



Diálogos Latinoamericanos  
ISSN: 1600-0110  
au@au.dk  
Aarhus Universitet  
Dinamarca

Maltz, Hernán  
Notas para un abordaje de la literatura policial argentina desde una perspectiva de la  
sociología de la cultura  
Diálogos Latinoamericanos, núm. 26, diciembre, 2017, pp. 125-136  
Aarhus Universitet  
Aarhus, Dinamarca

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16254172010>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

# **Notas para un abordaje de la literatura policial argentina desde una perspectiva de la sociología de la cultura<sup>1</sup>**

**Hernán Maltz**

Universidad de Buenos Aires,  
Argentina

**Resumen:** En el presente escrito pretendemos exponer algunos núcleos de ideas en miras a conceptualizar una historia de la literatura policial argentina que no se base solamente en una sucesión de ficciones. Partimos de la idea de que dicha historia incluye una historia de los textos pero se trata, también, de una historia de traducciones, editoriales, ediciones, colecciones, premios, concursos, grupos, formaciones, lectores, etcétera. De este modo, además de comentar trabajos específicos sobre literatura policial que apuntan en esta dirección, consideramos pertinente incorporar un marco de conceptualizaciones cercano a las elaboraciones de Pierre Bourdieu y Howard Becker, a fin de elaborar algunas pautas que una historia de la literatura policial argentina no debería soslayar.

**Palabras clave:** literatura argentina, ficción detectivesca y criminal, sociología de la cultura, sociología del arte, Pierre Bourdieu, Howard Becker

**Abstract:** The aim of this paper is to expose a nucleus of ideas in order to conceptualize a history of Argentinian detective and crime fiction that is not only based on a succession of books. I begin with the idea that this history includes the history of the texts, but it is also a history of translations, editorials, editions, collections, prizes, contests, groups, formations, readers, and so on. In this way, I consider pertinent to incorporate a framework of conceptualizations close to the developments of Pierre Bourdieu and Howard Becker, in order to elaborate some guidelines that a history of the Argentinian detective fiction should not avoid.

**Keywords:** Argentinian literature, Detective and crime fiction, Sociology of Culture, Sociology of Art, Pierre Bourdieu, Howard Becker

---

Tal como anticipamos en el título del trabajo, nuestro propósito consiste en consignar notas al respecto, de modo que la estructura de este escrito apunta a enunciar y desarrollar brevemente distintos núcleos de problemas, acompañados de ejemplos para ilustrarlos. Algunos de ellos pueden resultar un tanto obvios, pero esto no nos debe inducir a dejar de

---

<sup>1</sup> Texto presentado en las Jornadas de Estudios en Comunicación y Cultura del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires, 18, 19 y 20 de abril de 2017). Agradezco los comentarios de Marina Moguillansky y Libertad Borda, pues me permitieron ajustar dos aspectos de mi análisis, incorporados en la presente versión.

nombrarlos, especialmente si intentamos que la discusión aquí propuesta exceda el marco de los debates específicamente académicos.<sup>2</sup>

## I.

Una idea básica pero que no deja de ameritar una mención radica en el hecho de que la historia de la literatura policial argentina no es –o no puede investigarse como– una mera sucesión de novelas y cuentos. Incluye, por supuesto, una serie de libros, pero asimismo acarrea –o debería hacerlo– una historia de traducciones, ediciones, editoriales, colecciones, antologías, prólogos, concursos, premios, notas en diarios y revistas, ficciones publicadas en medios hemerográficos, biografías, prosopografías (biografías colectivas), conformación de redes de relaciones y –sin que esto concluya todas las opciones– procesos de usos y concepciones del género policial por parte de escritores, grupos de escritores y otros agentes significativos –críticos, editores, etcétera.

A partir de la publicación de *Asesinos de papel* (1977) de Lafforgue y Rivera,<sup>3</sup> varios de estos aspectos han entrado en consideración, tal como sostiene Ezequiel De Rosso:

*Asesinos de papel* es una antología académica. Incluye una serie de testimonios, notas al pie y citas en francés e inglés que nunca se traducen. Pero, sobre todo, reconceptualiza el género. Para los antólogos, el género se transforma en un campo de problemas. Es decir, la historia del género policial en Argentina deja de ser una lista de autores y textos y se transforma en un entramado complejo de traducciones, revistas y colecciones de libros. Así, al tiempo que exhuman autores y textos, Lafforgue y Rivera comentan qué se traducía, qué tiradas tenían los libros, qué posiciones sostenían las instituciones del campo literario, etcétera. (2012: 80-81)

Sin embargo, en lo sustantivo, los estudios sobre literatura policial argentina continúan ponderando como método principal el análisis de las fuentes literarias; método que, desde luego, resulta muy valioso, aunque la incorporación de perspectivas analíticas desde la sociología de la cultura probablemente pueda optimizarlas.

