



**Plata quemada: ensayo sobre capitalismo y violencia en la tradición
de la novela negra latinoamericana**

Valeria Grinberg Pla¹

Bowling Green State University
vgrinb@bgsu.edu

Resumen: este ensayo propone leer la novela negra latinoamericana de las últimas décadas como una transculturación radical del *hard-boiled* norteamericano. Primero, se ofrece una breve discusión crítica de las formas de apropiación del género negro por parte de autores como Ramón Díaz Eterovic, Franz Galich, Dante Liano y Élmer Mendoza, entre otros, en la que se resalta la relación de las transformaciones genéricas con las tradiciones narrativas locales y los respectivos contextos sociopolíticos. Por último se hace un análisis detallado de la poética de la violencia articulada en *Plata quemada* (1996) de Ricardo Piglia, por ser un caso paradigmático de la radicalización de la estética negra en el contexto latinoamericano. Esta lectura muestra el modo en el cual la estetización y la representación hiperbólica de la violencia expresan una crítica al capitalismo e ilumina la crítica de la violencia sistémica que tiene lugar en la novela desde la filosofía del dinero de Georg Simmel y la teorización de la función de la novela policial en la modernidad de Siegfried Kracauer.

Palabras clave: Novela negra - Violencia, Capitalismo, *Plata quemada*, Transculturación

Abstract: This essay invites us to read the Latin American *noir* novel from the last decades as a radical transculturation of the North American hard-boiled tradition. Firstly, it offers a brief critical discussion of the ways in which the *noir* genre has been appropriated by several authors such as, Ramón Díaz Eterovic, Franz Galich, Dante Liano and Élmer Mendoza, among others, underscoring the existing link between transformations of the genre, local narrative traditions and their respective sociopolitical contexts. Lastly, it provides a detailed analysis of

¹ **Valeria Grinberg Pla** es profesora asociada de estudios literarios y culturales latinoamericanos en Bowling Green State University (EE.UU.) y doctora en letras románicas por la Universidad Goethe de Frankfurt (Alemania). Actualmente está preparando un nuevo libro sobre el discurso de la memoria en el cine de posguerra (Nicaragua, Guatemala y El Salvador) y posdictadura (Argentina, Chile, Uruguay). Entre sus publicaciones recientes se destacan: *Eva Perón: cuerpo-género-nación* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2013) y *Narrativas del crimen en América Latina: transformaciones y transculturaciones del género policial* (Münster: LIT-Verlag, 2011) en colaboración con Brigitte Adriaensen.

the poetic of violence articulated in Ricardo Piglia's *Plata quemada* (1996; *Money to Burn*), as a paradigmatic case of a *noir* aesthetics radicalization within the Latin American context. This reading shows how both the aesthetization and the hyperbolic representation of violence express a critique of capitalism while also offering a critique of systemic violence that takes place in the novel by referencing Georg Simmel's philosophy of money and Siegfried Kracauer's theorization of the detective novel's role in modernity.

Key words: *Noir* novel - Violence - Capitalism, *Plata quemada*, Transculturation

Introducción

En la Hispanoamérica del siglo XX, uno de los géneros que ha producido un número significativo de textos que articulan una crítica social es, sin duda, la novela policial y en particular la novela negra. Países como Argentina y México cuentan con una larga tradición en la práctica de la novela policial que se remonta a finales del siglo XIX en el primer caso, y a los años 20 del siglo XX en el segundo.

En ambos países, los primeros exponentes del género son cuentos que siguen el modelo de los relatos-problema o *whodunit* y que por tanto tienden a reafirmar el orden establecido y los valores del *establishment* (Boileau y Narcejac 103; Simpson 11; Padura *Modernidad* 122). En cambio, en Cuba, se empieza a practicar la novela policial con regularidad en los años setenta, época en la cual también en Argentina se puede hablar de un apogeo de la novela policial en su variante *hard-boiled*, es decir, inspirada en las novelas de Dashiell Hammett o Raymond Chandler y muchas veces también en el cine negro. De hecho, un análisis de los contextos socio-políticos en los cuales ha prevalecido la narrativa policial indica que se presta para articular una crítica sutil en situaciones en las cuales una crítica social abierta podría ser censurada o poner en peligro a sus autores, como en el caso de Cuba, por ejemplo.

También en México se observa, desde principios de los años setenta, una intensa exploración de las posibilidades del género policial para confrontar al Estado con sus crímenes, en conjugación con otros códigos, como por ejemplo el documental². Sin embargo, es más bien hacia finales de los años ochenta, en el Cono Sur, y desde mediados de los noventa en América Central, que la novela negra se constituye como una forma literaria privilegiada desde la cual llevar a cabo una crítica de la situación social actual: globalización, políticas neoliberales, corrupción, violencia policial, etc., como también del pasado reciente: las dictaduras militares de Chile o Argentina, las guerras en El Salvador y Guatemala (Kokotovic: 16). Por tanto, en lo que atañe a la producción más reciente, la

² Este desarrollo tiene paralelos con la búsqueda de autores argentinos como Rodolfo Walsh, quien, a finales de los años cincuenta, había experimentado en esa línea con *Operación masacre* (Close, *Contemporary*: 95; Padura, *Modernidad*: 136).

elección de la novela negra como matriz de la escritura no puede responder a la imposibilidad de hacer una crítica social abierta por cuestiones políticas. Por el contrario, me inclino a pensar que en muchos casos lo que hay es una búsqueda de una modalidad expresiva más literaria o menos ideológica, ostensiblemente distanciada de la llamada literatura comprometida de los años setenta y ochenta, cuyo representante más emblemático sería el testimonio. Numerosos autores han señalado que la novela policial latinoamericana de las últimas décadas se distingue por un marcado realismo crítico, lo que la sitúa en la tradición de la novela negra norteamericana (Lafforgue y Rivera: 28; Simpson: 22; Giardinelli: xviii). En efecto, la novela negra –por sus cualidades de fórmula– ofrece a autores como Paco Ignacio Taibo II (México), Ramón Díaz Eterovic (Chile), Rafael Menjívar Ochoa (El Salvador), Dante Liano (Guatemala) o Leonardo Padura (Cuba), un marco estético desde el cual articular una crítica social de sus respectivas sociedades. Así, la abundante crítica sobre la narrativa policial latinoamericana insiste en la utilización del género como vehículo de una crítica social más o menos solapada. Al mismo tiempo, esa elección del género policial significa un regreso a la ficción, es decir una preferencia por un relato escueto y “bien contado”, y un alejamiento del testimonio y de la literatura de tesis o más abiertamente ideológica, como ya ha señalado Misha Kokotovic con respecto a las nuevas novelas negras centroamericanas (16).

