquisa*). En este sentido, se trata de policiales de enigma justamente porque intentan renovar la sorpresa constitutiva de esa modalidad, al tiempo que reconocen ser el producto de una época posterior al descrédito de género. En general, esos dos finales tienen la forma de una doble revelación: existe una solución al enigma y luego otra que viene a deshacer aquella y probar la "verdad de los hechos".<sup>14</sup> Es lo que sucede en *El enigma de París*, *Crímenes imperceptibles*, *Las viudas de los jueves* y *Betibú*. Por su parte, *Los padecientes* termina con el encargo de resolver otro crimen<sup>15</sup>.

En este sentido *La muerte lenta de Luciana B.* resulta el texto que mejor exhibe esta lógica. En la novela de Martínez no se trata de que haya dos finales, sino, antes bien, dos líneas de causalidad: una fantástica y una realista, ninguna de las dos lo suficientemente verosímil como para concluir qué es lo que pasó. En ese movimiento, *La muerte lenta de Luciana B.* lleva un paso más allá lo que estas novelas proponen como ideología del relato policial: la incerteza sobre el orden del mundo. Esa incerteza se da a leer, antes que como un cuestionamiento epistemológico, como una desconfianza en la potencia narrativa del relato policial. Todo sucede como si se confiara en la estructura narrativa del policial, en su capacidad para generar suspenso e interés, pero no en su clausura. Como si a la revelación que caracteriza al género le faltara "fuerza dramática": es necesaria otra revelación, la aparición de otro enigma, el golpe de efecto de otro orden de causalidad que pudiera realizar satisfactoriamente la clausura prometida.

Y sin embargo, la mayoría de estos relatos insisten en rasgos metatextuales, que perviven como las marcas de esta falta de fe en el valor "representacional" del policial: los protagonistas son alter egos de la figura pública de los autores (*La muerte lenta de Luciana B.*, *Los padecientes*, *Betibú*), los textos se presentan como producto de la escritura novelesca (*La muerte lenta de Luciana B.*, *Betibú*), los personajes reflexionan sobre la forma de la novela policial (*El enigma de París*), la prosa se torna opaca por la repetición (*Elena sabe*).

En efecto, todo sucede como si estas novelas pretendieran volver a narrar "linealmente", tramas "realistas", pero a la vez no pudieran, habida cuenta del

---

<sup>14</sup> Hay una dimensión excesiva en esta doble revelación que, en verdad, hace tambalear todo el edificio genérico. Porque, en efecto, si existen dos verdades, nada impide que existan otras en un juego de recursividad virtualmente infinito. Este juego, que fue señalado por Saer en *La pesquisa* nunca llega a actualizarse en estas novelas, pero necesariamente lo sugieren.

<sup>15</sup>En *Elena sabe* existen dos revelaciones, aunque no refieren las dos a un crimen. Antes bien, estas revelaciones se refuerzan entre sí, dando el carácter moral de la resolución del enigma.

descrédito que la verdad del policial ha sufrido en el último cuarto de siglo, asumir esa trama “representacional” del género sin declarar sus sospechas frente a esa actualización. Esa tensión entre la transparencia narrativa y la escritura autoconsciente, por una parte, y la historia del género y sus actualización presente, por otra, parece ser la marca de los más vendidos.

Existe, sin embargo, entre “los más vendidos” un conjunto de novelas de inscripción inestable: relatos que han sido asociados al género como desvíos de la norma. Por una parte, si se considera la cuestión desde una perspectiva estrechamente genérica se verá que de los nueve libros, sólo seis cumplen con el requisito canónico de un crimen y una investigación posterior<sup>16</sup>. Por el contrario, *Las viudas de los jueves*, *Arte menor* y *Las grietas de Jara*, tienen en común con esta estructura narrativa del policial uno u otro rasgo. Las novelas de Piñeiro comparten un crimen que parece ser el catalizador de la ficción (ya sea porque, en un desplazamiento temporal, comienzan el relato —*Las viudas de los jueves*, ya sea porque un crimen sin castigo persigue a sus personajes y pone en marcha el suspenso —*Las grietas de Jara*)<sup>17</sup>. En cambio, *Arte menor* tiene la forma de una investigación, pero no se investiga un crimen, sino que se intenta reconstruir el pasado del padre de la narradora e “investigadora” de la novela.