A modo de ilustración, pensemos en dos exponentes fundamentales de la literatura policial argentina: Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia. Más allá de la escritura de ficciones policiales –o que al menos se hallan dentro del ‘registro policial’, según la expresión de Vizcarra

<sup>2</sup> Más allá del carácter obvio que probablemente posean para el lector algunos de los postulados que prosiguen, tampoco debemos soslayar el carácter no novedoso de muchos de ellos. Por ejemplo, la idea que trataremos acerca de la literatura como un ámbito de disputas ya ha sido establecida, entre otros, por Casanova, cuando consigna que ‘[l]a historia [...] de la literatura [...] es [...] la historia de las rivalidades que tienen a la literatura por objeto y que han creado –a fuerza de negativas, de manifiestos, de resistencia, de revoluciones específicas, de nuevos caminos, de movimientos literarios– la literatura mundial’ (2001: 25). De cualquier forma, en este escrito nuestra intención radica menos en introducir novedades que en pasar en limpio ideas que circulan y que, según observamos, nadie ha presentado de manera clara como aquí intentamos. Por último, si bien aquí nos centramos en el estudio de la narrativa policial, esto no significa que las premisas que esbozamos no puedan proyectarse a un estudio literario general –el foco en el policial viene dado por nuestro propio objeto de estudio, así como por la necesidad de efectuar un recorte abordable en un artículo académico.

<sup>3</sup> Casi veinte años después se publica una nueva versión del libro (la más habitualmente consultada y citada hoy en día), que ‘es otro y es el mismo’ (Lafforgue y Rivera, 1996: 7) respecto de aquella edición fundacional de 1977, pues la tercera parte del estudio original, integrada por un corpus de ficciones, es reemplazada por nuevos aportes críticos sobre el género.

(2015)–, como “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, “Emma Zunz” y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, en el caso del primero, o “La loca y el relato del crimen”, *Respiración artificial*, *Plata quemada*, *Blanco nocturno* y *El camino de Ida*, en el caso del segundo, ambos autores contribuyen a la legitimación del género en nuestro país a través de acciones que exceden la creación literaria, por ejemplo, mediante la dirección de colecciones como *El séptimo círculo* de la editorial Emecé, conducida por Borges y Bioy Casares entre 1945 y 1954, o la *Serie Negra* de la editorial Tiempo Contemporáneo con la que, entre fines de la década de 1960 y principios de la de 1970, Piglia jerarquiza a los autores de la vertiente norteamericana –la denominada *hard-boiled fiction*, con Raymond Chandler y Samuel Dashiell Hammett como sus principales exponentes.<sup>4</sup> La escritura de ensayos e introducciones a antologías también ha resultado crucial: Borges publica textos y reseñas en la revista *Sur*, como “Los laberintos policiales y Chesterton” (1999 [1935]), “Modos de G. K. Chesterton” (1999 [1936]) o su reseña sobre el libro *Le roman policier* de Roger Caillois (1999 [1942]) –reseña que desata la primera polémica sobre el policial en nuestro país–;<sup>5</sup> en el caso de Piglia, tenemos la “Introducción” a su antología *Cuentos de la serie negra* (1979), texto que marca una tendencia en el modo de leer el policial –especialmente la *hard-boiled fiction*– en la Argentina y al que, con los años, se suman otros aportes que consolidan el predominio de la interpretación piglianiana del policial, como “Sobre el género policial” –incluido en *Crítica y Ficción* (2006 [1986])– o “Lectores imaginarios” –uno de los capítulos de *El último lector* (2005).

La historia de la literatura policial argentina, por lo tanto, incluye una historia de las novelas y los cuentos policiales, pero no es –o no debería ser– solo una historia de la sucesión de esas ficciones.

## II.

A partir de la idea anterior debemos aclarar otra que se deriva de ella: la historia específica de la sucesión de ficciones policiales argentinas tampoco resulta una lista dada de una vez y de manera definitiva. Al contrario de lo que sostiene Sonia Mattalia, lejos del hecho de que la historia del policial argentino ya esté hecha (2008: 13), consideramos que se trata de un proceso abierto hacia el futuro e igualmente de debate y reflexión retrospectiva.

A modo de ilustración, no debemos olvidar que la discusión sobre los orígenes del género policial en el país sigue abierto, especialmente con la contribución de Román Setton (2012) para pensar y esclarecer lo que habitualmente ha sido presentado como un período de meros antecedentes, en un intervalo que va desde el último tercio decimonónico hasta las primeras décadas del siglo XX y que incluye nombres como los de Luis V. Varela –que, bajo el seudónimo de Raúl Waleis, publica en 1877 la primera novela policial en lengua española, *La huella del crimen*–, Carlos Monsalve, Carlos Olivera, Paul Groussac, Vicente Rossi, Eduardo Holmberg y Horacio Quiroga. El trabajo de dicho investigador nos habilita a distinguir entre la

<sup>4</sup> Así como aquí sostenemos que los estudios sobre literatura policial no pueden soslayar los aportes provenientes desde el emergente campo de la investigación sobre edición, este mismo ámbito de estudios tampoco puede obviar el género policial: valgan como ejemplos un texto de José Luis de Diego (2014), ‘1938-1955. La “época de oro” de la industria editorial’, en el que se consigna el significativo valor de la mencionada colección *El Séptimo Círculo* como puntapié para la relación entre Borges y la editorial Emecé, o el libro de Carlos Abraham (2012) sobre la editorial Tor, detallada investigación en que se mencionan no solo colecciones sino varios casos de *ghost writers* del género.