Al mismo tiempo, los aspectos lúdicos y paródicos omnipresentes en muchos de los textos, así como el alto nivel de intertextualidad y las constantes referencias metatextuales, son otros indicadores de la literariedad de la nueva novela negra en América Latina, es decir, de su conciencia y voluntad literarias³. Como planteara Amelia Simpson, el eminente carácter literario de la novela negra en América Latina la aparta de la vertiente norteamericana: mientras, en su gran mayoría, las novelas negras norteamericanas se asumen como *pulp fiction*, sin embarcarse en reflexiones sobre el género, sus contrapartes latinoamericanas suelen romper con su carácter formulaico y sus supuestas

³ Al respecto, véase Padura, *Modernidad*: 140 y Nonnenmacher: 235-246 para un análisis detallado del fenómeno.

limitaciones, a través de la metareflexión literaria y genérica. Así, en el contexto latinoamericano, la novela negra se ha convertido en un espacio de reflexión y crítica, tanto sobre el género literario como sobre la sociedad (23-24)⁴. De manera similar, Kokotovic apunta que en la Centroamérica de posguerra surge una narrativa que juega con las convenciones del género de la novela negra para llevar a cabo una crítica del neoliberalismo imperante (15; 26) y de la ausencia de un proyecto político que aprenda del pasado y dé sentido al presente –cabría agregar– como puede verse en la narrativa de Horacio Castellanos Moya (*Baile con serpientes* [1996], *La diabla en el espejo* [2000], *El arma en hombre* [2001]) y Rodrigo Rey Rosa (*El cojo bueno* [1996], *Que me maten si...* [1997], *El material humano* [2009]).

En nuestra “Introducción a cuatro manos” a *Narrativas del crimen en América Latina*, Brigitte Adriaensen y yo sostenemos que las transformaciones formales del género policial en América Latina son una consecuencia de su transculturación exitosa a los distintos contextos regionales, lo cual incluye tanto cambios tendientes a reflejar de manera apropiada situaciones sociopolíticas específicas como modificaciones producto de una amalgama con tradiciones literarias locales. Así, mientras en los Estados Unidos la novela y el cine negro se enfocaban en la violencia subjetiva, sin ahondar en sus causas, en “América Latina, en cambio, se nota una tendencia a centrarse más en el cuestionamiento de la violencia sistémica detrás de las explosiones incidentales de la violencia subjetiva” (10).

Tal y como apunta Siegfried Kracauer, las novelas policiales captan las aristas de la modernidad y producen un reflejo grotesco y falsificado, una mueca de la realidad social (*Der Detektiv-Roman*: 107), sólo que, en el caso de la producción latinoamericana, al reflexionar sobre el modelo de sociedad y el modelo de escritura propuesto por el género literario, también entra en juego la cuestión de la imposición de la modernidad en las sociedades latinoamericanas

⁴ Esta reflexión o reescritura adquiere tres modalidades diferentes: la satírica, la de una amalgama con la escritura periodística o documental, y la de la circularidad producto de la negación de la lógica argumentativa del género policial en particular con respecto a las expectativas de solución del crimen o misterio. En los tres casos, las novelas negras latinoamericanas funcionan como palimpsestos (véase Simpson: 182-183).

en relación con la colonialidad del poder⁵. En otras palabras, dado que, en Latinoamérica, el género negro en particular y la novela policial en general son modelos importados del Reino Unido y los Estados Unidos, centros del poder mundial eurocéntrico, reflexionar sobre su imitación o apropiación abre las puertas para una discusión crítica de la implementación de los valores y formas de la modernidad/racionalidad occidental (en lo político, lo social y lo cultural) y su viabilidad. Teniendo en cuenta la relación fundamental de la novela policial con la modernidad y la racionalidad desde sus orígenes, se entiende que en su transculturación latinoamericana se preste para una crítica poscolonial de éstas.

En suma, la novela negra se ha convertido en América Latina en un espacio productivo desde el cual articular una crítica descarnada a las instituciones modernas, como la democracia, exponiendo la corrupción, la

⁵ Para entender la relación entre modernidad/racionalidad, colonialismo y colonialidad, véase el siguiente pasaje de Aníbal Quijano: “coloniality of power is based upon ‘racial’ social classification of the world population under Eurocentered world power. But coloniality of power is not exhausted in the problem of ‘racist’ social relations. It pervaded and modulated the basic instances of the Eurocentered capitalist colonial/modern world power to become the cornerstone of this coloniality of power. During the same period as European colonial domination was consolidating itself, the cultural complex known as European modernity/rationality was being constituted. The intersubjective universe produced by the entire Eurocentered capitalist colonial power was elaborated and formalized by the Europeans and established in the world as an exclusively European product and as a universal paradigm of knowledge and of the relation between humanity and the rest of the world. Such confluence between coloniality and the elaboration of rationality/modernity was not in anyway accidental, as is shown by the very manner in which the European paradigm of rational knowledge was elaborated. In fact, the coloniality of power had decisive implications in the constitution of the paradigm, associated with the emergence of urban and capitalist social relations, which in their turn could not be fully explained outside colonialism and coloniality particularly not as far as Latin America is concerned.” (171-172); “la colonialidad del poder se basa en la clasificación ‘racial’ de la población mundial bajo el poder mundial eurocéntrico. Pero la colonialidad del poder no se extingue en el problema del ‘racismo’ de las relaciones sociales. Permea y modula las instancias básicas del poder mundial colonial/moderno eurocéntrico transformado en el pilar de la colonialidad del poder. Durante el mismo período en el que el dominio colonial europeo se estaba consolidando, se constituyó el complejo cultural conocido como modernidad/racionalidad europea. En su totalidad, el universo intersubjetivo producido por el poder colonial capitalista europeo fue elaborado y formalizado por los europeos y establecido en el mundo como un producto exclusivamente europeo, y como paradigma universal de conocimiento y de las relaciones entre la humanidad y el resto del mundo. Esta confluencia entre la colonialidad y la elaboración de la racionalidad/modernidad no es de ningún modo casual, como puede verse precisamente en la forma en la cual fue elaborado el paradigma europeo del conocimiento racional. De hecho, la colonialidad del poder tuvo implicaciones decisivas en la constitución de este paradigma, asociado con la emergencia de las relaciones sociales urbanas y capitalistas, las cuales a su vez no son totalmente explicables más allá del colonialismo y la colonialidad, sobre todo en lo concerniente a América Latina en particular”. Mi traducción, VGP.

inoperancia y la violencia que caracterizan particularmente a la policía y al sistema judicial, y que afectan todos los estratos de la vida política. Así, en muchas de las novelas negras recientes, la violencia ocupa el centro de la escena, siendo en muchos de los casos, la verdadera protagonista, como ocurre en *Balas de plata* (2008) y la subsecuente serie protagonizada por “El Zurdo” Mendieta, creada por Élmer Mendoza, *Managua, Salsa City* (¡Devórame otra vez!) (2000) de Franz Galich, *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia y *El hombre de Montserrat* (1994) de Dante Liano, así como en las series iniciadas respectivamente por Paco Ignacio Taibo II en los años setenta (con la publicación de *Días de combate* en 1976) y Ramón Díaz Eterovic en los años ochenta (con la aparición de *La ciudad está triste* en 1987) y protagonizadas por sendos detectives duros en vertiente latinoamericana: tanto Heredia, el detective chileno, como Héctor Belascoarán Shayne, el mexicano, son ejemplos paradigmáticos de la transculturación del modelo detectivesco encarnado por Philip Marlow.