Por otra parte, en el caso tanto de *Arte menor* y de *Las grietas de Jara*, sin embargo, la crítica ha insistido menos en que son relatos policiales como en que son relatos con “elementos del policial”. *Arte menor*, por ejemplo, fue vendida en la publicidad como una forma de policial y la crítica ha insistido en que la narradora se comporta como un detective. Por otra parte, diversas reseñas de *Las grietas de Jara* señalan que la trama se asemeja a la del policial<sup>18</sup>. Esas lecturas sugieren que son esos elementos los que determinan la adscripción inestable de estos textos.

---

<sup>16</sup> Para una descripción de lo que podríamos llamar “policial canónico”, ver Todorov y De Rosso (2012).

<sup>17</sup> En verdad, lo mismo podría decirse de *Elena sabe* y *Betibú*, novelas que, aun si se acercan más a las estructura de un policial canónico, parecen preocupadas por “otra cosa” (las relaciones familiares, las diferencias entre juventud y madurez), que inevitablemente desborda la estructura del policial. En este sentido, tal vez *La viuda de los jueves*, con su convocatoria de motivos de género que no terminan de articular una trama policial, sea la novela que mejor exhibe el estilo de Piñeiro.

<sup>18</sup> La pertenencia y el desvío puede verse en comentarios como el de Osvaldo Aguirre, para quien en *Las grietas de Jara* “a diferencia de las novelas anteriores, el factor policial pasa a segundo plano en un argumento en el que pesan más las incidencias del amor y la rutina, la amistad y la separación” o en la pregunta de Natalia Blanc en una entrevista a Piñeiro para *La Nación*: “*Las grietas de Jara* no es una historia de amor ni un policial clásico, ¿Cómo la define?”. En el caso de *Arte menor*, la reseña de Verónica Bondorevsky para *Página/12* señala que la protagonista se comporta “como una detective” y que la novela se preocupa “por la idea de lo verdadero”. Por su parte la reseña de Marcelo Zuccotti para el blog *Hablando del asunto* señala que la novela es “una historia de amor filial con mucho de novela policial —debido a su carácter detectivesco—, por momentos divertida y en otros reflexiva, de prosa fluida y amena”. En todos los casos, algo del policial aparece en estas novelas, pero esos rasgos no terminan de configurar la identidad del texto.

Sin embargo, si se revisan con cuidado las listas de los más vendidos, puede verse que otros textos que también ocuparon los primeros lugares poseen ambos mecanismos y, que, sin embargo, no han sido adscriptos al género. *Asalto al paraíso* (2002), de Marcos Aguinis, por ejemplo, cuenta la investigación que lleva a cabo una periodista para desentrañar la red que llevó a cabo el atentado a la embajada de Israel. Por su parte, *El vuelo de la reina* (2002) abunda en los crímenes del director de uno de los diarios más importantes de la Argentina y concluye con un asesinato. Y aun si ambos relatos han sido considerados por cierta crítica como thrillers, no han sido presentados como policiales.

Así es que no se trata solamente de ubicar un crimen y una investigación. Antes bien, lo que parece ligar estos relatos a la lógica del policial, el origen de su adscripción anómala parece radicar en el ámbito en el que sucede esta acción: los barrios de la Buenos Aires contemporánea, los crímenes cotidianos.

Así, podríamos decir, para quien compra libros en Argentina, hay policial cuando se trata de crímenes o investigaciones, de "misterios" que remiten al mundo de las clases medias o acomodadas (como sucede en todos los textos del corpus)<sup>19</sup>. Los crímenes políticos, los crímenes de los poderosos, o, si se quiere, los crímenes que remiten a la historia reciente no parecen, pues, ser su objeto<sup>20</sup>.