<sup>5</sup> Estos tres textos, publicados respectivamente en los números 10, 22 y 91 de la revista *Sur*, se pueden hallar reunidos en la compilación a cargo de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi: *Borges en Sur 1931-1980* (Borges, 1999).

historia del género policial en la Argentina y la apuesta estético-literaria de Jorge Luis Borges –y de otros escritores nucleados en torno a la revista *Sur*–, cuyo ‘programa literario se ha transformado en la interpretación de la historia del género en la Argentina’ (Setton, 2012: 47). Si hasta hace poco tiempo la crítica establecía los orígenes de la literatura policial nacional en la década de 1940, con las producciones del propio Borges –y su ‘modelo abstractivo y abstracto del policial’ (Setton, 2012: 59)–, Bioy Casares, Manuel Peyrou y Leonardo Castellani, entre otros, la investigación de Setton contiene el ‘irreverente’ gesto de trasladar el inicio del policial argentino a más de sesenta años antes del momento en que comenzaban a publicar los presuntos primeros autores del género, en un movimiento que también desmonta el uso programático del género por parte de Borges –uso que se había convertido en la versión ‘institucionalizada’ del policial nacional.

Por su parte, los debates sobre la actualidad del género no están de ningún modo sellados; al contrario, se suele señalar que aún debemos esperar para conceptualizar los últimos años de literatura policial. En este sentido, por ejemplo, en su elogio sobre la antología de Jorge Lafforgue de 1997, *Cuentos policiales argentinos*, De Rosso es cuidadoso y habla de ‘una (*todavía conjetural*) historia del relato policial contemporáneo en Argentina’ que debería considerar al prólogo de dicho libro como punto de partida (2014: 111; énfasis propio).

De este modo, a partir del primer ejemplo brindado, advertimos que la historia de la literatura policial argentina y cómo se la cuenta no es ajena a las trayectorias de autores y grupos. Insistimos: lejos del hecho de que la historia del policial argentino ya esté hecha (Mattalia, 2008: 13), consideramos que se trata de un proceso abierto hacia el futuro e igualmente de debate y reflexión retrospectiva.

### III.

Nuevamente, de la idea anterior derivamos otra: además del carácter conflictivo y negociado en torno a una lista de autores y obras nacionales del policial, no menos importante resulta ver cuáles son las interpretaciones que dominan esta literatura. Veamos tres ejemplos distintos para observar cómo unas se imponen sobre otras.

Algunos trabajos críticos se han ocupado de reseñar la polémica entre Borges y Roger Caillois en torno a los orígenes de la ficción policial (Capdevila, 1995; Setton, 2012; 2016), que básicamente se centra en una disputa por el origen nacional del género, inglés o francés según uno u otro, pero que, en todo caso, podemos interpretar como una actitud por parte de Borges para poner un límite a la intervención de Caillois en el escenario cultural argentino. Recordemos que Caillois visita la Argentina y publica *Le roman policier* en 1942. Sobre este libro, Borges saca una reseña en *Sur*, que comienza de la siguiente manera:

Descreo de la historia; ignoro con plenitud la sociología; algo creo entender de literatura, ya que en mí no descubro otra pasión que la de las letras ni casi otro ejercicio. En la monografía de Caillois, lo literario (juicios, resúmenes, censuras, aprobaciones) me parece muy valedero; lo histórico-sociológico, muy *unconvincing*. (He declarado ya mis limitaciones.)

En la página 14 de su tratado, Caillois procura derivar el *roman policier* de una circunstancia concreta: los espías anónimos de Fouché, el horror de la idea de polizontes disfrazados y ubicuos. Menciona la novela de Balzac, *Une ténèbreuse affaire*, y los folletines de

Gaboriau. [...] Verosímilmente, la prehistoria del género policial está en los hábitos mentales y en los irrecuperables *Erlebnisse* de Edgar Allan Poe. (Borges, 1999: 248-249)<sup>6</sup>

Como apunta Setton, 'es casi inevitable sorprenderse por la violencia del ataque y por el carácter caprichosamente sesgado de su "recepción" del tratado' (Setton, 2016: 65). Precisamente este carácter sesgado evidencia que, en verdad, más que un debate argumentado sobre el género policial, estamos frente a una disputa en el marco de un campo cultural argentino en que se debaten la figura de un Borges en camino a su consagración internacional –consagración que, curiosamente, viene *a posteriori* con la colaboración del propio Caillois– y un extranjero en el panorama argentino –extranjero que, por cierto, había sido invitado por Victoria Ocampo, por lo que distaba, en vista de quién era su anfitriona, de arribar en una posición marginal.