Sin embargo, el tipo de violencia representada o –mejor dicho– lo que cada texto entiende y expone como hecho o acto violento, varía significativamente, como también varían las mediaciones de la violencia que cada texto ofrece y las posibilidades de la identificación enfática abierta a los lectores –ya sea con las víctimas, o con los victimarios. A grandes rasgos, podría decirse que, en las novelas de Díaz Eterovic, la violencia consiste en la falacia de la vida democrática, expresada en la continuidad de las prácticas de la dictadura y sobre todo del modelo económico neoliberal implementado por Pinochet (y de los grupos de poder asociados con él). Esta violencia estructural que aqueja a la sociedad chilena contemporánea no sólo es expuesta, sino que además es denunciada explícitamente en largos monólogos, por medio de los personajes, mayormente desde la boca del protagonista, el detective Heredia. Esto ocurre también en las novelas de Paco Ignacio Taibo II, en las que la voz del detective asimismo cumple con la función de denunciar la corrupción y la violencia que atraviesan la sociedad mexicana (un tema recurrente es, por ejemplo, la masacre de 1968 en Tlatelolco y la subsecuente represión, véase por ejemplo *Muertos incómodos* [2005], la novela escrita “a cuatro manos” por Taibo II y el

Subcomandante Marcos, y publicada por entregas en *La jornada* de México, antes de aparecer como libro). En su resistencia al presentismo neoliberal, ambos detectives parecen ser la voz de la conciencia. Desde un desencanto que no cae en el cinismo, pues su nostalgia del pasado es también una herramienta crítica, insisten en la búsqueda de la justicia. Una búsqueda que se aparta, por cierto, de los códigos sociales y de la legalidad⁶.

La novela *Balas de plata* también nos ofrece el solaz de un detective, destacando que se trata de un policía mexicano (algo que, por ejemplo, Carlos Monsiváis creía altamente inverosímil para el contexto mexicano/latinoamericano, [3-4, 12]). No obstante, el personaje creado por Élmer Mendoza no moraliza sobre la corrupción o la violencia del modo en que lo hacen los detectives creados respectivamente por Díaz Eterovic o Taibo II, y en mi opinión es creíble, y hasta simpático, tal vez por no haber hecho carrera en la institución policial. La violencia expuesta en *Balas de plata* es mayormente la de la mafia narcotraficante vinculada tanto con el poder político como con la policía, de modo que no sólo se describe el accionar violento de la mafia y sus sicarios, sino que se expone además la existencia de un poder paralelo al institucional. Al mismo tiempo, la novela pone en evidencia que todas las instituciones no son más que una fachada democrática, pues el verdadero poder es detentado por ciertas familias que son las que digitan los hilos de la política nacional.

La novela *El hombre de Montserrat* de Dante Liano también tiene a un representante de la ley como protagonista: el Teniente García, que no es policía, sino militar. A diferencia de lo que ocurre en *Balas de plata*, donde el protagonista es un personaje positivo, el Teniente García se nos presenta como un asesino y un pobre diablo, aunque estos juicios no son pronunciados en ningún momento por el narrador, sino una conclusión implícita de la novela. La narración expone, por medio de un realismo satírico, el pensamiento y la manera operativa de un militar guatemalteco con un rango intermedio en los años duros

⁶ Para un análisis de cómo el retorno al pasado en las novelas protagonizadas por Heredia y Belascoarán Shayne se relaciona con una búsqueda del verdadero estado excepción, véase Noemi.

de la guerra, que se ve envuelto por casualidad en la investigación de un crimen. Entonces, por medio de la parodia, la novela critica la violencia de la guerra y especialmente la violencia étnica en la Guatemala de los ochenta.

Así, el detective, protagonista de *El hombre de Montserrat*, forma parte del aparato represor y es responsable de las masacres de los indígenas en la selva guatemalteca, por lo cual no es precisamente un personaje agradable. El hecho de que la única figura con la que el lector podría identificarse sea un militar involucrado en la represión, confronta a los lectores con su aceptación de la violencia ya que implícitamente plantea la siguiente pregunta: ¿ustedes estarían dispuestos a identificarse con el Teniente García⁷?

Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!) de Franz Galich, en cambio, no cuenta con un detective o investigador de ninguna clase. Por el contrario se enfoca exclusivamente en dos personajes del bajo fondo, Pancho Rana, un ex miembro de las tropas especiales sandinistas que, luego de su desmovilización, trabaja por su cuenta “en el bisne” (Galich: 40) de la seguridad privada y Tamara, una ex prostituta que se gana la vida como jefa de una pandilla de asaltantes. De su mano, se adentra en la violenta Nicaragua de posguerra, en la cual las ideologías modernas (de izquierda o de derecha) ya no funcionan como marco de referencia de los sujetos, los cuales, como los protagonistas de esta novela, se criminalizan para sobrevivir en un sistema que los ha defraudado.

Este breve recorrido por algunas novelas negras clave de las últimas décadas permite observar que no solamente existen diferencias entre las violencias expuestas en distintas novelas negras, sino también en las mediaciones entre la violencia y el lector, ofrecidas por medio de figuras como la del detective.

En efecto, y si bien tradicionalmente el detective es uno de los componentes característicos de la novela policial (Hart: 14; Simpson: 9-10; Giardinelli: xi), en América Latina hay una fuerte tendencia a prescindir de su figura, o bien a marginalizar su actuación. Glen Close ha señalado que, en América Latina, las series policiales protagonizadas por un detective han llegado a un

⁷ Para un análisis detallado de esta novela, y específicamente del recurso al género negro para una representación crítica de la guerra, véase Grinberg Pla.

cierto agotamiento (“Detective”: 148-152). En su opinión, el retorno de Mario Conde a la literatura policial, pero en calidad de librero luego de retirarse de la policía, en *Adiós, Hemingway* (2001), es síntoma de esta resignificación del detective en nuevos contextos⁸. En efecto, y como nota Close, más allá de las mencionadas series de Taibo II, Díaz Eterovic y Padura, la novela negra latinoamericana se ha apartado del modelo serial en torno a un detective, para explorar otros horizontes. En ese sentido, la reaparición del detective privado Pepe Pindonga y de la periodista Rita Mena, como personajes secundarios, en diversas novelas de Horacio Castellanos Moya puede ser leída como una parodia de este modelo, cuyas figuras han pasado a ser tan sólo un episodio cómico al margen. En lo que atañe a la Argentina en particular, Ricardo Piglia, en el prólogo de *Las fieras* (una antología del género policial en Argentina que editó en 1993, es decir, antes de la publicación de *Plata quemada*), sostiene que “la ausencia (casi unánime) de detectives” (14) es una constante en la narrativa policial del país. De este modo, en un gesto borgeano, inscribe su novela en la tradición de la narrativa policial argentina que él mismo contribuye a crear.

