

Para una historia de las lecturas del relato policial en América Latina

EZEQUIEL DE ROSSO, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Intentaremos aquí reconstruir una historia de los discursos sobre el género policial que se han producido en diferentes países de América Latina. El despliegue de estos textos presenta líneas de fuerza, conflictos y condensaciones que resultan complementarios de las ficciones policiales leídas y producidas en América Latina a lo largo del siglo XX.

De la lectura de algunas de esas de zonas de condensación surge una historia, que puede pensarse a partir de dos umbrales. El primero tiene lugar alrededor de la década del cuarenta y es el resultado de la articulación, a veces incómoda, entre la herencia de las vanguardias y un renovado horizonte de legibilidad para el relato policial. El segundo umbral, que comporta una redefinición de los valores y los referentes de la crítica del género, tiene lugar alrededor de la década del setenta. A partir de ese momento se abren dos líneas de reflexión que, aun teniendo puntos de contacto, resultan complementarias en su atención a las posibilidades de variación del género. Las notas que siguen intentan realizar un recorrido por esa historia.

1. El primer umbral: el relato policial como forma

Según consenso general, la condensación del objeto que llamamos género policial en la literatura latinoamericana puede situarse entre la década del treinta y el cuarenta.¹ En esos años los dos países luego identificados como productores privilegiados de relato policial en el continente estabilizan sus modos de circulación: *Selecciones policíacas y de misterio* (revista especializada en la que se dan a conocer

¹ Esa "condensación" refiere menos a la aparición de textos luego pensados como parte del género que a la aparición de discursos que ordenan la circulación de determinados textos literarios identificados como parte de una clase. En este sentido, nos referimos al concepto de género como a un constructo social que incluye tanto textos literarios, como no literarios (crítica, publicidad, paratextos, etc.) y que ordena un "horizonte de expectativas" para los primeros, distinguiéndolos para el lector de la masa textual que se produce en cualquier momento cultural dado. Un desarrollo teórico pormenorizado de la dinámica genérica puede encontrarse en Steimberg, para un desarrollo de la circulación de los relatos policíacos antes de la década del treinta, ver *infra*. Para mayores precisiones sobre algunas historias nacionales se puede consultar con provecho Braham y Lafforgue y Rivera, así como los prólogos de Díaz Eterovic y de Bermúdez y los ensayos compilados por Rodríguez Lozano y Flores. Para precisiones globales ver De Rosso y los prólogo de Yates y de Torres.

autores locales) comienza a publicarse en México dirigida por Antonio Helú en 1946; en 1945, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares empiezan a editar en Buenos Aires “El Séptimo Círculo” (una colección de novelas policiales que incluye autores argentinos y notas de los editores y sus allegados –como Manuel Peyrou— sobre los diferentes volúmenes). Durante la década también se publican en esas ciudades las primeras colecciones de cuentos policiales de autores mexicanos y argentinos: *La obligación de asesinar* de Antonio Helú en 1946; *Las 9 muertes del padre Metri* de Leonardo Castellani en 1942 y dos años después *La espada dormida* de Manuel Peyrou. A su vez, en 1947, el chileno Luis Inzulza Venegas (bajo el seudónimo de L.A. Isla) publica los cuentos de *El indiferente* en Santiago de Chile. También circulan las primeras novelas policiales identificadas como tales: *El estruendo de las rosas*, de Manuel Peyrou (1948) y *El asesino desvelado* (1946), del uruguayo Enrique Amorim (ambas en “El Séptimo Círculo”). En Santiago de Chile Camilo Pérez de Arce (con el seudónimo de Guillermo Blanco) publica *Los minutos acusan* en la colección “La linterna” mientras que Inzulza Venegas, en la misma colección, edita en 1947 *El crimen del parque forestal*. Es decir que hacia el fin de la década, el género cuenta con revistas especializadas, colecciones masivas y libros identificados con él.

No quiere decir esto que en décadas previas no hubieran existido relatos policiales. Aquí y allá hubo ejemplos notables: ya a fines del siglo XIX Eduardo Holmberg había publicado en Buenos Aires “La bolsa de huesos” y en 1903, Horacio Quiroga, “El triple robo de Bellamore”, en la popular revista porteña *Caras y Caretas*; entre 1913 y 1921 Alberto Edwards publica en *Pacífico Magazine* relatos protagonizados por Román Calvo, “el Sherlock Holmes chileno” (sintomáticamente los cuentos de Edwards no se recopilaron hasta 1953). Por otra parte, durante los meses de noviembre y diciembre de 1932 el diario *Crítica* de Buenos Aires da a conocer en sus páginas lo que denomina “Primera gran novela argentina de carácter policial”, *El enigma de la calle Arcos*. Se trata, sin embargo, de fenómenos aislados, que todavía no definen un campo de operación para sus principios formales. Por el contrario, la lista de textos publicada en los años cuarenta, intenta señalar el carácter cualitativamente diferente de su aparición. 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, etcétera).

Se trata también de la articulación de un conjunto de artículos que legitiman el género a partir del prestigio de sus autores. En efecto, Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, construyen por esos años una serie de

argumentos en torno a la novela policial que se tornarían canónicos. Borges, por ejemplo, en “Leyes de la narración policial” (1933) afirma: “la organización y la aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o de un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos entre desocupados de nombre griego [...]” (39). El escritor argentino reivindica la cualidad formal, el “orden”, del relato policial (se trata de un “algebraico asesinato”) y, sobre todo, el “trabajo intelectual” que comporta su composición. Esa reivindicación del “orden”, del rasgo formal de un relato sería luego famosamente defendida en su prólogo a *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. También en 1940, Roberto Arlt (que destaca la capacidad de Edgar Wallace para construir personajes memorables) señalará que su admiración por Wallace radica en “su ciencia y su estilo” (205). Y en “Vidas paralelas de Edgar Wallace y Ponson du Terrail” (del mismo año) escribe que ambos autores “matemáticamente, resuelven las dificultades de sus novelones mediante el procedimiento más descabellado y, a pesar de la truculencia de sus soluciones [...] ambos nos ensartan la atención con el quemante asador de la curiosidad” (241).

En 1945 Alfonso Reyes afirmaba: “[La novela policial] descansa el corazón, y trabaja la cabeza como con un enigma lógico o una charada, como con un caso de ajedrez” (149), y luego, ante los ataques de que es víctima la novela policial por ser sólo una “fórmula”, aclara: “Después de todo ‘fórmula’ es ‘forma’, y no le está mal a la novela, tan orillada por naturaleza a los desbordes, y más en los últimos tiempos, un poco de forma” (152). El texto termina sugiriendo que el juego que comporta la novela policial permite la “catarsis”, que la “acaso novela oficial realiza imperfectamente” (153). Se liga así la novela policial (su juego formal) con la literatura clásica: “Interés de la fábula y coherencia de la acción. Pues, ¿qué más exigía Aristóteles? La novela policial es el género clásico de nuestro tiempo” (153).