Más allá del ejemplo dado por la polémica entre Borges y Caillois que, tal como mencionamos, ha recibido cierta atención por parte de la crítica, podemos traer a cuenta otro ejemplo: una suerte de disputa diferida que hallamos mediante una nota agregada en una reedición de un texto de Juan José Sebreli. Esta tensión diferida se basa en la recepción crítica de la *hard-boiled fiction* en nuestro país: en general, en la Argentina ha predominado la interpretación piglianiana y su hipótesis de lectura de la serie negra como 'novelas capitalistas' (Piglia, 2006: 62), en detrimento de otras grillas de lectura que han quedado en el olvido, como el enfoque de Sebreli (1997) basado en las relaciones cosificadas de los personajes de la novela negra.<sup>7</sup>

La consagración de Piglia, su lugar central en el campo literario argentino, ha contribuido, por supuesto, a que sus ideas sobre el policial se conviertan en las ideas dominantes sobre el género. Lo sugestivo, creemos, es comprobar este carácter dominante de las reflexiones piglianianas cuando leemos una "Anotación de 1997" que Sebreli añade a su texto "Dashiell Hammett o la ambigüedad" –publicado originalmente en 1959 en el diario *El litoral*–, en un *post scriptum* que no apunta a discutir ideas sino a hacer visible que él había sido el pionero en reivindicar la literatura policial norteamericana en nuestro país. Vale la pena citar gran parte de dicha nota:

Hacia mediados de siglo la novela negra norteamericana era casi desconocida entre nosotros. En los kioscos se difundía una novela detectivesca de poca calidad del tipo de Sexton Blake, y otras publicaciones de la editorial Tor. Entre un público más sofisticado, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares habían logrado imponer a través de una *Antología* y de la colección El Séptimo Círculo, la novela de enigma a la manera clásica inglesa, a la que también adhería Rodolfo Walsh, pero repudiaban la novela negra, que entonces no se llamaba así [...].

---

<sup>6</sup> La polémica, que incluye dos intervenciones de Borges y una de Caillois –aparecidas en los números 91 y 92 de 1942 de la revista *Sur*–, puede leerse entera en el ya citado libro que recopila las intervenciones de Borges en *Sur* (Borges, 1999: 248-253).

<sup>7</sup> Desde luego, los aportes conceptuales de Piglia para pensar el género abordan otros aspectos. Más allá de la referida lectura de la serie negra como novelas capitalistas en "Sobre el género policial" –texto incluido en *Critica y Ficción* (2006 [1986])–, otros aportes sustantivos los hallamos en su temprana "Introducción" a la compilación *Cuentos de la serie negra* (1979), en la que exhibe argumentos a favor de la *hard-boiled fiction* y su interés en la cuestión social –frente al presunto carácter matemático e irreal del policial clásico–, o "Lectores imaginarios" –incluido en *El último lector* (2005)–, en donde trabaja la idea del detective como lector en sentido literal. Pero, dadas las características de la poética piglianiana, sus elaboraciones teóricas las hallamos también en sus ficciones, como por ejemplo sucede con las reflexiones en torno a lo que él denomina 'ficción paranoica' y sobre la que se detiene en sus últimas dos novelas, *Blanco nocturno* y *El camino de Ida*.

A Hammett lo descubrí *circa* 1955 cuando cayó en mis manos por casualidad la edición de 1945 de *Cosecha roja*, en la legendaria colección Rastros [...]. Me deslumbró e inmediatamente conseguí *El halcón maltés*, publicado por Siglo XX en 1946. Les pasé el santo y seña a mis amigos de entonces Carlos Correas y Oscar Masotta y entre los tres nos dedicamos a rastrear en las librerías de viejo todo lo que encontramos de Raymond Chandler, William Burnett, David Goodis, Eric Ambler y [...] James M. Cain. Nuestra fe en el nuevo género literario del que creíamos ser únicos cultores ya que aquí no era compartido entonces por casi nadie, se vio reforzada cuando nos enteramos de que era admirado por André Gide, André Malraux, Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir [...].

La pasión por la novela negra se vio complementada en seguida por la del cine norteamericano negro, que estaba por esos años en el apogeo, y se convirtió en una excitante aventura descubrir alguna joya escondida en filmes de clase B, cuando faltaban aún muchos años para que comenzara el culto a los géneros bajos [...].

