

Borges / [Compilación: Departamento de Extensión Cultural de la Biblioteca
del Congreso de la Nación]. -- Buenos Aires : Biblioteca del Congreso de la
Nación, 1967.
172 p. ; 30 cm. + 1 diqueño 3.3 plg.

I.S.B.N. 960-691-058-3

1. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 - Crítica e interpretación.
I. Argentina. Congreso. Biblioteca. Departamento de Extensión Cultural, comp.
II. Argentina. Congreso. Biblioteca, ed.



BORGES

ILUSTRACIÓN:
Mercedes Varala

Director Responsable:
C. P. Alberto C. Revah

Compilación:
*Departamento de Extensión Cultural de
la Biblioteca del Congreso de la Nación*

Diseño, compaginación y corrección:
*Subdirección Editorial de la Biblioteca
del Congreso de la Nación*

**Las opiniones, ideas, doctrinas y conceptos
aquí expuestos son de exclusiva
responsabilidad de los autores.**

© Biblioteca del Congreso de la Nación, 1997
Hecho en los Departamentos *Impresiones y Encuadernación*
Buenos Aires, noviembre de 1997
IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

ISBN 950-691-038-3



**BORGES PRECURSOR:
EL POLICIAL EN EL FIN DEL SIGLO**

Ana María Amar Sánchez

«La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios». ¹ El final de 'Emma Zunz' no sólo es el cierre a un cuento excepcional, sino que es también un pequeño tratado sobre narración y, en especial, sobre relato policial.

El último párrafo del cuento destruye el corazón mismo de la trama policial: hora, circunstancias y nombres deben ser incuestionables, son los que permiten encontrar y castigar al culpable. El género necesita precisar con seguridad la verdad que resuelve el caso. Las ambigüedades, las medias tintas entre una historia «increíble» pero «sustancialmente cierta» en la que concuerdan los hechos pero no los protagonistas ni las circunstancias, introducen una torsión escandalosa para la ley del género policial. En efecto, resolver el crimen implica encontrar a un culpable indudable, sacar a luz la verdad y, en consecuencia, castigar y hacer imperar la justicia. El relato policial desde sus comienzos discute cómo se articulan estos términos; reflexiona sobre ellos y postula soluciones propias.

¹ J. L. Borges, 'Emma Zunz', *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957.

Los vínculos de Borges con el género han sido discutidos y leídos hasta el cansancio. Todos los críticos reconocen su incidencia en la conformación del policial argentino y en su transformación. Desde el prólogo de Rodolfo Walsh a su antología *Diez cuentos policíacos argentinos* (1953), Borges ha sido reconocido como el maestro, el iniciador, y también el "traidor" a la fórmula canónica. J. B. Rivera señala en 1986: «[Borges] marca límites y características que tienen el valor a la vez retrospectivo y proyectivo [...]. Se apropiará de lo policial [...] a través de la reformulación y la problematización de las reglas de juego genérico [...] replantea al propio tiempo, una tradición, sus límites y artificios, prefigurando una pauta [...] que definirá casi en su conjunto a la narrativa policial argentina.»²

Esta perspectiva se reitera: M. L. Bastos habla de «los desvíos con respecto al canon» y señala que «La muerte y la brújula» transgrede y revierte las pautas fijadas en los tres modelos de relatos policíacos establecidos por su creador, Edgar Allan Poe.³ En todos los casos se considera la indudable transformación que ejerce en el orden de la trama. «Emma Zunz» es un paradigma de estas «desviaciones», han desaparecido el detective y su investigación, se desplazó el crimen hacia el final, el lector tiende a identificarse con la asesina y el suspense —y la trama— se concentran en la preparación del crimen y no en su resolución.