En 1946, Xavier Villaurrutia prologaba el primer libro mexicano de cuentos policiales, *La obligación de asesinar*, de Antonio Helú, con estas palabras:

Con relación a la novela-ensayo, a la novela biografía, a las biografías novela, las novelas policíacas tienen la ventaja de ser, al menos, policíacas, lo que equivale, de una vez por todas, a asegurar un alimento más o menos rico en las substancias que el lector busca para su nutrición. (816)

El argumento reivindica explícitamente el lugar de la repetición que garantiza el pacto de lectura genérico, pero además se opone a los mismos enemigos que Borges y Reyes: la literatura “oficial”. Escribe Villaurrutia: “El estilo de Antonio Helú no lo pone en peligro de instalarlo en la Academia de la Lengua, ni en ninguna otra

Academia, cosa que, estoy seguro, no sólo no le preocupa, sino que le haría temblar” (818). Un poco antes, y uniéndose a Reyes, Villaurrutia afirma que la novela policial proporciona una “catarsis, una purificación del lector que deberá experimentar una sensación de alivio y descanso” (817).

Así, la novela policial vendría a ser el espacio privilegiado de los procedimientos formales, del juego intelectual, que se opondría entonces a la condición “desbordada” de la novela contemporánea. En todos los casos la novela policial se presenta en un juego de oposiciones en el que el “formalismo” pareciera ser el polo deseable, lo que permite recomponer el valor de la trama, en un sentido “clásico”. En este sentido, el juego formal que comporta el género es una herramienta que pone en pie de igualdad la novela policial con respecto a la novela “oficial”. Esta valoración distingue nítidamente a estas lecturas del mero entretenimiento, del rasgo “pasatista” que tradicionalmente le había asignado la crítica benévola (y condescendiente) al género policial. Tal vez convenga preguntarse por el origen de estas opiniones.

1.1. La vanguardia

En Marcha, en Montevideo, el 6 de diciembre de 1940, Juan Carlos Onetti afirma que “el individuo es actualmente una cosa liquidada” y en tono de arenga concluye citando a Mayakowski:

puestos a elegir entre un poema dedicado a la guerra que azota al mundo y una novela de trescientas páginas donde se estudie sabiamente las reacciones producidas en el personaje por un drama de adulterio, nos quedamos con una buena novela policial de Philo Vance, escrita por SS Van Dine, de la firma social Van Dine, Van Dine y Van Dine. (70-71)

Lo que se impone en todas estas lecturas, en el objeto de la reivindicación (pero también en los modos en que se formula el blanco del ataque), lo que une a todos estos escritores es justamente su interés en décadas previas por la literatura de vanguardia. Ya sea por la pertenencia a estos movimientos (Borges y el ultraísmo, Villaurrutia y Contemporáneos) o por el interés con el que siguieron los debates de la vanguardia (Reyes). De hecho, algunos años más tarde, en 1953, otro lector atento de la vanguardia, Luis Alberto Sánchez, afirmaba esta relación: “La novela policial ‘up-to-date’ se nutre de elementos metafísicos e imaginistas. Su filiación pertenece a la misma familia dactilar y antropométrica de las novelas-poemas: *La casa de cartón* [...], por Martín Adán; *Novela como nube* [...] por Gilberto Owen” (425).

En efecto, las vanguardias se habían ocupado ya del relato policial; un interés que no debería sorprender si se recuerda que Bertolt Brecht, por ejemplo, había reflexionado sobre la modernidad del género en 1926 (“De la popularidad de la novela policíaca”). Las aproximaciones al policial son evidentes en diversos movimientos vanguardistas latinoamericanos. En 1926 Pablo Palacio da a conocer en *Hélice* “Un hombre muerto a puntapiés”, Arqueles Vela publica “Un crimen provisional” en *El café de nadie* y el grupo minorista de La Habana publica por entregas en *Social* la novela grupal *Fantoches* 1926. En 1931, Felisberto Hernández publica “La envenenada” y Vicente Huidobro escribe con Hans Arp “El jardinero del castillo de medianoche (novela policial)” que forma parte de sus *Tres inmensas novelas*, finalmente publicada en Santiago en 1935. Este conjunto muestra un interés por el género desconocido para otros géneros masivos (como el melodrama o la ciencia ficción).

En 1927, por ejemplo, en *Revista de avance*, Héctor Poveda firma “La novela del misterio” y declara, desde el inicio, que “toda ella gira alrededor de una fórmula general: el criminal contra la sociedad; y el policía contra el criminal” (20). La fórmula es la siguiente:

Se plantea un delito, con caracteres de jeroglífico. Se amontonan sombras y más sombras, en torno suyo. Se aglomeran los obstáculos, en los laberintos por donde discurren los genios del detectivismo. Se desintegra la trama, hasta sus átomos. Se la reorganiza y sintetiza, en un proceso increíble de peripecias, inducciones, deducciones y revelaciones. (20)

Así, pareciera que la “novela de misterio” es lo que Villaurrutia o Borges llamarían “la novela policíaca”. Sin embargo, entrado el artículo, Poveda indica los precursores de la novela policial, que son tanto Dostoievski como Poe, y en este sentido la idea de fórmula comienza a tornarse más difusa. Porque lo que Poveda llama “novela de misterio” incluye tanto a la novela detectivesca como a la novela de crímenes, un objeto mucho más vasto en la medida en que se lo suele definir a partir de un horizonte temático (la existencia de un crimen).

Finalmente el artículo toma partido por una de estas variantes:

Algunos autores se han mantenido dentro de la antigua y relativa ética del arte, haciendo triunfar el Bien sobre el Mal, es decir, al policía sobre el delincuente. En cambio es notorio que los autores más distinguidos y los menos vulgares violentan toda noción moral [...] para buscar quizás qué otros rumbos a la ética del hombre y de las sociedades futuras. (23)

De ahí viene la conclusión, tan diferente de aquella a la que llegarían sus contemporáneos quince años más tarde: “Esta novela policial es un latido incontrastable de revolución y demolición” (23).