Cuando en los últimos años sesenta surgió una pléyade de críticos literarios e imitadores locales de la novela negra, pocos recordaron que yo había escrito sobre Hammett ya en 1959, cuando era ignorado en el mundo de la cultura. (Sebreli, 1997: 231-233)

Aquí tenemos varias cuestiones significativas: en principio, la reivindicación por parte de Sebreli de ser el pionero en leer e intentar legitimar la novela negra en la Argentina tiende a ser argumentada con una apelación a la autoridad que merodea la falacia, a través de la mención a los referentes del campo intelectual francés de mediados del siglo XX. En segundo lugar, la presencia en la nota de la colección Rastros (de la editorial Acme) y de la editorial Siglo XX reafirman nuestro primer argumento respecto a la relevancia que tienen distintos factores, como el editorial, para pensar una historia de la literatura policial argentina. En tercer lugar, debemos aclarar que la referencia a Borges y Bioy Casares y su legitimación de 'la novela de enigma a la manera clásica inglesa' en detrimento de la novela negra es solo parcialmente cierta, pues oculta el hecho de que, como apunta Pablo De Santis (2003), ellos en verdad confrontaban con la tradición francesa del policial –y no tanto con la norteamericana que, de hecho, cuenta con varios autores publicados en *El Séptimo Círculo*–. Por último –y más importante–, la consideración despectiva hacia 'una pléyade de críticos literarios e imitadores locales de la novela negra' surgida 'en los últimos años sesenta' nos remite a la publicación del primer volumen de la ya mencionada *Serie Negra* de la editorial Tiempo Contemporáneo, *Cuentos policiales de la serie negra* (1969), selección de cuentos estadounidenses que se inicia con una escueta nota preliminar firmada como Emilio Renzi y que habitualmente es señalada como uno de los primeros operaciones de legitimación de la *hard-boiled fiction* en la Argentina.<sup>8</sup> Desde luego, esta impugnación por parte de Sebreli difícilmente prevalezca pero, como indicamos al inicio de este ejemplo, sirve para ilustrar cómo un sujeto marginal intenta auto-reivindicarse a través de la descalificación de aquellos que se encuentran en posiciones dominantes –y desde las que emiten los discursos legítimos sobre el policial.

La rivalidad entre distintas interpretaciones –que, vale aclarar, no necesariamente buscan rivalizar de manera consciente– incluso puede ser percibida en el propio nombre del género, pues contiene una multiplicidad de opciones que, a su vez, remiten a distintas

<sup>8</sup> Aclaremos que este volumen que inaugura la *Serie Negra* de Tiempo Contemporáneo, *Cuentos policiales de la serie negra* (1969), no es el mismo volumen que se publica diez años después con un título muy similar y al que nos hemos referido en una nota al pie, *Cuentos de la serie negra* (1979), publicado por el Centro Editor de América Latina.

tradiciones. Veamos cómo Héctor Vizcarra trae a cuenta este panorama, al tiempo que justifica el empleo de la etiqueta 'policial' con un argumento basado en el uso por convención:

[...] no es de extrañar que en la historia crítica de este tipo de ficción encontremos una enorme cantidad de apelativos que refieren el fenómeno, de tal suerte que *narrativa policial*, *novela negra*, *novela de enigma*, *de detectives* o *criminal*, a pesar de describir los diferentes matices de un conglomerado de tópicos ficcionales, quedan propensos a ser confundidos o a ser empleados arbitrariamente. En el presente texto predominarán, sin mayores distinciones, el término *policial* alternado con *detectivesco* (o *relato de detección*), el primero con el afán de reconocer la tradición de la nominación latinoamericana alrededor del tema (frente al *policíaco*, usual en España), que, a su vez, proviene de la herencia francesa de los escritos pioneros del género en América Latina (*roman policière*, o el ahora olvidado *roman judiciaire*, como el argentino Raúl Waleis subtituló en 1877 a *La huella del crimen*, novela que traslada el modelo narrativo a nuestras latitudes), mientras que el segundo, *detectivesco*, traducción que deriva de la etiqueta anglosajona *detective fiction*, al enfatizar la actividad que guía la trama, esto es, la detección, elimina la necesidad (al menos en nomenclatura) de la participación de las fuerzas del orden oficiales. Por ello, más que adherirme a una u otra tradición o descartar alguna, el empleo de ambos términos obedece a un convenio aceptado en los estudios sobre el tema, dado que aglutinan paralelamente el vasto repertorio de narrativas que basan su intriga en la resolución de un enigma. (2015: 15-16)

A través de estos ejemplos –la polémica entre Borges y Caillois, la impugnación de Sebreli a Piglia e incluso la multiplicidad de etiquetas que nombran el género–, insistimos en la idea de que las formas de concebir, pensar y reflexionar sobre el policial están atravesadas por tramas de interpretaciones que evidencian tensiones y/o rivalidades explícitas entre ellas.

#### IV.

El conflicto señalado entre autores, obras, recepciones, interpretaciones, etcétera, nos puede conducir a la idea de que hay una disputa por *algo* en juego. Esta idea, a su vez, nos habilita a remitirnos al concepto de *campo* Bourdiano. Recordemos que los campos 'se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)' (Bourdieu, 1990: 135); en estas estructuras 'encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia' (1990: 135). Cada una de dichas estructuras de posiciones regidas por la lucha se centra en que haya *algo* en juego y que haya actores dispuestos y capaces para jugar –lo cual presupone que ellos están dotados 'de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera' (1990: 136). Esta capacidad de cada agente, a su vez, resulta dada por el volumen y la posesión de un capital específico propio de cada campo particular:

Un campo –podría tratarse del campo científico– se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a

lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios [...]. Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera.