Estas desviaciones y transformaciones que pueden rastreadarse en los cuentos («El jardín de senderos que se bifurcan», «La muerte y la brújula» y «Emma Zunz» parecen ejemplares para hacerlo) suelen leerse como parodias, formas irónicas de tratar —y destruir— al género. En este sentido, el uso del policial introduce a Borges en el corazón del debate sobre la apropiación de las formas populares y/o masivas que realiza la «literatura alta». La literatura ha sostenido tradicionalmente dos formas de relación entre lo culto y lo popular: la primera implica una transformación paródica de los géneros populares y esto incluye siempre una distancia jerárquica bien definida e imposible de acortar con el género «base». La otra se encuentra en textos que trabajan con múltiples formas, las combinan y fusionan manteniendo una relación sin jerarquías entre los materiales de distinto origen. Se trata de un uso que no implica un intento de «elevar» el género ni una parodia; es decir, se trata de un pastiche. En estos últimos parecen exponerse de forma clara esas tensiones y conflictos que siempre implica la relación de lo «menor» y lo «mayor».

A primera vista Borges se adscribe con facilidad al primer caso, la parodia y la distancia parecen ser las formas que definen el sistema de apropiación y transformación de su escritura (al igual que su vínculo con el policial sólo parece reconocer el relato de enigma como punto de referencia). Sin embargo, considero que la relación con «lo menor» es más

compleja: todo texto «culto» no trabaja sólo con un género popular, fusiona varios —«altos» y/o «bajos»— y diversos tipos de discursos. Es decir, realiza siempre un movimiento doble —ambiguo y contradictorio—: integra la cultura de masas a la vez que produce algún tipo de distanciamiento con respecto a ella. Esta relación de tensión y diferencia abarca distintos registros: en Borges nunca se plantea el pastiche (a la manera de Puig), no obstante, el vínculo alcanza mayor ambigüedad que el de una parodia destructora de la forma original. Su particular manera de usar el género abre camino a toda una vertiente del policial latinoamericano en el que se fusionan parodia, transformación y homenaje. Esto es notorio si se considera su acercamiento al policial duro americano: la filiación borgeana con el relato de enigma, con su lógica y con su juego deductivo ha dejado en el olvido su contacto con la fórmula dura. Es aquí donde puede empezarse a marcarse otra relación con las formas masivas y donde, también, puede establecerse más nitidamente su condición de «precursor» del relato policial latinoamericano de fin del siglo xx.

En efecto, Borges deja establecidas las cualidades que caracterizarán en principio al policial argentino, pero que no será difícil rastrear en el resto de América Latina. Muchos de esos rasgos ya han sido señalados: un uso libre y «desviante» de las fórmulas, la parodia, la integración con otras formas. Algunas de estas transformaciones se volverán canónicas a partir de los 60. Otras abren la discusión sobre cuestiones que los textos posteriores tratan de resolver. Este es el caso de la polémica acerca del «color local»: desde sus comienzos, pero en particular en los 60, cuando los relatos de Chandler y Hammet cobran importancia, muchos se preguntan acerca de sus posibilidades de traducción (en el doble sentido de la lengua y de un género con indudables vínculos con la cultura norteamericana). La posición de Borges está en el centro del debate desde los años 50: el color local es lo de menos. Sin embargo, «La muerte y la brújula» —es una suerte de pesadilla en la que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror [...] mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño...».⁴ Desde entonces hay un constante trabajo del género para «traducir» y convertir a América Latina en el escenario del relato policial. No se trata ya de color local, sino de una notación que cita y transforma un espacio, una cultura, un código.

Sin embargo, creo que no se ha señalado hasta ahora el punto esencial de la torsión que realiza Borges en el género y de la cual dependen todas las variaciones de la trama mencionadas. Si se recuerda la cita que abre este trabajo, el final de «Emma Zunz» no sólo juega a «deformar» los puntos claves de la resolución en cualquier relato policial. Esta variación

² J. B. Rivera. *El relato policial en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1986, pp. 30-32.

³ M. L. Bastos, «La muerte y la brújula», modelo de «Repeticiones insustentables de lo verbal», *Relecturas*. Hechizo, Buenos Aires, 1989, pp. 123-135.