Por su parte, en 1931 aparece en *Carteles*, con la firma de Alejo Carpentier, una “Apología de la novela policíaca”. En ella, Carpentier fija el origen del género policial en “Los crímenes de la calle Morgue”, distinguiendo el texto de Poe de la novela de terror. Los ejemplos que cita son aquellos que luego citarían Villaurrutia, Borges y Reyes. Sin embargo, rápidamente incorpora ejemplos ajenos a estas lecturas (Fantomas, Maurice Leblanc). El punto de giro, como en Poveda, radica en el modo en que se considera al criminal:

no debe olvidarse que el criminal tiene una superioridad filosófica sobre el detective. El criminal aparece como elemento creador, como hombre bastante hábil, desmoralizado o cruel, para ser capaz de situar la sociedad organizada ante una situación anormal. [...] El detective encuentra un problema perfectamente organizado, que excluye toda creación por su parte, y del que sólo puede explicarnos el mecanismo, si acierta en su tarea investigativa. El detective es al delincuente lo que el crítico de arte es al artista; el delincuente inventa, el detective explica. (464)²

Así, la atención que la vanguardia dedica al género es pionera en la literatura latinoamericana (y puede entenderse en este sentido como precursora de los trabajos de la década del cuarenta) pero cualitativamente diferente de la que se practicaría algunos años más tarde. Para decirlo rápidamente: ahí donde la crítica de vanguardia se preocupa por los contenidos actualizados en la ficción policial, la crítica del cuarenta se preocupa por el método de composición.

La asociación entre policial y vanguardia es un fenómeno que puede detectarse en muchas de las narraciones que los diversos movimientos latinoamericanos producen durante la década del veinte. El género, sin embargo, permanece ilegible en esos relatos. Preocupada por la moralidad de una sociedad y la ideología de una literatura que se veían como irreversiblemente caducas, la vanguardia encontró en

² La comparación, de un éxito inusitado en la reflexión sobre el género, proviene de “La cruz azul”, de Gilbert K. Chesterton. Notablemente, en la traducción de Alfonso Reyes (de 1921), Chesterton escribe: “Y Valentin se decía –con razón– que su cerebro de detective y el del criminal eran igualmente poderosos. Pero también se daba cuenta de su propia desventaja: ‘El criminal –pensaba sonriendo– es el artista creador, mientras que el detective es sólo el crítico’”. Tal vez el cambio en la lectura del género entre los veinte y los cuarenta, pueda resumirse en un énfasis diferente (de la “desventaja” al “igualmente poderosos”) en la lectura de este fragmento.

el género policial una herramienta para combatir esas iniquidades, más allá de las textualidades con las que esas herramientas estaban construidas.

Sólo cuando quince años después los escritores relacionados con la vanguardia se encontraron en un campo en el que el género comenzaba a ganar visibilidad fue posible construir un modelo que, siguiendo las líneas de la argumentación vanguardista, pudiera reivindicar la novela policial. El ejercicio, como puede verse, requirió una delimitación del objeto (que dejaría fuera del género a Dostoievsky y Maurice Leblanc, por ejemplo). Esa delimitación y esa reivindicación se probará exitosa: hasta bien entrada la década de los noventa, los escritores latinoamericanos imaginan la novela policial de enigma en los términos en los que fue planteada por la crítica de estos años.

2. Interludio

Durante la década del cincuenta aparecen las primeras antologías de relatos policiales concentradas en la producción nacional. En 1951 José Navasal publica en Santiago de Chile una *Antología de los mejores cuentos policiales* que incluye representación chilena (y un bosquejo histórico de las versiones nacionales del género); en 1953 Rodolfo Walsh edita *Diez cuentos policiales argentinos*; en 1955 María Elvira Bermúdez da a conocer *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*. Comienza así un proceso de reflexión sobre las posibilidades de la ficción policial en América Latina. Este proceso ganará la escena sólo cuando tomen forma y se hagan nítidas nuevas preocupaciones críticas.

Entre tanto, en la década se registra que el modo de lectura heredero de las vanguardias comienza a perder fuerza. Ese debilitamiento puede registrarse en dos modos. El primero es el cambio en la valoración de los elementos constitutivos del relato policial. Ernesto Sábato, por ejemplo, distingue en “Sobre la presunta jerarquía del género policial” (1953) el interés de la novela (colocado “sobre la verdad, sobre lo humano, sobre el drama” [197]) del interés desplegado por el género policial (puesto “sobre el juego, sobre el artificio” [197]). Para Sábato, el rigor que debe tener la novela policial entra en contradicción con su valor literario: la descripción “rica” de una psicología o una “excelente descripción” de un atardecer, si no son funcionales a la resolución del enigma hacen de la novela policial un objeto imperfecto. De manera tal que las virtudes de la literatura están reñidas con las de la novela policial (la distinción sería exitosa: en 1965, Mario Vargas Llosa pretende separar su novela *La ciudad y los perros* de su asociación con el relato policial con argumentos similares).

Aunque para Sábato la novela policial sigue siendo lo que era para Reyes y para Borges (como lo prueba el rechazo a considerar la novela negra dentro del horizonte de la novela policial), la valoración de esos mismos elementos ha cambiado. Si antes se veía en la novela policial la posibilidad de renovar la prosa literaria, ahora sólo se ve en ella un pasatiempo ajeno a la literatura. En "Situación de la novela" (1950) Julio Cortázar postula, en cambio, que la narrativa de Chandler y Hammett debe ser considerada en relación de igualdad con la literatura "oficial" (gesto que conecta sus lecturas con las de los herederos de la vanguardia). La narrativa negra, sin embargo, tampoco aquí es considerada parte de la literatura policial (para Cortázar las novelas "duras" "representan una reacción total contra el género, del que sólo guardan la estructura en base de un misterio que resolver" [323]).

El segundo modo en que comienza a reverse la formulación que propiciaran las lecturas del treinta y cuarenta es la discusión de los bordes de esa tradición. En este sentido pueden leerse "Enigmas de la novela policial", de Gabriel García Márquez (1952), y "Dos mil quinientos años de literatura policial", de Rodolfo Walsh, de 1954. Tanto uno como otro texto dan por sentada la delimitación de lo policial formulada durante la década anterior. Sin embargo, para García Márquez los mejores ejemplos están en los bordes (*Edipo Rey* y *El misterio de Edwin Drood*). Por su parte, el artículo de Walsh realiza una minuciosa descomposición de los elementos constitutivos del género (el enigma, el investigador, el desplazamiento de la culpa), que lleva a cuestionar sus orígenes (que ahora podría rastrear al menos hasta el Quijote).

Esta preocupación por la forma del relato policial resultará productiva para ambos autores. En el caso de García Márquez se trata de un interés por encontrar un enigma que resista "una cosa tan simple y tonta como la lógica" (595). Algunos años más tarde, en *La mala hora* (1961) estas reflexiones volverán a primer plano. Treinta años después, *Crónica de una muerte anunciada* (1982) será la forma en que García Márquez propondrá un tercer eslabón en la serie de novelas en la que el enigma permanece irresuelto.