[...]

La estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores. Esta misma estructura, que se encuentra en la base de las estrategias dirigidas a transformarla, siempre está en juego: las luchas que ocurren en el campo ponen en acción al monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característico del campo considerado, esto es, en definitiva, la conservación a subversión de la estructura de la distribución del capital específico. (Hablar de capital específico significa que el capital vale *en relación con* un campo determinado, es decir, dentro de los límites de este campo, y que solo se puede convertir en otra especie de capital dentro de ciertas condiciones). (Bourdieu, 1990: 135-136)

Si damos por hecho que hay un campo literario argentino, quizás podríamos concebir que exista, dentro de él, algo así como un subcampo o un subespacio de literatura policial. Sin embargo, dado que la producción y circulación de policiales difícilmente posea una autonomía relativa propia, en todo caso consideramos más pertinente pensar en la producción de narrativa policial como una suerte de capital específico dentro del campo literario.<sup>9</sup> La literatura policial podría constituir un capital legítimo, reconocido simbólicamente, por ejemplo, desde el momento en que Borges, ya en el centro de la escena del campo literario nacional, efectúa una maniobra de legitimación del policial –pero no de cualquier tipo de policial, sino específicamente de su ya mencionado modelo abstracto y anglosajón, que toma como paradigma ciertas ficciones de Poe y Chesterton (Setton, 2012).

Un ejemplo más reciente que nos permite concebir la narrativa policial como un capital reconocido simbólicamente en el escenario de la literatura argentina lo hallamos en el libro de la crítica Sandra Contreras sobre César Aira. Esta investigadora menciona la existencia de un ‘imperativo del policial’ (2008: 142) que tiende a funcionar como un parámetro regulativo de consagración en las letras argentinas. Vale recordar el caso puntual con el que ilustra su afirmación, cuando afirma que ‘[p]rueba de la ascendencia o del imperativo del policial en el campo puede darla el hecho de que la narrativa de Saer, un proyecto tan abiertamente refractario al recurso a convenciones genéricas, haya ensayado, finalmente, una variación sobre el género: *La pesquisa* (1994)’ (2008: 142). La idea de que un referente canonizado de las letras argentinas como Saer haya trabajado en estrecho vínculo con el género en una de sus novelas –y cuyo nombre, por ende, se suma a los de Borges, Walsh, Piglia y Puig– refuerza la idea de que la legitimación del policial hay que buscarla no solo en los textos que guardan una presunta calidad literaria, sino en el propio gesto que suponen estas producciones de parte de nombres

<sup>9</sup> Recordemos que Bourdieu define el capital como ‘trabajo acumulado, bien en forma de materia, bien en forma interiorizada o “incorporada”’ (2001: 131). Si bien en principio reconoce tres tipos básicos de capital, económico, cultural y social –que, en la medida en que sean reconocidos, son capital *simbólico*–, la especificidad propia de un campo acarrea la especificidad inherente del capital que le es propio y, en este sentido, podríamos considerar la existencia de un capital literario. Por supuesto, la existencia de este capital no puede reconocerse sin al menos dejar consignados posibles reparos al respecto, como por ejemplo el hecho de que lo propio de este capital, lo ‘literario’, guardaría una gran heterogeneidad en su interior.

consagrados. En términos bourdianos, podemos sostener que el reconocimiento simbólico del policial en el campo literario argentino se explica, al menos en parte, por el hecho de que ha sido practicado y defendido por aquellos que ocupan posiciones dominantes.

V.

Si en el apartado anterior consideramos la idea general de pensar la narrativa policial desde un marco conceptual bourdiano, igualmente productivo resulta hacerlo desde la óptica de los estudios de Howard Becker. A diferencia de la grilla de inteligibilidad bourdiana centrada en la lucha, para este autor ‘todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie –con frecuencia numerosa– de personas’ (2008: 17). En esta perspectiva teórica, la lógica del campo resulta suplantada por la de los denominados *mundos del arte*: ‘Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura. La obra siempre revela indicios de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte’ (2008: 17).

Desde luego, no nos resulta difícil aplicar la matriz beckeriana al caso de la narrativa policial argentina. Basta con mencionar que existe una red de solidaridad y colaboración entre autores que escriben y se leen recíprocamente, que presentan los libros de otros, que mantienen un trato regular y cotidiano a través de redes sociales ciberneticas (como Facebook) y que también comparten momentos institucionalizados de participación colectiva, como los festivales de literatura policial que conforman un circuito y un punto de encuentro que se ha establecido en los últimos años en nuestro país: *BAN! Buenos Aires Negra*, *Azabache*, *Córdoba Mata* y *La chicago argentina*, en Buenos Aires, Mar del Plata, Córdoba y Rosario, respectivamente.<sup>10</sup>

Este tipo de acciones y situaciones nos permite sostener que existe una construcción colectiva de la literatura policial argentina. Pero, asimismo, esta afirmación no tiene por qué excluir las ideas derivadas del enfoque bourdiano. Es decir, si juntamos a Becker con Bourdieu, podemos decir que efectivamente hay un campo literario en el que hay *algo* en juego, aunque los sistemas de posiciones no son solo de competencia, sino que también evidencian la existencia de redes de solidaridad.