⁴ J. L. Borges. «El escritor argentino y la tradición», *Discusión*, Buenos Aires, Eudeba, 1957, p. 157.

tras una consecuencia asombrosa para el código: Emma no será castigada y el lector desconoce si ejerció la justicia (-una forma de la justicia-) o sólo una venganza injustificada. El relato duplica el sistema unívoco del género con la proliferación de los culpables y de perspectivas sobre los hechos: todos los personajes en "Emma Zunz" son o pueden ser culpables, pero la única criminal incuestionable es Emma y ella será impune. El desplazamiento de la culpa, que toca a todos los personajes del relato, duplica la verdad y la justicia: «[...] exponiendo la intrépida estrategia que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada)» (p. 99). Hay más de una forma de justicia, más de una ley y cada personaje es a la vez culpable y víctima.³ Pero a esta proliferación le corresponde el espacio vacío de la verdad. El momento de descubrimiento de ésta en el relato policial es clave para el género; en "Emma Zunz" la verdad está reemplazada por el secreto y el silencio. Ambos vinculan a los personajes entre sí: Emma con su padre («el secreto era un vínculo entre ella y el ausente»), con el marinero que no habla español, con Luowenthal a quien no logra hacerle confesar «su miserable culpa» y que muere antes de que ella termine su acusación y quizá sin comprender. A esta cadena de secretos imposibles de verificar le corresponde el único relato que Emma «repitió [...] tantas veces»: la historia verdadera y falsa a la vez, increíble y verosímil, que tramó e imaginó.⁴

Borges ha minado el fundamento mismo de un género que reflexiona sobre la condición de posibilidad de la verdad. El problema de la verdad como objeto de búsqueda plantea un sistema de cuatro términos: crimen, verdad, ley y justicia articulan todo relato policial. Los cuentos de Borges que se vinculan de un modo u otro con este código socavan a través de las variaciones de la trama la "legalidad" del canon. Todos los crímenes admiten diversas interpretaciones, los culpables no sólo se duplican sino que pueden ser inocentes o no según las posiciones que narradores y/o lectores tengan. Por otra parte, la verdad, la ley y la justicia están sujetas a discusión, no son unívocas ni tranquilizadoras, no salvan a nadie ni resuelven los crímenes. Cuentos como "El jardín de senderos que se bifurcan", "La forma de la espada", "La muerte y la brújula" se articulan sobre la deformación de alguno -o varios- de estos términos: crímenes impunes, confusión de identidades en los culpables y traidores, cuestionamiento de la eficiencia de ley y -en especial- improbabilidad de alcanzar la verdad o la justicia.

³ En el prólogo a la antología *La muerte y la brújula* (Eusec, 1951), Borges se refiere al argumento de "Emma Zunz" y señala: «Alguna vez ensayé otra versión, menos trágica que la primera, escrita no desde la mujer que ejecutó sino desde el varón que es ajusticiado» (p. 12). Nótese cómo es este desplazamiento quién instaura la ambigüedad sobre la identidad del culpable.

⁴ «Lo que no se dice organiza el relato y es el revés de los hechos [...] el punto de silencio de Emma con su padre que sólo se rompe con el suicidio inicial. Este relato póstumo está encubierto (negado) por la cadena de falsos hechos y falsa realidad que Emma ha construido [...] la construcción de ese relato blanco es la historia que se cuenta en "Emma Zunz"». Ricardo Piglia, *Prólogo a Las ferias* (antología), Buenos Aires, Clarín/Aguilar, 1993, p. 18.

Borges abre así un camino que transformará el código en América Latina y que le dará un giro impensable a un género "consolatorio y de entretenimiento". Es posible pensar que Borges lo parodia, lo jeraquizo, pero también genera una variante que al cruzarse con la fórmula negra producirá la narrativa más interesante de los últimos treinta años entre nosotros.

Si Borges introduce en el código el cuestionamiento de toda posibilidad de justicia, la dificultad de alcanzar la verdad, la problematización del crimen, se comprende entonces que pueda estar interesado por la fórmula negra -o relato duro americano-. Sorprende que rara vez se repare en este vínculo y la crítica se concentre en su interés por la lógica y el juego de deducción e inteligencia que propone el policial de enigma.