La reflexión de Walsh en cambio, puede pensarse como una especulación que eventualmente llevará a reformular el género policial. En 1953, en el prólogo a *Diez cuentos policiales argentinos*, Walsh señala que todos los cuentos seleccionados "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). Así es que la pertenencia al género policial ya no garantiza (como, parece, garantizaba en Reyes o en Villaurrutia) el interés literario. Frente a esta insuficiencia, "Dos mil quinientos años de literatura policial" puede

pensarse como una búsqueda de elementos que permitan constituir la “excelencia de estilo” a partir de los modos de la novela policial. Uno de los primeros resultados de esta exploración será *Operación Masacre*, publicada apenas dos años después que “Dos mil quinientos años de literatura policial”. Se trata, en verdad, de un movimiento de búsqueda que sin embargo sólo ganará visibilidad en la década del setenta, con la popularidad del género testimonial (y el nuevo emplazamiento del género policial en el campo literario).

En efecto, el problema ya no es reivindicar una práctica marginal (García Márquez declara que “se está tornando de buen gusto el hecho de que los intelectuales puros se dediquen a esta clase de lecturas” [594]), sino encontrar en esos textos los elementos de una nueva poética. Esa búsqueda de renovación percibe la estructura genérica como una limitación e intenta evitarla. Cuando ese afán de renovación encuentre un horizonte específico, estaremos ante un nuevo umbral.

3. El segundo umbral: la posibilidad del relato policial latinoamericano

En “Ustedes que jamás han sido asesinados” (1973), Carlos Monsiváis señala que “la práctica mexicana de la literatura policial ha sido imitativa, arbitraria, forzada. Los cultivadores parecen escasos [...] y no demasiado convincentes” (11). Los motivos de esa limitación, parece, están inscriptos en la tensión entre la idiosincrasia mexicana y las demandas genéricas: “Entre nosotros no hay literatura policial porque no hay confianza en la justicia y todo el mundo teme identificarse con el sospechoso, teme defenderlo” (11). La hipótesis ya había sido formulada, aunque apelando a un argumento diferente, por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950). Para Paz, la “murder story” era producto de una modernidad que desprecia la muerte. La muerte violenta para el hombre mexicano sería, en cambio, un tipo de relación: “De ahí su dramatismo, su poesía y — ¿por qué no decirlo?— su grandeza. Gracias al crimen accedemos a una efímera trascendencia” (64).

Monsiváis no vacila en expandir esa dificultad al espacio latinoamericano:

¿por qué [el género policial] no se cultiva en América Latina? ¿Por qué carecemos de los relatores de la grandeza de la muerte y persecución en un mundo semiprimitivo? Quizá la respuesta es obvia: el thriller es la divulgación romántica y personalizada de la lucha por el poder, una lucha que implica desarrollo, industria, ambición de mercados. En el fondo, el thriller es literatura de indagación imperialista o por lo menos decididamente monopólica. (11)

“Ustedes que jamás han sido asesinados” es un caso ejemplar del modo en que comienza a leerse el relato policial a partir de la década del setenta. Se trata, por una parte, de pensar América Latina, pero también se trata de pensar “desde” América Latina. En este sentido, el texto de Monsiváis no es el primero que menciona la producción latinoamericana de relato policial (desde la década del cuarenta se nombra recurrentemente a Borges, a Bioy Casares, a Antonio Helú), pero sí tal vez “Ustedes que jamás han sido asesinados” sea el primer texto que se detiene en las condiciones de posibilidad del género policial en un marco sociopolítico específico (y en este punto se distingue de la lectura esencialista de Paz).

El texto de Monsiváis debe pensarse en la situación que anunciaba el de García Márquez en 1952: los géneros “populares” se han tornado objeto de la crítica académica. “Ustedes que nunca han sido asesinados” aparece en la *Revista de la Universidad de México*. Todo en el artículo parece referir a este emplazamiento: el despliegue erudito, el recorrido exhaustivo, la extensión. Otro ejemplo de este nuevo interés es la influyente introducción de *Asesinos de papel*, de Jorge Lafforgue y Jorge Rivera (1977). Sin embargo, *Asesinos de papel* siendo eminentemente académico (como demuestra la voluntad historicista y el aparato crítico que despliega), no abre juicio sobre la posibilidad o la representatividad “nacional” del género policial. Su objetivo es meramente descriptivo y es, en este sentido, uno de los pocos textos críticos sobre el género que no busca una reivindicación o una condena. El detalle y la precisión de las observaciones de los autores, sin embargo, hablan del interés por reconstruir una historia marginada por la crítica de años previos. Ese interés académico se torna recurrente a partir de la década de los 70 y habla de un nuevo modo de considerar el género policial como prueba la edición académica de los textos sobre el género que han publicado autores asociados al policial como Leonardo Padura Fuentes, José Pablo Feinmann, Rafael Ramírez Heredia, Paco Ignacio Taibo II, Luis Sepúlveda, Edgardo Rodríguez Juliá y Ricardo Piglia.

En este contexto, el artículo de Monsiváis es emblemático porque permite diseñar las líneas en torno de las cuales, como veremos, discurrirá la tendencia mayoritaria de la crítica del género hasta la escena contemporánea. Así, por una parte, aparece en primer plano la atención a la literatura policial escrita en América Latina, sus posibilidades tienden a pensarse en relación con el reflejo de una situación sociopolítica y, a al vez, la relación entre literatura y sociedad tiende de a pensarse en el horizonte de lo verosímil.

En cierto sentido, la idea de que la práctica del género policial en América Latina es “imitativa, arbitraria, forzada” será el eje de las reflexiones de gran parte de los ensayos producidos en las tres décadas siguientes. Así, dos vías se abren a partir de

los setenta. O bien la pregunta será cómo es posible que exista relato policial en América Latina o bien la pregunta será qué rasgos del género policial resultan pertinentes para la composición de relatos escritos fuera del género.

3.1. La línea mayoritaria: realismo en negro

3.1.1. Novela policial revolucionaria

En 1972 el gobierno cubano instituye en el Concurso Aniversario de la Revolución, un Premio de Novela Policial. Se trata (hasta donde sabemos) del primer y único concurso de novela policial patrocinado por un estado nacional. En las condiciones de participación del concurso se explicita, según cita Heike Malinowsky:

Entre los objetivos fundamentales del concurso quedaron establecidos, [...] el dar a conocer la lucha realizada por nuestro pueblo contra sus enemigos, la estrecha relación entre el Ministerio del Interior y las masas en la lucha común y la valoración política de esta actividad en defensa de la Revolución.
(258)

Se trata de literatura de propaganda pues. Pero aun cuando la promoción de modelos estéticos fue una característica de la política socialista, algo ha sucedido en la literatura (pero también en la historia de la política) si se pasa de las tesis del realismo socialista como modo de conocimiento (un estilo característicamente “prestigioso”) a la valoración del relato policial (un género popular) como herramienta didáctica.