### **Tercer excursio: la dispersión**

Existe, sin embargo, otro modo de entender esta *vuelta*. En estos textos, pero también en otros (como *Segundos afuera* (2005), de Martín Kohan, o *Cada despedida* (2010), de Mariana Dimópulos), el género policial aparece disperso, reducido a un conjunto de motivos (el espacio cerrado, el crimen misterioso, etc.) que tienen un poder evocativo que no deriva necesariamente de su emplazamiento en el texto actual, sino de su historia discursiva. Se trata, pues, de una articulación en *patchwork* en el que diversos motivos activan la memoria textual y remiten a la historia del género, que entonces "tiñe" el relato de policial<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Un ejemplo de este desplazamiento es la asociación persistente de *El secreto de los flamencos* (2002) de Federico Andahazi, otra novela que ocupó el primer puesto de "los más vendidos", a la novela histórica. El texto, que posee todos los elementos de un policial canónico, rara vez es presentada o comentado como policial: todo sugiere, pues, que existe policial sólo cuando el espacio del crimen es contemporáneo.

<sup>20</sup> En otro lugar (De Rosso, 2012), hemos señalado la dificultad, constitutiva, de la novela policial para referir procesos políticos. No nos referimos aquí a ese rasgo, sino a cierta tematización que, si en otros contextos es muy productiva (como en las novelas llamadas "neopoliciales"), en el contexto de "los más vendidos" está ausente.

<sup>21</sup> La descripción de textos "tejidos por retazos", que reducen la historia de los géneros a un conjunto de motivos que luego articulan con otros conjuntos fue desarrollada por Mabel Tassara (2001) para estudiar el cine contemporáneo.

Se dirá que estas operaciones son constitutivas de todos los géneros, y que, de hecho, pueden encontrarse configurando la historia del policial en Argentina<sup>22</sup>. No lo discutimos. Sólo señalamos que esa estrategia parece haber logrado tal grado de recurrencia, que es una de las formas privilegiadas con la que los lectores identifican al género. Así, el género ha *vuelto*, pero también ha sido *dado vuelta*: reducido a sus unidades mínimas y duplicado en sus condiciones de posibilidad. Esa "vuelta", entonces, puede pensarse a la vez como una dispersión (que abarca tanto a textos policiales como a aquellos no adscriptos al género) y como una condensación histórica (cada uno de esos motivos y tonos carga consigo la historia del género y, en ese movimiento, contamina todo el texto).

Una lectura de lo que se lee masivamente como policial muestra que, en el inicio del siglo XXI, en Argentina, un relato policial es un relato sobre crímenes o investigaciones que atañen al mundo de lo privado. Y a la vez, que cuando se pretende articular alrededor de esos crímenes una trama estrictamente policial, esa representación mimética de lo cotidiano se triza, se torna opaca. El hecho de que novelas como *Arte menor* o *Las grieta de Jara* hayan sido asociadas al policial, sin embargo, muestra que esa tensión se resuelve en favor de la representación mimética: que la novela policial entre los más vendidos es, antes que nada, la representación de un misterio inscripto en la vida cotidiana y que la investigación resulta secundaria (aunque necesaria) en la identificación del género policial.

La novela policial ideal para los más vendidos será, pues, aquella que pueda referir esa cotidianidad de las clases medias y evocar la investigación sin evidenciar el artificio de su construcción. No resulta sorprendente entonces que la novela más exitosa de la década según estas listas sea *Las viudas de los jueves*. Porque en ella la peripecia ubica al crimen en el inicio, en el lugar de privilegio que siempre tuvo en el policial (y por eso pone en marcha la sospecha propia del policial) y, a la vez, se desentiende de una trama propiamente policial. Esa doble estrategia (que hace un uso particularmente hábil de la enunciación genérica) garantiza, a la vez, los placeres del policial y la demanda de un relato mimético.

El hecho de que la novela sea universalmente reconocida como policial, a pesar de su notoria heterodoxia, habla del nuevo emplazamiento del género, que ahora se presenta como el misterio de un crimen común articulado con las estrategias del policial de

---

<sup>22</sup> De hecho, un libro como *Las fieras*, de Piglia pretende "rastrear los modos desviados e indirectos en que el género policial está presente en la literatura argentina" (11) y bien podría decirse que los encuentra a lo largo de todo el siglo XX. No deja de ser significativo, sin embargo, que siendo esta una de las tesis centrales del trabajo crítico de Piglia, sólo haya logrado condensarse en forma de libro en el período que estamos comentando.

enigma, que puede o no ser parte de la trama<sup>23</sup>. Esa evocación de una forma, esa identificación de una elipsis, tal vez sea hoy, la marca de los más vendidos.