J. B. Rivera se pregunta «¿Pero qué cosas encuentra Borges en películas precursoras del cine "negro" como *Cazadores de almas*, *La ley del hampa* y *Las muelles de Nueva York*? [...]». Y supone que le fascinan los ambientes marginales y los hampones descriptos por Sternberg, pero es especial «el *campesino* de las imágenes que pueblan las películas»; es decir, el lenguaje cinematográfico (la discontinuidad, el montaje, la fragmentación) antirrealista. No hay duda de esto. Creo, sin embargo, que el interés por el relato negro se extiende también a la literatura y se vincula a la fractura que introduce en la resolución sin conflicto del policial clásico. Ya en "La muerte y la brújula" el detective Lönnrot, deductivo y racional, «se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de talur».⁵ Cualidades sorprendentes que lo acercan a los investigadores del policial latinoamericano posterior. Del mismo modo, la muerte del detective de este cuento a manos del asesino y luego de un juego de persecuciones mutuas, prefigura la del policía de *Agosto* del brasileño Rubem Fonseca, relato duro en la más pura tradición americana.

Borges realiza con la fórmula negra un trabajo de transformación y homenaje similar al hecho con otras formas y textos. Si se ha apropiado del *Martín Fierro* en "El otro fin" o de *El juguete rabioso* en "El indigno", "La espera" puede leerse como "otra versión" de "Los asesinos" el cuento de Ernest Hemingway de 1926 que es considerado uno de los relatos fundadores del policial duro americano. El relato borgeano se construye a partir de la conversación final de "Los asesinos":

—No puedo soportar la idea de verlo en su cuarto esperando y sabiendo lo que le va a pasar. ¡Es demasiado horrible!

—Bueno —dijo George—. Mejor es no pensar.⁶

⁵ "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*", en A. Ford, J. B. Rivera, E. Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1990, p. 192.

⁶ "La muerte y la brújula", *Ficciones*, Buenos Aires, Eusec, 1956, p. 133.

⁷ E. Hemingway, "Los asesinos", *Relatos*, Barcelona, Ed. G. P., 1960, p. 16. Sin mención de traductor.

'La espera' retoma la situación desde el condenado que en su pieza de pensión espera que vengan a matarlo y se termine así la persecución. Borges da fin a esa espera con la que se cerraba el cuento de Hemingway:

Ole Anderson se dio vuelta hacia la pared. [...] —Se acabó eso de dar vueltas de una parte a otra. Miró la pared. [...] No salió. Al cerrar la puerta vio a Ole Anderson vestido, tirado en la cama y mirando hacia la pared. ('Los asesinos', p. 18)
[...] Alejandro Villaci y un desconocido lo habían alcanzado, por fin. Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño [...] para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces [...]. ('La espera' p. 226)

El relato de Hemingway nada nos dice de ese sueño que se convierte en italiano en 'La espera'; aquí, por el contrario, seguimos al protagonista desde su llegada a la pensión hasta el momento del asesinato. Un juego de constantes alusiones transformadas y otras casi textuales conecta ambos relatos y convierte al de Borges en cita y reflexión del primero: el «mejor es no pensar» se invierte y el lector asiste a los días finales del protagonista «en espera» de la muerte.

Más allá de un conjunto de elementos que remiten de un cuento al otro, el relato borgeano retoma y discute (al cambiar la posición —la certeza— del narrador con respecto al protagonista) los problemas de duplicidad de la culpa, la justicia y la verdad. 'Los asesinos' abre la vertiente dura del género, allí comienzan a problematizarse los motivos del crimen, la posibilidad de restablecimiento del orden en la sociedad, la seguridad de ésta como espacio sin conflicto.

Los protagonistas de ambos cuentos son culpables —al menos eso se sugiere— de traición: «—¿Qué habrá hecho? —Habrá trucidado a alguien. Ellos matan por eso.» ('Los asesinos', p. 16) y «[...] Dan'te lo hubiera condenado al último círculo, donde los dientes de Ugolino roen sin fin la nuca de Ruggieri» ('La espera', p. 224). De acuerdo al código del hampa deben ser castigados por traidores, pero también son víctimas (la ambigüedad de la posición se traduce en el protagonista de 'La espera' que adopta el mismo nombre que el de su perseguidor). Nunca sabemos la verdad y la justicia siempre resultará relativa: víctimas y victimarios al mismo tiempo según la ley que se aplique, los protagonistas cuestionan la posibilidad de regreso al orden que sostenía el sistema ideológico del policial clásico.