Esa literatura, la llamada “novela policial revolucionaria”, fue uno de los productos más curiosos que dio el continente durante el siglo. Novelas (de Ignacio Cárdenas Acuña, Rodolfo Pérez Valero o Luis Rogelio Noguerras) que promovieron un cambio en la poética del género. En sus primeros exponentes se trataba de la denuncia de las actividades de individuos remisos al nuevo orden; más tarde, la novela policial revolucionaria vira al espionaje en la medida en que se imagina que sólo el accionar de fuerzas extranjeras (en general la CIA) puede justificar la actitud de los criminales.

Los discursos críticos que definieron las posibilidades y límites de la novela policial revolucionaria deben pensarse como parte de la línea crítica mayoritaria desde la década del setenta, la que se pregunta si es posible una literatura policial latinoamericana que no sea “imitativa”. José Antonio Portuondo en “La novela

policial revolucionaria” (1973) afirma que “la narrativa policial puede llegar a expresar una visión revolucionaria, socialista, de la realidad” (127). Para Portuondo la historia de la novela policial es la historia de la dialéctica entre justicia y ley. En esa secuencia la novela policial revolucionaria funciona como síntesis dialéctica (“la justicia y la legalidad se identifican y es la sociedad socialista quien vela porque no se rompa esa identificación puesta al servicio y para beneficio de todos” [133]) de una historia que incluye violentos conflictos entre ambos polos y que destaca el lugar de la novela negra como denuncia el desfase entre justicia y ley. Guillermo Rodríguez Rivera, por su parte, en “La novela policial y la polémica de elitismo y comercialismo” (1979), expande las conclusiones de Portuondo. El artículo muestra la necesidad de argumentar a favor de una práctica que imagina funcional a una coyuntura política: la novela policial (revolucionaria) es el producto de (y tiene como objeto) una dinámica propiamente política. Así leída, la novela policial revolucionaria es un objeto cualitativamente diferente de la novela policial. En Cuba no se practica el policial como lo conocemos y, en este sentido, se le da tácitamente la razón a Monsiváis: en América Latina no es viable el género policial (porque existe la novela policial revolucionaria).

3.1.2. El policial negro

La evidencia de que existe una narrativa policial latinoamericana y que, a la vez, ésta debe ser pensada como un desvío de la narrativa policial canónica viene señalada desde el título del artículo de 1987 de Paco Ignacio Taibo II, “La ‘otra’ novela policíaca”. Taibo señala dos rasgos frecuentemente olvidados en reflexiones posteriores. Por una parte, el artículo señala el cambio en la valoración del género que realiza el campo intelectual (las generaciones posteriores al 68 admiten “con desenfado que los subgéneros no existen” [37]); por otra, diseña de un modo novedoso ese mismo campo: habría una coincidencia entre las experiencias americanas y españolas. Aparece así por primera vez en el horizonte de estas reflexiones la “nueva novela policíaca de habla española”, que casi diez años después encontrará su formulación más exitosa: el “neopolicial iberoamericano”.

“La ‘otra’ novela policíaca”, además, exhibe un motivo que recorre esta línea crítica. En efecto, para Taibo la relación de la literatura policial con sus condiciones de emergencia pasa por el orden de lo temático, por la construcción de un discurso verosímil, cuyo origen está en la novela negra norteamericana, y que opera a la vez como causa de la ficción y como motivo de su legitimación.

En este sentido debe considerarse el creciente reconocimiento que adquiere durante esos años la vertiente negra de la novela policial. La publicación de un libro como *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal, podría pensarse como punto de inflexión. Y aunque la lectura del género negro se inicia en los 50, su práctica por parte de escritores latinoamericanos cobra fuerza en los setenta y se transforma en el modo predominante del género hasta la actualidad.

Sus defensores reivindicaban (todavía lo hacen) el matiz “realista” de la novela negra que, ahora, se tornaba en un modelo de denuncia de las crisis políticas latinoamericanas. Como señala Mempo Giardinelli en 1996, retomando reflexiones previas: “¿Por qué la literatura policial debe ser negra en América Latina, entonces? Porque no puede hacerse otra, dentro de la ficción policial” (247). Esa inevitabilidad de lo negro del policial se presenta como destino histórico en virtud de lo verosímil entendido como “reflejo” de lo social. En 1991, en “Estado policial y novela negra argentina”, José Pablo Feinmann escribe que “resulta más que arduo, imposible, para un escritor nacional, tornar creíble y querible a la vez a un héroe ligado a la policía-institución” (148). Como otros escritores, Feinmann también señala que la novela policial argentina es algo distinto de la novela policial canónica: “hemos escrito novelas policiales que son más o menos que novela policiales, pero que no son estrictamente novelas policiales” (152). El motivo de esta imposibilidad radicaría en que en Argentina se ha “utilizado el policial como metáfora o parábola de la realidad política” (152).

Novelas como *Últimos días de la víctima* (1979) de José Pablo Feinman; *Muerte en la carretera* (1985) de Rafael Ramírez Heredia; *Días de combate* (1977) de Paco Ignacio Taibo II, *Castigo divino* (1988) de Sergio Ramírez explorarían entonces por la vía del género policial las iniquidades e injusticias de un mundo corrompido por los desmanes de una política impíadosa. Así lo formula Giardinelli: “El género ya no se aborda desde el punto de vista de una dudosa ‘justicia’ ni de la defensa de un igualmente sospechoso orden establecido. La actual literatura negra latinoamericana lo cuestiona todo” (247). Así, por supuesto, no sólo se tornaba político el relato policial “negro”, sino que implícitamente, también se volvía “ideológica” la vertiente “clásica” del género, que, desde esta perspectiva, negaba los conflictos sociales que ahora resultaban las causas de la ficción (Feinmann: “En la policial clásica, la sociedad no está en cuestión. El crimen es, apenas, un desajuste en una sociedad perfectamente organizada” [145]). En Chile, en México, en Argentina, en Cuba, el relato policial contemporáneo era propuesto como modelo no sólo de compromiso político, sino también de realismo. Lorenzo Lunar Cardedo resume en

“Estética y estática de la novela policial cubana” (2003): “Es irrefutable que la novela policial es el género realista por antonomasia”.

Habrà que decir, sin embargo, que no toda la crítica que reflexiona sobre la novela negra producida en América Latina imagina que el único valor literario es lo verosímil, ni que su configuración dependa de una teoría simple del “reflejo”. “Sobre la novela policial” Ricardo Piglia (publicado originalmente en 1976), “Perdónalos Marlowe, porque no saben lo que hacen”, de Elvio Gandolfo (1985), o “Mi detective privado”, de Edgardo Rodríguez Juliá (1995) presentan la relación entre novela negra y trama social a partir de un uso específico de procedimientos lingüísticos. La operación conecta estos textos con las lecturas de la novela negra de Julio Cortázar (en “Situación de la novela”, 1950) y de Juan José Saer (“El largo adiós”, 1965).