A su vez, la presencia de un detective (como en *Balas de plata* o en *El hombre de Montserrat*) no siempre garantiza la presencia de un sujeto crítico, consciente de la corrupción y la violencia que atraviesan la sociedad, dispuesto a hacer justicia a su modo. Por eso, podemos plantear que lo que diferencia más significativamente a unas novelas negras de otras no es tanto la ausencia o presencia de un detective, sino, más bien, la presencia de un sujeto crítico, una instancia moralizante que –desde una perspectiva cínica o nostálgica– denuncie la máxima violencia: la promesa rota de la modernidad en América Latina, ya sea en lo político (la democracia) o en lo económico (el bienestar social). Novelas en las cuales no hay un sujeto crítico que intente de algún modo –aunque sea simbólico– hacer justicia o en las que los detectives públicos o privados se han convertido en personajes corruptos, irrisorios o criminales, dejan al lector sumido en el medio de una sociedad violenta, es decir, en el más hondo y

⁸ El personaje Mario Conde entra a la literatura, en su calidad de policía, como protagonista de la tetralogía *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998) del escritor cubano residente en la isla Leonardo Padura.

profundo desamparo. Sin embargo, la ausencia de una instancia crítica dentro del universo ficcional de la novela catapultada esa responsabilidad hacia afuera, hacia el lector, a quien corresponderá la tarea de asumir una mirada crítica frente a la sociedad representada. Es por eso, como ha señalado Amelia Simpson, que en estas novelas no hay misterios por resolver, sino crímenes violentos (12) – los cuales, en la mayoría de los casos, quedarán sin resolver y así perpetúan un circuito de violencia con el que se confronta al lector. Son textos que, más que denunciar o enseñar, con un gesto que tiene algo de documental, ponen en escena el crimen como si lo registraran, para que se abra tal vez en ese espacio liminar entre el texto y el contexto, entre lo narrado y los lectores, un lugar en el que sea posible la reflexión de la conciencia crítica. En palabras de Leonardo Padura, “la ficción criminal se acerca notablemente al documento periodístico – e incluso lo practica– y rebasa muchas veces la verosimilitud, militando abiertamente en el terreno de la crónica” (*Modernidad*: 137). Por eso, más que simples novelas negras, debido a su constante vacilar entre dicción y ficción, son *docuthrillers*, es decir, amalgamas entre la crónica periodística y el género policial que, precisamente debido a su fricción entre los modos de decir la realidad del registro documental o testimonial por un lado, y de la ficción literaria por el otro, provocan a su vez fricciones en el horizonte interpretativo de los lectores⁹. La novela *Plata quemada* de Ricardo Piglia es un ejemplo paradigmático de un *docuthriller*. Con el realismo sucio de la novela negra latinoamericana al que se refiere Mempo Giardinelli, un pie en la documentación y otro en la (meta)ficción, y a partir de una exploración de la violencia del lenguaje, esta novela hace una crítica acérrima de la modernidad/racionalidad.

***Plata quemada*: espejo distorsionante de la sociedad moderna**

“En el contexto latinoamericano –explica Glen Close– un personaje que sirve para mediar entre los lectores y la violencia presente en la sociedad no tiene sentido ni es verosímil” (“Detective”: 151). Por eso, la descripción minuciosa

⁹ El concepto de literatura friccional fue acuñado por Ottmar Ette para referirse a géneros textuales híbridos que se componen de una serie diversa de discursos y que, como el relato de viaje, oscilan entre la ficción y la dicción, provocando una *fricción* “por su capacidad de sustraerse a la oposición entre ficción y dicción” (42).

de la violencia en *Plata quemada* (la cual raya en la exhibición, podría agregarse), sin un detective como intermediario, representa la realidad argentina o uruguaya de manera creíble (“Detective”: 155).

Ahora bien, la sensación de desamparo que produce *Plata quemada* no se limita a la ausencia de un detective, sino que tiene que ver con el hecho de que la mayor violencia narrada en la novela no es el gran asalto al banco, ni los múltiples asesinatos cometidos por los criminales que protagonizan la trama. Ni siquiera la violencia ejercida sistemáticamente por la policía constituye a, mi entender, la mayor violencia retratada en la novela. La máxima violencia es, en el fondo, la violencia producto de la imposición del sistema capitalista como vía de acceso a la modernidad, por medio de la inserción de las sociedades latinoamericanas en el mercado mundial. Como bien nota Joanna Page haciendo referencia a *El cuerpo del delito* de Josefina Ludmer, la novela negra le sirve a Piglia para llevar a cabo una crítica social del sistema capitalista y el poder del Estado moderno, porque el crimen, al ser al mismo tiempo histórico, político, cultural, social, legal y literario, es una herramienta política por excelencia, pues: “it allows us to read in fiction the complex and paradoxical relationships between the subject, beliefs, culture and the state” (29)¹⁰.

Esta crítica se encuentra resumida elípticamente en el epígrafe de Bertolt Brecht que abre la novela: “¿qué es robar un banco comparado con fundarlo?” (9)¹¹. Esta frase invita a leer *Plata quemada* más que nada como una crítica a la violencia estructural de la modernidad capitalista, la cual se articula tanto en la desigualdad e injusticia social que rigen la sociedad como en la naturalización del orden social por parte de los sujetos afectados, quienes terminan defendiendo un sistema que no los beneficia. Así, la violencia simbólica que subyace al contrato social es develada por los criminales protagonistas de la novela. No por casualidad son los parias de la sociedad (“psicópatas”, “homosexuales”, “máquinas de matar”, “basura humana” [197] al decir del Comisario Silva), atrapados en el departamento de Montevideo, los que teorizan

¹⁰ “Nos permite leer en la ficción las complejas y paradójicas relaciones entre el sujeto, las creencias, la cultura y el Estado”. Mi traducción, VGP.

¹¹ “Der Bankraub ist eine Initiative von Dilettanten. Wahre Profis gründeten eine Bank”.

sobre el modo en el que los policías al servicio del sistema no perciben su propia explotación (154, 160-161). Y su versión es avalada por el narrador omnisciente, quien hace el siguiente comentario sobre los custodios que trabajan en los bancos:

[...] ex gendarmes, antiguos tiras, suboficiales retirados, siempre cuidando plata ajena, las mujeres ajenas, los coches importados, las mansiones, perros fieles, de toda confianza, fierreros, siempre calzados para custodiar el orden [...] (34).

La trama de la novela gira en torno a un hecho real, un episodio menor de la crónica policial rioplatense: las acciones de una banda que decide asaltar un banco en San Fernando, un barrio acomodado de la provincia de Buenos Aires. La narración comienza el día anterior al atraco, que tiene lugar el 27 de septiembre de 1965. Los asaltantes luego huyen al Uruguay, donde son finalmente cercados y reducidos por la policía el 6 de noviembre de 1965, después de haber resistido más de quince horas atrincherados en un departamento en Montevideo. Así, la valorización de la figura del criminal (otro de los rasgos típicos de la novela negra latinoamericana reciente, que va de la mano con la “muerte” del detective [Close, “Detective”: 155]) puede verse en *Plata quemada* a dos niveles: a nivel de la narración y a nivel programático. A nivel de la narración, se observa en la focalización en la perspectiva de los dos personajes principales (los “mellizos” asesinos Brignone y Dorda), en la postura empática del narrador con el destino de los mismos, y en menor medida, en la organización del relato alrededor de los criminales y sus planes. A nivel programático, se hace evidente en la fascinación de Piglia por la resistencia que ofrecen los criminales una vez que han sido acorralados por la policía, lo que lo lleva a interpretar y consecuentemente narrar los hechos en términos de tragedia¹². Esto se hace explícito en el epílogo, donde califica la forma en que los criminales resisten frente a la policía por más de quince horas como “una versión argentina de una tragedia griega. Los héroes deciden enfrentar lo imposible y resistir, eligiendo la muerte como destino” (250).