El relato de Hemingway inicia este camino de cuestionamiento; Borges acentúa la ambigüedad al enfocar la historia desde el perseguido —víctima/traidor—. Sin embargo, esto no significa una postura "curcana" al personaje; el lector está tan distante de él como en el cuento de Hemingway.¹⁴ Si es

éste el lector apenas puede entrever la extraña conducta del perseguido (sobre el cual «mejor es no pensar»), 'La espera' sólo "piensa" en él. Lo sigue desde su llegada a la pensión, analiza sus actos, conjetura sobre ellos («no se veía nunca a sí mismo como un personaje del arte», «creyó intuir que el pasado es la sustancia de que el tiempo está hecho», «¿Lo hizo para despertar la misericordia [...]?»). Sin embargo, nada de esto permite resolver la historia policial, el relato permanece opaco y evita la clara definición que siempre aporta todo texto canónico del género.

La problemática condición del sistema que sostiene la fórmula policial canónica, la pérdida de la creencia en una justicia capaz de ordenar el mundo en inocentes y culpables indudables, se fractura. La fe en el sistema y su ley había comenzado a quebrarse con el relato duro americano. Borges desde una postura estética muy distinta contribuyó a esta transformación, incluso la inició, en Argentina con cuentos como los mencionados. Lejos de ser únicamente el cultor paródico del policial clásico, su trabajo de disolución de la "fórmula" ideológica del género lo acerca al código negro.

Es en este sentido que puede pensarse a Borges como el fundador de la forma del género que resulta dominante en los últimos treinta años del siglo: los escritores de policiales desde los 60 son buenos lectores de sus cuentos. Rodolfo Walsh no sólo es un "descendiente heterodoxo" de Borges en tanto «rescata para la cultura oficial materiales de bajo origen»¹⁵ o escribe novelas clásicas de enigma (como *Variaciones en rojo*). Walsh lee en Borges la fractura de la articulación entre crimen, verdad y justicia; sobre ésta se sostienen sus relatos testimoniales. Sus textos son el momento culminante de un proceso de "desintegración" de las certezas iniciado por Borges. El policial de las últimas décadas del siglo lo continúa: lee a Walsh y lee en él las posibilidades que abre Borges. Podría parafrasearse lo que él mismo señala a propósito de Kafka: los textos de los escritores de los últimos treinta años «modifican nuestra percepción del pasado»¹⁶, por eso podemos leer diferente a Borges; lo *crean* como precursor de una literatura que parece estar muy lejos de su estética.

En efecto, la filiación borgeana se reconoce en los 80 en narradores como el argentino Juan Sasturain, el mexicano Paco Ignacio Taibo II o el brasileño Rubem Fonseca. El género ha llevado al límite las posibilidades implícitas en la fórmula a la vez que fue desarrollando una "versión criolla" que juega de modo permanente con la alusión intertextual y con el humor acerca de los clichés del código, pero que, sobre todo, se politiza. Relatos como *Manual de perdidos* de Juan Sasturain, *Sombra de la sombra* de Paco Ignacio Taibo II o *Agosto* de Rubem Fonseca¹⁷ representan la

¹⁴ R. Piglia relaciona la escritura de Borges en 'Emma Zunz' con «El estilo elusivo y estensional de Hammett y de Hemingway, que marca un momento de viraje en la historia del género [...]», prólogo citado, p. 10. La observación vale también para 'La capera'.

¹⁵ Ángel Rama, "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas", *Literatura y clase social*, México, Folios, 1983, p. 27.

¹⁶ J. L. Borges, "Kafka y sus precursores", *Otros interrogatorios*, Buenos Aires, EMECÉ, 1960, p. 140.

¹⁷ Juan Sasturain, *Manual de perdidos 1 y 2*, Buenos Aires, Legasa, 1985 y 1987. Paco Ignacio Taibo II, *Sombra de la sombra*, México, Plánetta, 1986. Rubem Fonseca, *Agosto*, São Paulo, Schwarcz, 1990.

culminación de un proceso, a la vez que son también la respuesta que la literatura latinoamericana ha dado a la posibilidad de constituir un género policial propio.

