



La serie negra, recargada: editoriales y colecciones de literatura policial en la Argentina en el siglo XXI

Hernán Maltz¹

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
hermaltz@gmail.com

Resumen: En el contexto de creación y crecimiento de pequeñas y medianas editoriales en el siglo XXI, podemos notar un retorno de “lo negro” en varias colecciones y editoriales argentinas dedicadas a la literatura policial: Negro Absoluto de la editorial Aquilina, Extremo Negro del grupo editorial Del Extremo, Tinta Roja de la Editorial Universitaria de Villa María (Eduvim), Marea Negra de Letra Sudaca, Código Negro de Punto de Encuentro, Opus Nigrum de Vestales, La Pulpa Americana (aunque esta colección se proyecte hacia otros géneros) y Evaristo Noir de Evaristo, así como el catálogo completo de Revólver. Posiblemente ningún otro género haya contado, en este siglo, con una creación en paralelo de varias colecciones, de modo que se trata de un fenómeno sobre el que vale la pena detenerse. Para ello, entrevistamos a editores y/o directores de las mencionadas colecciones y editoriales. Consideramos que la descripción y el análisis de sus puntos de vista (sobre la selección de autores y textos, sobre el proceso de producción, distribución y comercialización, etcétera) pueden ofrecer perspectivas significativas respecto al devenir del género policial en los últimos años.

Palabras clave: Literatura argentina – Género policial – Policial negro – Editoriales – Colecciones

Abstract: In the context of the creation and growth of small and medium-sized publishing houses in the 21st century, I noticed a return of “lo negro” in several Argentine collections and publishing houses dedicated to crime fiction: Negro Absoluto from Aquilina publisher, Extremo Negro from Del Extremo editorial group, Tinta Roja from Editorial Universitaria de Villa María (Eduvim), Marea Negra from Letra Sudaca, Código Negro from Punto de Encuentro, Opus Nigrum from Vestales, La Pulpa Americana (even though this collection is directed towards other genres) and Evaristo Noir from Evaristo, as well as the complete Revólver catalogue. Probably no other genre has experienced the parallel creation of several collections in this century as the crime fiction has. I find this phenomenon worthy of attention. Hence, I interviewed the editors and / or directors of these collections and publishing houses. I believe the description and analysis of their points of view –on the selection of authors and texts, on the process of production, distribution and marketing, etc.– offers significant perspectives on the evolution of crime fiction in Argentina in recent years.

Keywords: Argentine Literature – Crime Fiction – Hard-Boiled Fiction – Publishing Houses – Collections

¹ **Hernán Maltz** es Doctor en Literatura y Licenciado en Sociología, ambos títulos por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como becario posdoctoral del CONICET y docente universitario. Trabaja en proyectos de investigación sobre narrativa policial argentina y sociologías de la literatura.

Introducción

En el contexto de creación y crecimiento de pequeñas y medianas editoriales en el siglo XXI, podemos notar un retorno de “lo negro” en varias colecciones y editoriales argentinas dedicadas a la literatura policial.² En 2008 se publican los primeros cuatro títulos de la colección Negro Absoluto de la editorial Aquilina, a los que posteriormente se suman otros de las colecciones Extremo Negro del grupo editorial Del Extremo, Tinta Roja de la Editorial Universitaria de Villa María (Eduvim), Marea Negra de Letra Sudaca, Código Negro de Punto de Encuentro, Opus Nigrum de Vestales, La Pulpa Americana (aunque esta colección se proyecte hacia otros géneros y no sea estrictamente de policial o género negro) y Evaristo Noir de Evaristo, así como el catálogo completo de Revólver.³ Posiblemente ningún otro género haya contado, en este siglo, con una creación en paralelo de varias colecciones, de modo que se trata de un fenómeno sobre el que vale la pena detenerse. Para ello, entrevistamos a editores y/o directores de las mencionadas colecciones y editoriales, ya que, en tanto hacedores de este proceso, son sin dudas observadores privilegiados del mismo.⁴