¹² En este contexto es interesante resaltar la relación de la estética *noir* con la tragedia clásica, tal como lo explica William Nichols (297).

Otro aspecto de *Plata quemada* que me parece sumamente relevante para captar la dimensión de la crítica social que tiene lugar en la novela es la caracterización de la gente común, de los supuestos buenos ciudadanos. En efecto, el mundo que describe Piglia (el Buenos Aires y el Montevideo de los años sesenta) no está signado solamente por lo obvio: criminales despiadados que matan a sangre fría y una fuerza policial corrupta y extremadamente violenta. Además, los habitantes de la ciudad –supuestamente inocentes– no son sólo víctimas o testigos de una violencia ejercida por otros (los criminales o la policía), sino que ellos mismos promueven o ejercen la violencia e incluso disfrutan de ella como espectáculo. De este modo, no hay ningún estamento de la sociedad intacto. Por ejemplo, la señorita Lucía, dependienta de una panadería, decide llamar a la policía cuando, de madrugada, ve que hay unos hombres cambiando las patentes de un auto en la calle. Uno podría pensar que lo hace porque es una buena vecina y teme que se trate de un robo, sin embargo, sus acciones tienen motivaciones menos loables¹³.

El final de la novela, sobre el cual volveré más adelante, también reafirma la noción de que la violencia ilegal excede tanto los actos violentos delictivos (asaltos, asesinatos, robos) que cometen los criminales como la violencia sistemática ejercida por la policía (tortura, corrupción), ya que tanto dicha violencia física como la violencia estructural han sido naturalizadas por grandes sectores de la sociedad.

Ahora bien, si –como afirma Gombrowicz– la novela policial clásica es siempre “un intento de organizar el caos” (ctd. en Piglia, *Las fieras*: 14), la falta de una solución al crimen o, al menos, de un sujeto crítico que reflexione sobre esta (im)posibilidad, anula el efecto calmante ofrecido por novelas en las cuales en

¹³ “[...] llamó a la policía. Enseguida apagó la luz del negocio y se quedó a mirar. Volvió a experimentar lo que ella misma llamaba la tentación del mal, un impulso que a veces le daba por hacer daño o ver a alguien que le hacía daño a otro y contra esa tentación luchaba desde chica. Por ejemplo, cuando el hombre tuvo el síncope [se refiere a un accidente que presencié tiempo atrás], ella se quedó quieta, mirándolo morir, y siempre pensó que si hubiera reaccionado sin dejarse llevar por la curiosidad [...], mientras el señor con la cara lívida se agitaba y se ahogaba tirado sobre las baldosas de la vereda, el hombre [...] se podría haber salvado. Ahora, en cambio, actuó casi sin vacilar, y luego de hacer la denuncia se dispuso a esperar.” (121)

cierta medida aún es posible restablecer el orden social o darle un cierto sentido a la vida en sociedad. Por el contrario, novelas negras en las que, como en *Managua Salsa City* (¡Devórame otra vez!) y su continuación *Y te diré quién eres* (*Mariposa traicionera*) de Franz Galich, el caos de la trama reproduce y multiplica el caos social –en este caso de la Nicaragua/Centroamérica de posguerra– sumen al lector en un profundo desasosiego. Aunque parezca contradictorio, ahí reside su mayor potencial crítico, pues la inquietud que generan puede motivar la reflexión.

Parafraseando a Siegfried Kracauer podríamos decir que estas novelas funcionan como un espejo distorsionante (*Zerrspiegel*) colocado frente a la realidad social, porque producen más bien una caricatura cuyo reflejo busca provocar al lector, en vez de ofrecerle el beneficio de un héroe que resuelva por y para él los conflictos presentados. Así, el desencadenamiento de actos violentos que se escapa del control y de la comprensión de los sujetos protagonistas de estas novelas de Galich, quienes deambulan perdidos entre las ruinas de ciudades devastadas por los estragos de la guerra, busca incomodar al lector, sacarlo de su lugar de consumidor pasivo de soluciones dadas.

Algo similar ocurre en *Plata quemada*, donde el caos es la norma o, como filosofa el narrador, siempre es capitalizado por las instituciones que garantizan el *statu quo* a fuerza de ejercer ilegalmente la violencia: “El azar, paradójicamente, está siempre del lado del orden establecido y es (junto a la delación y la tortura) el medio principal que tienen los pesquisas para cerrar el lazo y atrapar a los que tratan de hacerse invisibles en la selva de la ciudad” (58). Precisamente debido a esta tendencia del azar hacia la norma que rige la sociedad, a diferencia de lo que ocurre en las novelas de Galich, en *Plata quemada*, el caos siempre se reordena como soporte del *establishment*. Así, cuando los acontecimientos se precipitan, lo hacen hacia un final trágico, en el sentido clásico del término.

Sin embargo, hay un pequeño resquicio en el mundo violento y corrupto que Piglia describe en su novela, y esa pequeña esperanza la constituye un personaje marginal, el periodista Emilio Renzi –un muchacho “de anteojitos y pelo enrulado” (197), alter ego de Ricardo Piglia– que ya ha aparecido en textos

anteriores y en la presente novela escribe las crónicas policiales del diario *El Mundo*¹⁴. Así, la de Renzi será una de las múltiples voces desde las cuales se narra el espectacular asalto al banco en la provincia de Buenos Aires y la posterior persecución de los criminales hasta su captura en Montevideo. Y es justamente el joven periodista quien aplica el principio estético de la tragedia griega como marco interpretativo de las acciones de los criminales, que no solamente violan la ley (asaltando y asesinando), sino que terminan por declarar una “guerra directa y en regla contra toda la sociedad” (Piglia, *Plata*: 192) al quemar quinientos mil dólares, todo el dinero que les queda del robo, cuando comprenden que no tienen posibilidad alguna de escapar vivos: “«Hybris», buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El Mundo*: ‘la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina’. Decidió preguntar si podía ponerle ese título a la crónica y empezó a escribir” (91). Si bien el deseo de Renzi de hacer un relato verdadero sobre lo ocurrido lo aproxima a la figura del detective en su búsqueda de la verdad, su crónica de los hechos no afecta en nada el desarrollo de los acontecimientos y sólo es una versión más (y no la más importante) entre las múltiples perspectivas que componen la novela.

Plata quemada es narrada desde la voz de los criminales protagonistas y del comisario Silva, desde los diarios de la época, los archivos judiciales y las grabaciones policiales, incluyendo la mirada de vecinos y testigos, en una mezcla de ficción y documentación que la convierte, en tanto reconstrucción novelada de un hecho real, en un *docuthriller*¹⁵. Los acontecimientos son relatados en un

¹⁴ En una entrevista que le hizo Reina Roffé, Piglia define a Emilio Renzi como “el joven esteta que mira el mundo con desprecio, [...] se trata de un personaje que se va educando a nivel político y literario y a nivel personal” (107-108). En *Plata quemada*, Piglia, no obstante, logra interponer una distancia irónica entre él mismo y su personaje. Así, en una entrevista que Renzi le hace a Silva (el comisario argentino a cargo del procedimiento policial para atrapar a los asaltantes), cuando el periodista aduce que quiere “escribir una crónica veraz de lo que está pasando”, el comisario lo mira “como si el chico fuera una especie de payaso ridículo o un tarado” y le responde: “¿Una crónica? ¿Veraz? No creo que tengas bolas” (199).