En efecto, la relación entre crimen, verdad y justicia, se volvió más conflictiva y desde los asesinatos privados característicos del relato de enigma se ha pasado a crímenes cada vez más politizados cuya solución se vuelve problemática. Crímenes privados mezclados con otros políticos, criminales amparados por las instituciones, instituciones que son en sí mismas criminales, los textos mencionados¹⁴ recorren todas las posibilidades y sitúan la acción en coyunturas particularmente precisas: la última dictadura militar argentina, el fin del gobierno de Getulio Vargas, la revolución mexicana. Todos cierran la tradición de un siglo con una respuesta a los problemas de "traducción" del código importado: en América Latina la versión del género se vuelve política. También todos juegan con el placer y el conocimiento de la fórmula que tiene el lector, para "decepcionarlo" después con crímenes que quedarán impunes, verdades imposibles de revelar y justicias que nunca se cumplirán. Los textos siguen la lección del maestro Borges y se vuelven un juego de alusiones y de diferencias con respecto al canon. Al hacerlo destruyen uno de los sustentos del policial: la conexión entre relato y ley que el género formaliza y convierte en su objeto. Cada variante de la combinatoria canónica supone una reflexión o una interpretación sobre el vínculo entre justicia y legalidad.

Si para muchos críticos la novela policial narra la transformación del crimen en su castigo, el policial latinoamericano al cuestionar esta lógica destruye la ley del género a la vez que socava la fe en el sistema jurídico. La resolución del crimen —y el triunfo del héroe— en el policial canónico reafirma la confianza en la ley y representa la tranquilizadora posibilidad de su restablecimiento. Por esa razón, el sistemático fracaso de los detectives en estas novelas introduce una inquietante inseguridad e incredulidad en el sistema.

El género tuvo y tiene una función de "descentramiento" con respecto a la literatura "alta" o "seria". Pero, a su vez, esta condición excéntrica no sólo implica el rescate de una forma popular y la distancia con "la buena literatura". El policial de fin de siglo, más que ninguna otra forma literaria, se ha hecho cargo de narrar la Historia —con mayúsculas— en él se fue realizando un balance y construyendo el relato de estos últimos treinta años de vida política latinoamericana.

En este fin de siglo, en el momento del balance de tantas pérdidas y derrotas, los textos policiales con detectives fracasados que nada pueden resolver, que nada saben, impotentes frente a la ley, pérdidas en una maraña en la que apenas pueden vislumbrar verdades fragmentarias, cons-

truyen un relato en el que la ley y el saber van juntos y pertenecen a otros, a los que tienen el poder para decidir cuál es la verdad y qué es la justicia.

Paradojas de la historia y de la literatura: el escritor leído como apolítico, cuya textualidad siempre fue pensada como un juego de alusiones y parodias, fundó la variante política de una forma. Destruyó para siempre la creencia —confortable— de un género en la Ley, en la Verdad y en la Justicia, en la posibilidad de diferenciar culpables e inocentes. 'Emma Zuz' establece el juego entre saber y secreto, verdad y creencia; el tejido —la trama— de mentiras que construye la protagonista le permite detentar el poder en el relato y lograr la impunidad, imponer como verdad una mentira creíble. Saber y poder —ya lo dijo Foucault— se encuentran juntos; la verdad y la justicia son términos relativos dependientes de ese poder que trama una historia verosímil. Los relatos de los últimos treinta años mantienen los términos de este sistema: en ellos la ley y la justicia siguen dependiendo de un poder que dice saber cuál es la verdad. Sólo se han desplazado algunas circunstancias y uno o dos nombres propios.

¹⁴ Los relatos de Tzibbo, Sestrella y Fonseca son paradigmáticos de esta politización del género, pero no son únicos. Cabe la posibilidad de establecer una larga lista en la que están presentes Juan Carlos Mariátegui, José Pablo Feinmann, Elvino Guendolfo, Rubén Tiziani entre otros. Para un panorama actualizado del género en el Río de la Plata puede consultarse la nueva edición de *Asesinos de papel* de Jorge Lufforgue y Jorge B. Ríos (Buenos Aires, Colihua, 1996).