Asimismo –y en sintonía con el enfoque basado en la construcción colectiva del género–, tampoco podemos soslayar un evidente –aunque muchas veces olvidado– factor centrado en el amor incondicional que diversos agentes demuestran respecto a la literatura policial. En este sentido, cabe apropiarnos de las reflexiones de Benzecry sobre el mundillo de los fanáticos de la ópera en Buenos Aires y hacerlas extensivas a los productores y consumidores del policial:

La perspectiva que me interesa destacar aquí tiene que ver con estados de autotrascendencia y autoformación, con situaciones de descubrimiento y revelación en las que el mundo exterior a la ópera no consigue atraer el interés del amante apasionado, un apego que arranca a la persona de lo mundano, la lleva fuera de las fronteras del sí mismo, la entrega a la renuncia de sí y la prepara para los sacrificios. Con todo, siguiendo la obra sobre el amor romántico del sociólogo británico Anthony Giddens, también estoy interesado en los rasgos de libertad, de regulación y de

<sup>10</sup> En uno de sus artículos en torno al espacio literario porteño en la década de 1990, Benzecry (2006) ya ha advertido que los eventos públicos de sociabilidad literaria –como las presentaciones de libros– evidencian la existencia de estrategias de solidaridad entre los agentes y no tanto de conflicto.

autorrealización que comprende la metáfora *amar*. Amar la ópera, en estas definiciones, significa comprometerse voluntariamente con ella. Significa tanto haberse enamorado a primera vista como aceptar la serie de deberes, actividades y obligaciones que implica ese compromiso. Significa aceptar que, junto con la idealización del objeto de apego, hay una serie de prescripciones y concesiones que uno debe conquistar. (Benzecry, 2012: 29)

El objetivo de dicho investigador consiste en elaborar 'una sociología del apego a formas culturales centrada en el carácter afectivo y personalizado de esa afición' (2012: 25). De nuestra parte, aquí apenas esbozamos ciertas ideas respecto al abordaje de la literatura policial desde la sociología de la cultura y, por ende, una sociología más específica sobre los apegos personalizados puede parecer una actividad investigativa un tanto lejana, aunque al menos consideramos pertinente dejar asentado el carácter vacante y pendiente de ella. En esta perspectiva, entonces, debemos contemplar el estudio de la literatura policial no solo como un objeto cultural atravesado por lo afectivo, sino, también, a través de su inscripción en distintas subjetividades que la leen, se la apropián y la experimentan de múltiples formas y con variados sentidos. Parafraseando la cita precedente de Benzecry, planteamos que enamorarse del policial implica aceptar una serie de deberes, actividades y obligaciones: 'junto con la idealización del objeto de apego, hay una serie de prescripciones y concesiones que uno debe conquistar' (2012: 29). En una fórmula sintética, concluimos que debemos tener presente una dimensión de la literatura policial como objeto de placer y, fundamentalmente, con sujetos de placer que actualizan –o no–, mediante sus prácticas, el deseo por lo policial.<sup>11</sup>

## VI.

Al principio de este escrito mencionamos el hecho de que el policial argentino ha sido incorporado como objeto de estudio por parte de la academia. Desde la publicación de la primera edición de *Asesinos de papel* en 1977, los trabajos han crecido en número, especialmente en el siglo XXI, con la aparición de distintos libros, como *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino* (2013 [2001]) de Néstor Ponce, *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)* (2008) de Sonia Mattalia, *Cadáveres en el armario. El policial palimpsestico en la literatura argentina contemporánea* (2011) de Osvaldo Di Paolo, *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000* (2012) de Ezequiel De Rosso, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* (2012) de Román Setton o *El policial campero. Historia de un género* (2012) de Gerardo Pignatiello. La mayoría de estos estudios, en lo sustutivo, son análisis –muy valiosos– de las fuentes literarias. Varios de ellos –como los de De Rosso o Setton–, aun focalizados en este tipo de fuentes, no dejan de reconocer algunos elementos extra-literarios que son fundamentales para una historia del género policial

<sup>11</sup> Benzecry advierte: 'El análisis sociológico contemporáneo ha puesto el acento en las condiciones contextuales de la producción de la cultura objetiva. Los procesos mediante los cuales esas formas se incorporan en la cultura subjetiva, los diversos estilos del cultivo de uno mismo, han quedado relegados a un segundo plano' (2012: 31). Esta crítica, por supuesto, es perfectamente aplicable a los estudios sobre literatura policial que, hasta el momento, casi no han producido aproximaciones analíticas sobre el público lector y sus prácticas de recepción, apropiación y experimentación –aunque no debemos olvidar que, en los antecedentes de la sociología cultural argentina, sí existe el gran trabajo de Prieto (1988) sobre la formación de un público lector masivo, entre fines del siglo XIX y principios del XX, por lo que una indagación específica sobre la narrativa policial debería empezar por retomar dicha investigación, tal como hace la tesis de maestría en curso de Andrea Vilariño.

argentino que no puede ser solo literaria. De este modo, insistimos en que dicha historia no debería prescindir de una matriz analítica propia de la sociología de la cultura, tal como intentamos sostener mediante distintos argumentos concatenados.