¹⁵ De una manera típica para el género, en *Plata quemada* se exhiben distintos tipos de violencia, entre los cuales el lenguaje, particularmente vulgar y morboso, ocupa un lugar central. La crudeza del lenguaje no sólo reproduce, de manera realista, el habla del bajo mundo, sino que además exhibe la injusticia y la desigualdad de la sociedad capitalista desde la mirada y en la voz de los criminales. Además, la novela recoge numerosos relatos –siempre desde la perspectiva de los criminales– sobre la violencia de la policía.

estilo rayano a la crónica periodística, recurriendo a citas de testigos y a información judicial, dando cuenta de las voces de los otros, citando periódicos, testigos, material de archivo y documentos, en la tradición de dos clásicos de la utilización de estrategias narrativas propias del género policial y la crónica periodística para narrar hechos reales violentos: *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh e *In Cold Blood* (1965; *A sangre fría*) de Truman Capote.

Si bien, según Piglia, los sucesos novelados en *Plata quemada* constituyen un caso menor de la crónica policial de la Argentina, el episodio tiene diversas características que le permiten utilizarlo como excusa para –por medio de un palimpsesto documental-thriller– desarrollar una crítica de la violencia estructural e institucionalizada de la sociedad argentina moderna, que él llama en el epílogo “violencia ilegal”: se trata de un robo de casi seis millones de dólares, una suma exorbitante para la época; en un principio, algunos policías y políticos son cómplices del robo, pero los asaltantes deciden quedarse con toda la plata, traicionando a sus aliados; es este hecho (y no la eficiencia de la policía o el deseo de justicia) lo que desencadena la implacable persecución policial hasta Uruguay; finalmente, viéndose acorralados, los asaltantes deciden quemar el dinero restante.

En efecto, una lectura de *Plata quemada* desde el pensamiento crítico de Siegfried Kracauer permite ver la función de la forma estética (novela negra y tragedia griega) al servicio de una crítica de la modernidad:

[...] zeigt doch der *Detektiv-Roman* der zivilisierten Gesellschaft ihr eigenes Antlitz reiner, als sie es sonst zu erblicken vermöchte. Ihre Träger und ihre Funktionen: in ihm legen sie Rechenschaft ab über sich und geben ihre verborgene Bedeutung preis. Zu solcher Selbstentblößung kann er aber die sich verhüllende Welt nur nötigen, weil ein Bewußtsein ihn zeugt, das von ihr nicht eingegrenzt wird. Getragen von diesem Bewußtsein, denkt er zunächst die von der autonomen ratio beherrschte Gesellschaft, [...], wirklich zu Ende und bildet die von ihr gegebenen Ansätze folgerichtig fort, damit die Idee sich in Handlungen und Figuren ganz erfülle (“Die Hotelhalle”: 158)¹⁶.

¹⁶ [...] la *novela policial* muestra a la sociedad civilizada su propio rostro más puramente de lo que ésta está acostumbrada a verlo. Los apoyos y las funciones de dicha sociedad dan cuenta de su quehacer develando su significado oculto en la novela policial. Empero, ésta sólo puede forzar al mundo a mostrarse al desnudo de manera semejante porque la ha forjado una conciencia que no está limitada por él. Sostenida por dicha conciencia, la novela policial en principio considera realmente hasta el final la sociedad dominada por una racionalidad autónoma, [...] construyendo

No por casualidad, Kracauer utiliza en este contexto, al hablar de la lógica que rige las bajas esferas alejadas de lo sublime que caracterizan la vida moderna retratada en la novela policial, la palabra *ratio* en lugar del término *Vernunft* (Kracauer, “Die Hotelhalle”: 158). De este modo logra distinguir con denominaciones específicas dos tipos de racionalidad: por un lado, la razón como categoría del espíritu, *Vernunft*, y por el otro, la racionalidad, el cálculo o lógica de un mundo alejado de lo sublime, la *ratio*. En una palabra, los principios de composición estética de la novela policial, los cuales ejercen la supremacía de la racionalidad moderna, reproducen, a la manera de un espejo distorsionante, los valores de la vida moderna.

Obviamente, Kracauer no estaba pensando en la modernidad de las sociedades latinoamericanas cuando escribió su tratado sobre la novela policial en la década de 1920. Sin embargo, la conexión que establece entre el principio estético que rige el género policial y los valores de una modernidad que ha roto sus lazos con lo sublime, en la que todo obedece a la lógica del dinero, se halla en el centro de *Plata quemada*, una novela que devela la violencia que subyace y rige la sociedad moderna argentina y uruguaya, o, como diría Kracauer, que siendo a un tiempo sistema estético (novela negra, tragedia griega) y sistema filosófico (crítica del capitalismo y de la modernidad) le muestra a la sociedad su cara más abyecta y más negada, un reflejo deformado, grotesco de sí mismo que, deformando la realidad social, ofrece una nueva perspectiva sobre ella, de modo que éste es su aporte crítico¹⁷. Que la novela policial, en tanto máquina de narrar, aún sirva para mostrarle a la sociedad su cara más abyecta, porque devela los

los comienzos propuestos por ésta en la forma lógica consecuente, de modo que la idea sea llevada a cabo completamente por medio de acciones y figuras (“El hall”: 56).

¹⁷ Es interesante la similitud de esta idea, según la cual la deformación (al. *Entstellung*) de la realidad que se produce en la novela policial en particular y en las obras de arte en general permite ver esa realidad de una manera nueva, es decir, diferente de la habitual, con el concepto de desautomatización (ru. *ostranenie*) que propone Viktor Shklovsky en “El arte como artificio” para explicar el modo en el que la literatura, por medio de un uso particular del lenguaje, presenta lo familiar de un modo distinto, lo cual precisamente desautomatiza la percepción y puede, así, generar una reflexión crítica.

pilares de una modernidad violenta, habla, sin duda alguna, de su transculturación exitosa al contexto latinoamericano.

En *Plata quemada*, la cara deformada de la modernidad es, de más está decirlo, lo que nadie quiere ver o admitir. Solamente los criminales, los parias de la sociedad, reconocen abiertamente el principio último del dinero:

La plata es como la droga, lo fundamental es tenerla, saber que está, ir, tocarla, revisar el ropero, entre la ropa, la bolsa, ver que hay medio kilo, que hay cien mil mangos, quedarse tranquilo. Entonces recién se puede seguir viviendo. (41)

Los criminales, que son los únicos que llevan a la práctica la racionalidad capitalista de la modernidad sin tapujos, precisamente por eso desatan la furia de la gente común que no admite una confrontación con la cara monstruosa de la sociedad. En efecto, el dinero no juega un rol importante sólo para los criminales, sino para las sociedades argentina y uruguaya en su conjunto. En *Plata quemada*, esto es evidente, por ejemplo, en la fantasía de Alberto Martínez Tobar, el empleado municipal encargado de hacer el traslado mensual de dinero del Banco Provincia a la municipalidad, quien sueña con algún día quedarse él con el dinero, depositando en su lugar billetes falsos (32). La fantasía, que quedará inconclusa porque este empleado es una de las víctimas del asalto, alude irónicamente al hecho de que la línea entre buenos ciudadanos y criminales no está tan clara.