Se trata, de todas maneras, de excepciones. Para la línea crítica mayoritaria, la novela policial en América Latina debe referirse a lo “creíble”. De hecho, ya no es novela policial, sino que es un tipo de relato que “utiliza” a la novela policial (que ahora es una “metàfora” de la realidad) para hablar de esa realidad que estaría en el origen de la ficción. Lejos estamos de la reivindicación formal de Borges y Reyes. El carácter intelectual y convencional que estos autores consideraran un valor decisivo ahora ha dejado lugar a una forma de la novela realista, que parece reivindicar justamente aquello que Reyes, Borges y Onetti parecían repudiar: la concepción de la literatura como reflejo de la vida social.

3.1.3. El neopolicial

Todas estas reflexiones cristalizan, a mediados de la década del noventa en el llamado “neopolicial iberoamericano”. De hecho, la importancia acordada por la línea crítica mayoritaria a la novela negra, a “la crónica de la historia de los de abajo, de los jodidos” (133), según afirma Luis Sepúlveda (“Novela transgresora y democrática”, 2002), será la raíz de lo neopolicial.

El texto que dio forma al concepto pertenece Leonardo Padura Fuentes. “Modernidad y posmodernidad. La novela policíaca en Iberoamérica” (1996) ha sido citado largamente en diversos medios e incluso repetido sin citarlo. El texto de Padura retoma ideas que ya podían encontrarse en artículos de Feinmann y de Taibo. Padura, sin embargo, realiza dos movimientos que cambian el modo de la discusión. El primero es acuñar, a partir de una serie de conceptos dispersos tomados de la crítica académica un término para lo que todavía no la tenía: el neopolicial. El segundo gesto es que, aunque desde las reflexiones de Monsiváis se

venía mencionando a América Latina, Padura es el primero que pretende dar cuenta de una totalidad: arma una historia del relato policial latinoamericano, analiza textos de todo el continente, se refiere a procesos históricos en múltiples niveles. Y, sobre todo, el continente al que refiere es Iberoamérica. Como hiciera Taibo en 1987, el referente de este artículo es tanto España como América. Ese gesto homologa dos tradiciones y permite a los novelistas neopoliciales “sintonizar” con España.

Para Padura Fuentes la nueva literatura policial latinoamericana se opone a la literatura posmoderna porque “su característica central tal vez sea su ejercicio de crítica social, aun en tiempo de herméticos juegos posmodernos” (156). Así es que por una parte la crítica social aparece en el corazón del neopolicial y tiene como origen la novela negra. Por otra, el enigma ha dejado de ser el eje de la ficción policial, una formulación que puede rastrearse primero en el texto de Portuondo y que se reencuentra en los textos citados de Feinmann, Giardinelli y Sepúlveda. Observa Padura:

El carácter de este cuerpo [la policía científica], en países asolados por dictaduras, sigue siendo más represivo que investigativo, pero al desaparecer la preponderancia del enigma como motor dramático de las acciones novelescas, poco importa que exista o no una posible eficiencia policial, si existe delito, crimen, corrupción y violencia –y, más aún, la voluntad intelectual- de cultivar un género. (139)

En el mismo sentido, se señala la importancia de la obra de Osvaldo Soriano, para quien “‘lo policíaco’ deja de ser un género y se convierte sólo en un pretexto” (144). Si lo policial es un pretexto, entonces el neopolicial puede ser descrito como un relato sobre crímenes que, de alguna manera, denunciaría la opresión de los poderosos.

En este sentido, el neopolicial puede pensarse como el fin del relato policial, su disolución como práctica literaria específica. En efecto, escribe Padura:

De este modo, la posmodernidad artística que parece adueñarse de nuestros escritores contemporáneos ha sido también aceptada por los autores de ficciones policíacas, quienes —como asegura Lyotard que hace el arte posmoderno— han establecido la regla de que no existen reglas... o sólo una: la insistencia en contar “una historia”, esa vieja calidad dramática a veces despreciada por el juego vacío, hermético o intelectualizante de mucha novela posmoderna. (157)

Reducido a la posibilidad de contar una historia (sobre crímenes), lo que parecería pregonar el neopolicial iberoamericano es, en verdad, la disolución de la especificidad genérica como se entendió hasta la década del setenta. El relato policial se ha vuelto una forma de realismo sin reglas, un relato “pleno” en el que se retoma “una vieja calidad dramática”.

Así, el prefijo “neo” parece tener menos que ver con una efectiva transformación de la matriz genérica que con un estilo de época. En efecto, los autores de neopolicial insisten en la idea de que la ruptura que funda al neopolicial se produce durante la década del setenta (Padura Fuentes: “mediada la década del setenta, comienza a tomar forma lo que luego sería bautizado como ‘neopolicial iberoamericano’” [138]). Lo que resulta notable, lo que resulta sintomático, es el hecho de que aún existiendo desde la década del setenta comunidades de escritores de novela policial (particularmente en México y Cuba, pero también en Argentina y Chile) no haya surgido hasta la década del noventa la necesidad de ponerle un nombre al fenómeno.

Pareciera entonces que llamar “neopolicial iberoamericano”, a la “actual literatura policial iberoamericana” se relaciona con las euforias que caracterizaron la literatura latinoamericana del noventa, que pareció buscar con afán nombres que la definieran como novedosa (“literatura posposmoderna”, “literatura de la orfandad”, “literatura de *McOndo*”). El éxito de ese movimiento (el “neopolicial” parece haberse tornado el modo predominante de referirse a la literatura policial producida en América Latina) muestra la dimensión reflexiva de este momento de la literatura latinoamericana.

Nueve años después de la publicación del artículo de Padura Fuentes, en “Para una reformulación del género policial argentino” Carlos Gamerro (que no menciona al neopolicial, pero recurre a los tópicos y referencias característicos de los escritores neopoliciales: la necesidad de la reformulación, la admiración por Vázquez Montalbán) parece responder a una configuración diferente. Porque, si por una parte, el problema de lo verosímil entendido como lo “creíble” está en el eje de la exposición de Gamerro (“[El funcionamiento de la policía] determina que una ficción policial argentina ajustada a los hechos conocidos encuentre grandes dificultades en permanecer realista, porque la realidad de la policía argentina es básicamente increíble” [88]), por otra, no se superpone unívocamente “realidad” y “realismo” (la afirmación de Gamerro de que “Después del Olimpo no se puede hacer novela negra” [88] sugiere que la realidad tal vez sea resistente a los modos de la novela

policial realista).³ Es probable que sea esa posición excéntrica la que permite a Gamero reconocer un nuevo momento de la narrativa policial argentina: “A partir de los noventa, sin embargo, la policial clásica ha experimentado en nuestras letras un notable resurgimiento, mientras que la negra pierde terreno y hoy aparece en franca regresión” (80). Gamero argumenta que ese retorno se debe a que “la policial clásica se ha vuelto insospechable: nadie puede confundirla con la realidad” (85). Se anuncia así un cambio en la línea crítica mayoritaria, puesto que no sólo reconoce la existencia de un fenómeno hasta entonces nunca mencionado por la crítica, sino que también se le reconoce al policial de enigma la misma impotencia para referir la realidad que a la novela negra.