Por último, tampoco podemos dejar de mencionar que –hace ya varios años, pero en una tendencia que se acentúa– los estudios del género policial comienzan a armar sus corpus con ficciones producidas en otros soportes y lenguajes. En esta dirección, Lafforgue (2016: 55) ha indicado recientemente que la ‘expansión genérica’ del policial impele a incorporar otras variantes a los tradicionales estudios de literatura: cine, radio, televisión, historieta y periodismo de investigación –y, en efecto, cuando revisamos las reediciones de libros clásicos como *Asesinos de papel* de Lafforgue y Rivera o *El género negro* de Giardinelli, comprobamos que agregan textos sobre cine policial (Rivera, 1996: 201-207; Giardinelli, 2013: 259-274), a los que podemos sumar trabajos más recientes, como los de Di Paolo (2011) y Pignatiello (2012), que ya desde el armado de sus corpus contemplan una combinación de ficciones escritas y audiovisuales.

## Referencias

- Abraham, C. (2012) *La editorial Tor: medio siglo de libros populares*. Buenos Aires: Tren en Movimiento.
- Becker, H. (2008) *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benzecry, C. (2006) ‘With a Little Help From My Friends: Intellectual Sociability and Literary Value in Contemporary Buenos Aires’. *Ethnography* 7(2): 155-178.
- Benzecry, C. (2012) *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Borges, J. L. (1999) ‘Los laberintos policiales y Chesterton’ [1935], ‘Modos de G. K. Chesterton’ [1936] y ‘Roger Caillois: Le roman policier’ [1942], en *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 126-129, 18-23 y 248-253.
- Bourdieu, P. (1990) ‘Algunas propiedades de los campos’, en *Sociología y cultura*. México D. F.: Grijalbo, 135-141.
- Bourdieu, P. (2001) *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Capdevila, A. (1995) ‘Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)’, en S. Cueto, et al. (eds.) *Borges: ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 67-82.
- Casanova, P. (2001) *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Contreras, S. (2008) *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- De Diego, J. L. (2014) ‘1938-1955. La “época de oro” de la industria editorial’, en J. L. de Diego (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 97-133.
- De Rosso, E. (2012) *Nuevos secretos: transformaciones del relato policial en América Latina, 1990-2000*. Buenos Aires: Liber.
- De Rosso, E. (2014) ‘Misterios cotidianos: sobre las novelas policiales más vendidas’. *Cuadernos del CILHA* 15 (21): 109-122.
- De Santis, P. (2003) ‘Los mejores asesinatos de la literatura’. *La Nación*, 13 de abril de 2003. [Documento WWW]. URL: <http://www.lanacion.com.ar/487962-los-mejores-asesinatos-de-la-literatura> [fecha de consulta 25 de febrero de 2017].

- Di Paolo, O. (2011) *Cadáveres en el armario: el policial palimpsestico en la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Teseo / Austin Peay State University.
- Giardinelli, M. (2013 [1984]) *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Lafforgue, J., & J. B. Rivera (1977) *Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*. Buenos Aires: Calicanto.
- Lafforgue, J., & J. B. Rivera (1996) *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- Lafforgue, J. (2016) 'Repensar el policial hoy en la Argentina', en R. Setton & G. Pignatiello (comp.) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 45-56.
- Mattalia, S. (2008) *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert.
- Piglia, R. (1979) 'Introducción', en Piglia, R. (comp.) *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 7-14.
- Piglia, R. (2005) 'Lectores imaginarios', en *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 77-102.
- Piglia, R. (2006 [1986]). 'Sobre el género policial', en *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 59-62.
- Pignatiello, G. (2012) *El policial campero: historia de un género*. Tesis doctoral no publicada, Pensilvania: Universidad de Pensilvania.
- Ponce, N. (2013 [2001]) *Diagonales del género: estudios sobre el policial argentino*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Prieto, A. (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rivera, J. B. (1996) 'La temática policial en el cine argentino', en J. Lafforgue & J. B. Rivera (eds.) *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- Sebreli, J. J. (1997) 'Dashiell Hammett o la ambigüedad'. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana, 223-233.
- Setton, R. (2012) *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert.
- Setton, R. (2016) 'Polémicas y textos programáticos tempranos sobre literatura policial (1877-1942)', en R. Setton & G. Pignatiello (comps.) *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 57-69.
- Vizcarra, H. F. (2015) *El enigma del texto ausente: policial y metaficción en Latinoamérica*. México D. F.: Almenara Press / Universidad Nacional Autónoma de México.