La centralidad del dinero en la trama, anticipada por el título de la novela, alcanza su clímax en el momento en el que los asaltantes, al darse cuenta de que no tienen escapatoria, deciden quemar los casi quinientos mil dólares que aún les quedan. Tanto el Gaucho Dorda como el Nene Brignone son conscientes de las implicaciones de este acto de inmolación (“Quemar plata es feo, es pecado. E peccato –decía Dorda” [189]) y encuentran un placer perverso en hacerlo. Así, mientras le prenden fuego al gran montón de dinero, calculan cuántos días o meses de trabajo un sereno o un empleado deberían trabajar para ganar sólo uno de esos billetes (189).

Al mismo tiempo, la gente que se ha reunido frente al departamento en el que Malito, el Gaucho Dorda y el Nene Brignone resisten a la policía reacciona

con una furia inusitada cuando se da cuenta de que están quemando la plata. Es más, es este hecho, y no la serie previa de asesinatos, lo que los convierte ante sus ojos en seres execrables:

Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos (190).

Esta cita sugiere que matar para obtener dinero puede ser justificable, pero en cambio la destrucción del dinero no tiene perdón. Evidentemente, los ciudadanos retratados en *Plata quemada* están atrapados en la lógica monetarista del mundo moderno a la que se refiere Georg Simmel en su *Filosofía del dinero*, puesto que para ellos el dinero no es un medio, sino un fin y un valor en sí mismo (Simmel: 85-87), de modo que, en lugar de servir a los sujetos, son los sujetos quienes terminan estando a su disposición o servicio (Vernik: 99).

El horror que esta acción despierta en la sociedad es expresado por un periodista de televisión quien llega a sostener que “[q]uemar dinero inocente es un acto de canibalismo” (Piglia: 191). En consecuencia, la gente que presencia la quema del dinero, que tal vez hasta ese momento había sentido una cierta simpatía por los “heroicos” asaltantes, exige terribles castigos fuera del marco de la legalidad y la justicia: “Hay que ponerlos contra la pared y colgarlos” –grita uno. “Hay que hacerlos morir lentamente achicharrados” (192) –propone otro–, en una versión distorsionada de la ley del Talión por la cual los criminales deberían morir del mismo modo en el que han acabado con el dinero.

Si, como apunta Gisle Selnes, la novela pone en escena, por medio de ese “holocausto monetario”, un fin simbólico a la circulación del capital, no lo hace para exhibir las cenizas de la economía capitalista –puesto que la lógica del sistema prevalece tanto en las acciones de los criminales como en las reacciones de los espectadores–, sino para reafirmar el valor absoluto del dinero, convertido en fin último¹⁸.

¹⁸ Según Georg Simmel, “el dinero aparece como símbolo de la modernidad y como expresión tendencial del avance de la racionalidad del cálculo hacia el conjunto de las esferas vitales [...]”.

La escena devela que los ciudadanos no soportan aquello que ven, esa versión deformada y aterradora de sí mismos, puesto que, en última instancia, al quemar el dinero que no pueden retener ni disfrutar, los protagonistas llevan la racionalidad del capitalismo hasta sus últimas consecuencias¹⁹. El dinero ya no es para ellos un valor de cambio, sino un valor en sí mismo, el único valor. Por eso, podemos decir, parafraseando a Georg Simmel, que, para la gente expectante que presencia la quema del dinero, la idea de que “an einem bestimmten Gelde ‘Blut klebt’ oder ein Fluch haftet, sind Sentimentalitäten, die mit der wachsenden Indifferenz des Geldes –indem es also immer mehr bloß Geld wird– ihre Bedeutung ganz einbüßen” (469)²⁰.

Palabras finales

Según Mempo Giardinelli, en América Latina existe un odio generalizado hacia la policía precisamente porque ésta trabaja para preservar un *statu quo* injusto (xiii). Evidentemente, el argumento de *Plata quemada* establece una relación causal entre la violencia policial y una sociedad desigual que quiere mantener los privilegios de unos pocos a costa del terror y la fuerza, y tiene que ver con la implantación de la modernidad en América Latina en la lógica de la colonialidad del poder. De este modo, la novela hace hincapié en que el recurso sistemático a la represión por parte de la policía es uno de los efectos de la distribución desigual del dinero en una sociedad regida por el monetarismo, al proponer que las estructuras de dominación político-económica necesitan del control y la violencia policiales para mantenerse en el poder. A su vez, la novela deja entrever la ironía de esta situación, en la que los policías arriesgan la vida por un sueldo miserable para proteger la propiedad y el dinero ajenos, mientras

Por tanto, al interior de la teoría de la modernidad de Simmel, el dinero o la monetarización es una tendencia creciente de las sociedades modernas que, como el intelectualismo, expresa el grado de avance del capitalismo en un momento dado” (Vernik: 93).

¹⁹ “Gerade diejenigen Personen, die sich vom Geld, wenn es eine einzelne Ausgabe betrifft, am leichtesten und verschwenderischsten trennen, pflegen vom Gelde überhaupt am abhängigsten zu sein” (Simmel: 176) “Precisamente aquellas personas que, cuando se trata de un único gasto, se separan del dinero con la mayor facilidad y el mayor despilfarro, suelen ser las más dependientes del dinero.” Mi traducción, VGP.

²⁰ “cierto dinero ‘está manchado de sangre’ o es maldito son sentimentalidades que pierden por completo su significado con la creciente indiferencia del dinero –que cada vez más es tan sólo simplemente dinero.” Mi traducción, VGP.

que los criminales –como dice Emilio Renzi– tienen un coraje “directamente proporcional a [su] voluntad de morir” (176), de inmolarse junto con el dinero, el valor supremo.

En consecuencia, en *Plata quemada* también tiene lugar una exhibición ostentosa e hiperbólica de la violencia policial, específicamente, de la práctica corriente y sistemática de la tortura y el maltrato por parte de la policía. La trama de la novela sugiere que esta violencia institucionalizada genera a su vez más violencia en respuesta, en un círculo vicioso, como se puede apreciar, por ejemplo, en la historia de Malito (uno de los asaltantes involucrados en el robo al banco), que fue azotado brutalmente por un policía una vez que estuvo preso: apenas salió en libertad, Malito fue en busca del policía que lo había torturado y “[...] lo ahogó en una zanja. Lo hizo arrodillar y le hundió la cara en el barro y dicen que le bajó los pantalones y lo violó mientras el cana se sacudía con la cabeza enterrada en el agua” (20)²¹. Además de los varios momentos en la novela en que los distintos miembros de la banda recuerdan las humillaciones y abusos que sufrieron estando presos, el narrador omnisciente asegura que en la Cárcel de Sierra Chica, por ejemplo, “[t]orturaban a todos los que caían como si fuera un método de identificación” (58). A consecuencia de los maltratos, el Gaucho Dorda, uno de los personajes principales, siente un odio tremendo por la policía, porque son gente con “vocación de verdugos” (40).