4. La línea minoritaria: la caja de herramientas

El avance de “lo negro” y la cristalización del neopolicial como modelo no es el único camino que siguen la escritura y la crítica del género policial. Otra línea, minoritaria, se abre en la atención académica al género. En efecto, a partir de los setenta, el género es sometido a una reescritura “literaria” acorde con su nuevo estatuto de objeto “respetable” (o, al menos, tolerable para los círculos intelectuales). Un signo de esta nueva valoración es el hecho de que muchos escritores se acercan al género y hacen de él un taller de experimentación: textos como *La orquesta de cristal* (1976), de Enrique Lihn (una novela escrita como monografía, en la que el narrador insiste en los tonos y estrategias de la novela policial), o *El diez por ciento de vida* (1985), del uruguayo Hiber Conteris (novela construida a partir de un collage de fragmentos de textos de Raymond Chandler). En 1975, Ricardo Piglia publica “La loca y el relato del crimen”, cuento en el que el método de resolución del enigma es la lingüística y que puede ligarse a la misma tendencia de experimentación con materiales y técnicas de la literatura “culta”. A la vez, proliferan las parodias del género: Mario Levrero en su novela *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975) reescribe el género forzando su verosimilitud, y en 1976 Vicente Leñero da a conocer el cuento “¿Quién mató a Agatha Christie?”, en el que los personajes de la escritora inglesa son descriptos como “monigotes”.

Esta reescritura es irónica y justamente por eso se pregunta por la (im) posibilidad de escribir un relato policial. En efecto, todos los casos que citamos son textos que no terminan de reconocer su pertenencia al género: se presentan como objetos híbridos, como parodias, como experimentos. Menos preocupada por la relación

³ La insuficiencia de las nominaciones operativas hasta la década del 2000 para referir los procesos culturales contemporáneos es también el objeto de un texto crítico más reciente, *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*, de Gustavo Forero Quintero.

mimética de los relatos policiales, esta línea imagina el género como un conjunto de procedimientos de los que es posible extraer estrategias narrativas. Y aun cuando pueda afirmarse que los “escritores neopoliciales” tienen preocupaciones diametralmente opuestas a las de autores como Ricardo Piglia o Vicente Leñero, ambas líneas son, sin embargo, producto de la misma crisis. Un ejemplo de esa oposición (pero también de la coincidencia en el horizonte de los problemas) puede verse en la diversa valoración que hacen ambas vertientes de la forma del enigma. Ahí donde la mayoría de los ensayos entiende que el enigma es irrelevante, escritores como Mario Levrero, Sergio Pitol y Ricardo Piglia ubican el enigma (la amenaza, la interpretación, la angustia que el enigma produce) en el centro de sus reflexiones sobre las posibilidades del género.

En efecto, tanto el neopolicial y la novela policial revolucionaria, como la ficción paranoica y la novela policial “posindustrial” parecen reflexiones sobre la pertinencia de la novela policial (de sus estrategias narrativas, de sus motivos y tonos) para la literatura contemporánea. “Patricia Highsmith sueña un sueño” (1988), de Sergio Pitol es un ejemplo de esta forma de trabajar el relato policial. El artículo tiene por objeto la “novela de crímenes del período posindustrial”, que representaría la obra de Highsmith. Y aun cuando Pitol se refiera al modo en que Highsmith representa la vida social (“La sociedad [aparece como] algo atrozmente tonto” [137]), el énfasis del texto está puesto en la angustia y el onirismo que construyen los textos de la autora norteamericana.

Así, según Pitol, los personajes de Highsmith “avanzan paulatinamente, de esa vaguedad parecida al duermevela a los sueños más densos. Su ruptura con el mundo se amplía y agudiza paso a paso hasta desembocar en soluciones por lo general espeluznantes” (138). Esa “duermevela” tiene una estructura característica: “si hay misterio, es muy diferente a aquél al que estábamos acostumbrados. Autora y lectores viven permanentemente en el umbral de un desenlace” (137). Nos reencontramos aquí con la crisis del concepto de enigma. Sin embargo, en lugar de decretar la irrelevancia del procedimiento, para Pitol el interés radica en ver cómo es que la novela policial “posindustrial” procesa estructuralmente esa angustia que refiere en sus personajes. En este sentido, el permanente “umbral de un desenlace” y la imprevisibilidad con la que se estructuran los argumentos de Highsmith parecen tener su correlato en el pesadillesco mundo que refieren.

La angustia (y la posibilidad de construirla por procedimientos literarios) será un elemento recurrente en las lecturas de esta línea crítica. En 1987 Mario Levrero, en “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”, realizaba declaraciones que podrían leerse en relación con estas preocupaciones. Para Levrero, la novela policial “Te

angustia, y te saca la angustia que te creó; no te deja una angustia libre que puedas aprovechar para modificar tu vida— como sucede con la verdadera literatura” (183). El eco de Bertolt Brecht (también un famoso intertexto de las teorizaciones de Piglia) que resuena en esta afirmación permite comparar la posición de Levrero sobre la irresolución del enigma con la de Gabriel García Márquez en “Misterios de la novela policíaca”: el placer del enigma de los cincuenta se ha transformado en potencia política en los ochenta. Conviene señalar que esa potencia tiene que ver con la forma del enigma, antes que con sus contenidos.

Para 1992 esos elementos pueden ser formalizados. En “La ficción paranoica”, Ricardo Piglia propone como tema “cómo se construye un género y cómo cambia” (4). El problema del cambio y las nomenclaturas, ya lo señalamos, es característico de la época. Por lo demás, es el paso lógico en una obra como la de Piglia permanentemente preocupada por la productividad textual de los géneros. De hecho, ese mismo año Piglia publica *La ciudad ausente*, casi una puesta en relato de las tesis desplegadas en este texto.

Para Piglia la mutación del género policial se sostiene en la exacerbación de la amenaza y la interpretación, ambos elementos constitutivos de la ficción policial. La lógica de ese cambio se encuentra en la relación entre literatura y sociedad: “Estos elementos de amenaza se han desarrollado, podría decirse, en el imaginario contemporáneo. La literatura se ha hecho cargo cada vez más del desarrollo del imaginario de la amenaza de la vida cotidiana puesta en peligro” (5). En la lectura de Piglia la literatura trabaja con lo social pero menos con la “realidad” en sentido lato que con las imágenes que una sociedad tiene de sí misma. Se trata, como en la línea mayoritaria, de encontrar variantes, mutaciones del género policial como lo conocíamos. Así, tal vez para Piglia y para Pitol el género policial ya no pueda practicarse, pero pervive como paradigma, como sintaxis de lectura, como reserva de recursos, como diseño de una literatura futura.