---

<sup>23</sup> Para un desarrollo de esta estrategia, que puede leerse como la más exitosa de un conjunto de desplazamientos que se dieron a lo largo de la década de los 90 en las formas del género policial, véase De Rosso (2012).

## BIBLIOGRAFÍA

### EL CORPUS

De Santis, Pablo. *El enigma de París*. Buenos Aires: Planeta, 2007.

González, Betina. *Arte menor*. Buenos Aires: Clarín-Alfaguara, 2006.

Martínez, Guillermo. *Crímenes imperceptibles*. Buenos Aires: Planeta, 2003.

Martínez, Guillermo. *La muerte lenta de Luciana B.* Buenos Aires: Planeta, 2007.

Piñeiro, Claudia. *Las viudas de los jueves*. Buenos Aires: Clarín-Alfaguara, 2005.

Piñeiro, Claudia. *Elena sabe*. Buenos Aires: Clarín-Alfaguara, 2007.

Piñeiro, Claudia. *Las grietas de Jara*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

Piñeiro, Claudia. *Betibú*. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

Rolón, Gabriel. *Los padecientes*. Buenos Aires: Clarín-Alfaguara, 2011.

### BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

Aguinis, Marcos. *Asalto al paraíso*. Buenos Aires: Planeta, 2002.

Aguirre, Osvaldo. "Todos nos reservamos algo oculto". Entrevista a Claudia Piñeiro, *La capital*, suplemento *Señales*, 30-08-09. En línea:  
[http://www.lacapital.com.ar/ed\\_senales/2009/8/edicion\\_45/contenidos/noticia\\_5031.htm](http://www.lacapital.com.ar/ed_senales/2009/8/edicion_45/contenidos/noticia_5031.htm)  
l Consultado: 21/01/2014.

Andahazi, Federico. *El secreto de los flamencos*. Buenos Aires: Planeta, 2002.

Blanc, Natalia. "No puedo sacarme la muerte de encima". Entrevista a Claudia Piñeiro, *La Nación*, suplemento *ADN Cultura*, 12-9-2009. En línea:  
<http://www.lanacion.com.ar/1172036-no-puedo-sacarme-la-muerte-de-encima>  
Consultado: 19/01/2014.

Bondorevsky, Verónica. "La pequeña odisea de una hija", *Página/12*, suplemento *Radarlibros*, 31-12-2006. En línea:  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2386-2007-01-02.html>  
Consultado: 19/01/2014.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.  
De Rosso, Ezequiel. "Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción". En: Celina Manzoni (comp.). *Rupturas*. Volumen 7 de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2009. 311-341.

De Rosso, Ezequiel. *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina, 1990-2000*. Buenos Aires: Liber Editores, 2012.

Gamerro, Carlos. "Para una reformulación del género policial argentino". En: Ezequiel De Rosso (sel. y pról.). *Retóricas del crimen*. Alcalá: Alcalá Grupo Editorial, 2011. 319-329.

Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

Lafforgue, Jorge. "Prólogo". *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997: 9-22.

Martínez, Tomás Eloy. *El vuelo de la reina*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

Piglia, Ricardo (sel. y pról.). *Las fieras*. [1993] Buenos Aires: Alfaguara, 1999.

Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

Saer, Juan José. *La pesquisa*. Buenos aires: Seix Barral, 1994.

Steimberg, Oscar. "Proposiciones sobre el género". En: Oscar Steimberg. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: ECA, 1991: 31-71.

Tassara, Mabel. "Posmodernidad...¿y después?". En: Mabel Tassara. *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires: Atuel, 2001: 41-52.

Todorov, Tzvetan. "Tipología del relato policial". En: Daniel Link (comp.). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca, 1992. 46-51.

Walsh Rodolfo (comp.). "Noticia". En: *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953: 7-8.

Zuccotti, Marcelo. "Desde la ausencia y la distancia". En: *Hablando del asunto. Espacio de cultura en primera persona*. Posteadó: 12/10/2010. En línea: <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=7221>  
Consultado: 15/01/2014.