Con esta novela, Ricardo Piglia nos invita a reflexionar sobre la causa de los actos de violencia aparente, a saber, el núcleo violento de la modernidad que atribuye a la racionalidad capitalista, cuya crudeza puede explicarse desde la teoría simmeliana del dinero.

Como es evidente en las reflexiones de Siegfried Kracauer, desde sus comienzos, la novela policial ha funcionado como un espejo distorsionante en el cual se proyecta la lógica de la racionalidad moderna. La novedad en la práctica latinoamericana consiste, entonces, en la radicalización de la crítica articulada por el género. Así, por medio de la estetización y la hiperbolización de la

²¹ La violencia física y específicamente la violencia sexual, o mejor dicho el entrecruzamiento entre el abuso de poder y la humillación sexual también juegan un rol importante en la novela y merecen un análisis aparte.

violencia, en *Plata quemada*, el objetivo de la novela policial *hard-boiled* – exponer la criminalidad que aqueja a la sociedad moderna – ha dejado su lugar a un nuevo fin: representar la violencia estructural e institucionalizada que precede, excede e incluso augura el crimen, y articula en última instancia una crítica al sistema capitalista y su racionalidad como origen de la máxima violencia social.

En tanto *docuthriller*, la propuesta friccional de *Plata quemada* busca decir algo sobre la realidad social y sobre el género, en el sentido que Amelia Simpson atribuye al género negro en América Latina, pues en ambos se articula la lógica de la modernidad/racionalidad. Si la crítica a la lógica capitalista del dinero que tiene lugar en la novela devela la violencia sistémica de la modernidad en el ámbito sociopolítico, la transculturación del género y su hibridización con la crónica policial dan cuenta de una apropiación del capital cultural de la modernidad/racionalidad occidental volcado al cuestionamiento de la potestad epistémica, cultural y literaria de los centros occidentales de la modernidad como productores de saber. A fin de cuentas, la transgresión de las normas genéricas y las transformaciones que autores como Ricardo Piglia operan en el género negro son una forma de violentar la imposición moderna en el plano de lo literario.

Bibliografía

Adriaensen, Brigitte; Valeria Grinberg Pla, eds. *Narrativas del crimen en América Latina: transformaciones y transculturaciones del policial*. Münster: LIT-Verlag, 2012.

---. “Introducción a cuatro manos”. *Narrativas del crimen en América Latina: transformaciones y transculturaciones del policial*. Ed. Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla. Münster: LIT-Verlag, 2012. 9-24.

Boileau, Pierre; Thomas Narcejac. *Der Detektivroman*. Neuwied: Luchterhand, 1967.

Braham, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Capote, Truman. *In Cold Blood*. New York, NY: Random House, 1965.

Castellanos Moya, Horacio. *Baile con serpientes*. San Salvador: Dirección de Publicaciones, 1996.

---. *La diabla en el espejo*. Madrid: Linteo, 2000.

---. *El arma en hombre*. México, DF: Tusquets, 2001.

Close, Glen S. "The Detective is Dead. Long Live the Novela Negra." *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the "Género Negro" Tradition*. Ed. Renée Craig-Odders, et al. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2006. 143-161.

---. *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Díaz Eterovic, Ramón. *La ciudad está triste*. Santiago: Sin fronteras, 1987.

Ette, Ottmar. *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una literatura transgresora de fronteras en Europa y América*. Trad. de Rosa María S. de Maihold. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Galich, Franz. *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)*. Panamá: Universidad Tecnológica de Panamá, 2000.

---. *Y te diré quién eres (Mariposa Traicionera)*. Managua: Anamá, 2006.

Giardinelli, Mempo. "Introduction. The Hard-boiled Detective Novel in Latin America". *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*. Ed. Darrel Lockhart. Westport, CT: Greenwood Press. xi-xxxvii.

Grinberg Pla, Valeria. "La est/ética de la guerra en *El hombre de Montserrat* de Dante Liano". *Revista Centroamericana* 17 (2009): 21-33.

Hart, Patricia. *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

Kokotovic, Misha. "Neoliberal Noir: Contemporary Central American Crime Fiction as Social Criticism". *Clues: A Journal of Detection* 24.3 (2006): 15-29.

Kracauer, Siegfried. *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung. Werke* 1. Ed. Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. 107-209.

---. "Die Hotelhalle". *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. 157-170.

---. "El hall del hotel". *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa* 2. Trad. Valeria Grinberg Pla. Barcelona: Gedisa, 2009. 55-69.

Lafforgue, Jorge Raúl; Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

- Liano, Dante. *El hombre de Montserrat*. Barcelona: Roca Editorial, 2005.
- Lockhart, Darrell, ed. *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2004.
- Marcos, Subcomandante; Paco Ignacio Taibo II. *Muertos incómodos: Falta lo que falta*. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 2005.
- Mendoza, Élmer. *Balas de plata*. México, D.F.: Tusquets, 2008.
- Monsiváis, Carlos. "Ustedes que jamás han sido asesinados". *Revista de la Universidad de México* 27 (1973): 1-11.
- Nichols, William. "A los márgenes: hacia una definición de 'negra'". *Revista Iberoamericana* LXXVI.231 (2010): 295-303.
- Voionmaa, Noemi, Daniel. "Literatura y estado de excepción desde Heredia y Belascoarán Shayne". *Narrativas del crimen en América Latina: transformaciones y transculturaciones del policial*. Ed. Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla. Münster: LIT-Verlag, 2012. 187-200.
- Nonnenmacher, Hartmut. "La tematización de la literarutura y la cultura popular en la narrativa policiaca hispanoamericana". *Narrativas del crimen en América Latina: transformaciones y transculturaciones del policial*. Ed. Brigitte Adriaense y Grinberg Pla, Valeria. Münster: LIT-Verlag, 2012. 235-246.
- Padura, Leonardo. *Pasado perfecto*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.
- . *Vientos de curesma*. La Habana: Unión, 1994.
- . *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- . *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- . *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Unión, 2000.
- . *Adiós, Hemingway*. San Pablo: Companhia das Letras, 2001.
- Page, Joanna. "Crime, Capitalism, and Storytelling in Ricardo Piglia's *Plata quemada*". *Hispanic Research Journal* 5.1 (2004): 27-42.
- Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- . "Prólogo". *Las Fieras: Antología de género policial en Argentina*. Por Ricardo Piglia. 2da. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. 11-15.
- Quijano, Aníbal. "Coloniality and Modernity/Rationality". *Cultural Studies* 21.2-3 (2007): 168-178.
- Rey Rosa, Rodrigo. *El cojo bueno*. Madrid: Santillana, 1996.
- . *Que me maten si...* Barcelona: Seix-Barral, 1997.
- . *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Selnes, Gisle (2006): "Parallel Lives: Heterotopia and Delinquency in Piglia's *Plata Quemada*". *Ciberletras* 15 (2006):
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/selnes.html>>. Consultado por última vez el 9 de septiembre de 2010.

Simpson, Amelia. *Detective Fiction from Latin America*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

Simmel, Georg. *Philosophie des Geldes*. Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1990.

Taibo II, Paco Ignacio. *Días de combate*. México, DF: Grijalbo, 1976.

Vernik, Esteban. *Georg Simmel, sociólogo de la vida*. Buenos Aires: Quadrata, 2009.

Walsh, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Sigla, 1957.