Obras citadas

- Agüero, Luis, Juan Larco, Ambrosio Fornet, Mario Vargas llosa. “Sobre La ciudad y los perros, de Mario Vargas Llosa”. *Antología mínima de M. Vargas Llosa*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969. 81-144. Impreso.
- Arlt, Roberto. “Un protagonista de Edgar Wallace”. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Ed. Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 2003. 205-208. Impreso.

Polifonía

- Arlt, Roberto. "Vidas paralelas de Ponson du Terrail y Edgar Wallace". *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Ed. Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 2003. 240-242. Impreso.
- Bermúdez, María Elvira, comp. *Cuento policíaco mexicano*. Breve antología. México: Premiá, 1989. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "Leyes de la narración policial". *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 2007. 36-39. Impreso.
- Braham, Persephone. *Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.
- Brecht, Bertolt. "De la popularidad de la novela policíaca". *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Comp. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 1992. 31-34. Impreso.
- Carpentier, Alejo. "Apología de la novela policíaca". *Crónicas*. La Habana: Letras Cubanas, 1985. 461-466. Impreso.
- Chesterton, Gilbert Keith. "La cruz azul". *El candor del padre Brown*. Barcelona: Bruguera, 1981. 3-13. Impreso.
- Cortázar, Julio. "Situación de la novela". *Obra crítica/2*. Ed. Jaime Alazraki. Buenos Aires: Suma de Letras, 2004. 289-329. Impreso.
- De Rosso, Ezequiel. "Los dos umbrales de la ficción policial latinoamericana". *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000*. Buenos Aires: Líber Editores, 2012. Impreso.
- Díaz Eterovic, Ramón Díaz, sel. y prólogo. *Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno*. Santiago de Chile: Mosquito Editores, 1994. Impreso.
- Feinman José Pablo. "Estado policial y novela negra argentina" Los héroes "difíciles". *Literatura policial en Argentina y en Italia*. Ed. Giuseppe Petronio, Jorge Rivera y Luigi Volta. Buenos Aires: Corregidor, 1991. 143-153. Impreso.
- Forero Quintero, Gustavo. *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2012.

Polifonía

- Gamero, Carlos. "Para una reformulación del género policial argentino". *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2006. 79-91. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. "Misterios de la novela policíaca". *Obra periodística/1. Textos costeños*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. 594-595. Impreso.
- Giardinelli, Mempo. "¿Por qué literatura policial en América Latina?". *El género negro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996. 244-248. Impreso.
- Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera. "La narrativa policial en Argentina". *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto, 1977. 11-46. Impreso.
- Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, 1996. Impreso.
- Levrero, Mario. "Entrevista imaginaria con Mario Levrero". *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, 1992. 169-187. Impreso.
- Luis Sepúlveda. "Novela transgresora y democrática". *El género policial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*. Ed. Adolfo Bisama. Valparaíso: Editorial Puntángelos, 2002. 127-133. Impreso.
- Lunar Cardedo, Lorenzo. "Estética y estática de la novela policial cubana". *La gansterera*. Web. Consultado 20-01-2010.
<http://gangsterera.free.fr/RepNPCubana.htm>.
- Malinowsky, Heike. "Un ejemplo de la literatura popular moderna: La novela policial cubana". *Homenaje a Alejandro Losada*. Ed. José Morales Saravia. , Lima: Latinoamericana Editores, 1987. 255-270. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. "Ustedes que jamás han sido asesinados". *Revista de la Universidad de México*: N° 27, 1973.
- Onetti, Juan Carlos. "Mr. Philo Vance, detective". *Cuentos secretos. Periquito el aguador y otras máscaras*. Ed. Omar Prego Gadea. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1986. 67-71. Impreso.
- Padura Fuentes, Leonardo. "Modernidad y posmodernidad: La novela policíaca en Iberoamérica". *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Ediciones Unión, 2000. 117-157. Impreso.

Polifonía

- Paz, Octavio. "Todos santos, día de muertos". *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 2000. 50-69. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "La ficción paranoica". *Clarín*. 10 de octubre de 1991. Suplemento Cultura y Nación: 4-5. Impreso.
- Pitol, Sergio. "Patricia Highsmith sueña un sueño". *La casa de la tribu*. Madrid: FCE – Universidad de Alcalá, 2006.
- Portuondo, José Antonio. "La novela policial revolucionaria". *Astrolabio*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1973. 125-133. Impreso.
- Poveda, Héctor. "La novela del misterio". 1927. *Revista de avance*. Oct., 1927: 20-23. Impreso.
- Reyes, Alfonso. "Sobre la novela policial". *Prosa y poesía*. Ed. James Willis Robb. México: Rei, 1987. 148-153. Impreso.
- Rodríguez Lozano, Miguel y Flores, Enrique, eds. *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policíaca mexicana*. México: Universidad Autónoma de México, 2005. Impreso.
- Rodríguez Rivera, Guillermo. "La novela policial y la polémica de elitismo y comercialismo". *Ensayos voluntarios*. La Habana: Letras Cubanas, 1984. 132-142. Impreso.
- Sábato, Ernesto. Ernesto Sábato: "Sobre la presunta jerarquía del género policial". *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007. 197-198. Impreso.
- Sánchez, Luis Alberto. "Aventuras policiales". *Proceso y contenido en la novela hispano-americana*. Madrid: Gredos, 1976. 422-425. Impreso.
- Steimberg, Oscar. "Proposiciones sobre el género". *Semióticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 45-96. Impreso.
- Taibo II, Paco Ignacio. "La 'otra' novela policíaca". *Cuadernos del norte*: N°8, 1987. 36-41.
- Torres, Vicente Francisco, prólogo y selección. *El que la hace...¿la paga? Cuentos policíacos latinoamericanos*. Lima: Aique, 2006. Impreso.

Polifonía

- Villaurrutia, Xavier. "Prólogo a un libro de cuentos policíacos". *Obras*. México: FCE, 1966. 816-818. Impreso.
- Walsh, Rodolfo. "Dos mil quinientos años de literatura policial". *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires: Puntosur, 1987. 161-168. Impreso.
- Walsh, Rodolfo. "Noticia". *Diez cuentos policiales argentinos*. Ed. Rodolfo Walsh. Buenos Aires: Hachette, 1953. 7-8. Impreso.
- Yates, Donald, introducción, antología y biografías. *El cuento policial latinoamericano*. México: De Andrea, 1964. Impreso.