² Agradezco a los editores y directores por el tiempo brindado (los enumero según el orden cronológico en que concretamos las entrevistas –o, en un par de casos, las comunicaciones por correo electrónico–): Carlos Benítez de Punto de Encuentro, Íñigo Amonarriz de Revólver, Santiago Fernández Subiela de Letra Sudaca, Ricardo Romero de Aquilina, Carlos Santos Saéz de Del Nuevo Extremo, Fernando López y Carlos Gazzera de Eduvim y Damían Vives y Ezequiel De Rosso de Evaristo (como se ve, finalmente no accedí a entrevistar a los responsables de las colecciones de literatura policial de Vestales, luego de varios intentos de comunicación). Espero que este modesto trabajo sirva, al menos, a modo de reconocimiento de sus actividades, que, por supuesto, también hacen a la historia del género policial en nuestro país. Cualquier error u omisión que contenga el presente escrito resulta de mi entera responsabilidad.

³ Nuestro recorte analítico, que consiste en agrupar estas colecciones y editoriales como una suerte de agente colectivo y en verificar cierto factor común en los discursos de sus representantes, no debe hacernos olvidar que cada uno de estos emprendimientos posee características propias que los diferencian entre sí y que los vinculan, cada uno a su modo, de diferente forma en relación con el policial: desde editoriales con mayor énfasis en la publicación de otro segmento de libros (ciencias sociales y humanidades, en los casos de Punto de Encuentro y Eduvim), pasando por otras orientadas a la literatura pero sin el policial como eje rector (Letra Sudaca, Vestales y Evaristo), hasta las que tienen una única colección dedicada al género (Aquilina) o que directamente la colección es la editorial (Revólver) –o la editorial es la colección y, siguiendo con el juego de identidades, la editorial es la persona, tal como nos comenta Íñigo Amonarriz: “La editorial en realidad soy yo solo. No hay más que yo, conmigo mismo y con mi dinero” (entrevista personal, Buenos Aires, marzo de 2019)–. Más allá de estos distintos vínculos con el género, asimismo hay distintas relaciones, contactos y afinidades, en distintos grados, entre los editores, directores y autores (estos últimos, en varios casos, publican en más de una de las colecciones).

⁴ Huelga realizar una breve aclaración metodológica: la intención de entrevistar a editores y/o directores de colección se debía al sencillo hecho de contar con un criterio flexible ante distintas

Consideramos que el análisis de sus puntos de vista (sobre la selección de autores y textos, sobre el proceso de producción, distribución y comercialización, etcétera) puede ofrecer perspectivas significativas respecto al devenir del género policial en los últimos años. Por lo tanto, ya que se trata de un proceso reciente, decidimos aprovechar la cercanía temporal de sus actividades de edición y/o dirección para interrogarlos en persona (o con ayuda de herramientas digitales, para salvar las distancias geográficas que se dan en algunos casos). El objetivo central de este trabajo, entonces, es describir y analizar sus opiniones y reflexiones sobre el propio surgimiento de dichas colecciones y editoriales, así como pensar ciertas líneas en común y algunas diferencias que se establecen entre sus discursos.

Antes de pasar a la descripción y el análisis de sus perspectivas, sin embargo, es menester contextualizar el presente desarrollo en el cruce entre dos áreas de investigación: una, sobre el género policial; la otra, sobre el libro y la edición.

Por un lado, en las arenas de los estudios sobre narrativa policial, nunca debemos dejar de reconocer el antecedente marcado por *Asesinos de papel*, en que se concibe una historia del género policial que incluye descripciones y análisis de una significativa variedad de colecciones de distintas editoriales: Misterio y Serie Wallace de Tor; Hombres Audaces, Biblioteca de Oro y Selección Biblioteca de Oro de Molino; El Séptimo Círculo de Emecé; Evasión y Serie Naranja de Hachette; Pandora de Poseidón; Club del Misterio, Rastros y Pistas de Acme Agency; Cobalto, Nueva Linterna y Nueva Pandora de Malinca; Crimen de Vorágine; Serie Negra de Tiempo Contemporáneo; Asesinos, Espías & Co y Los Extraordinarios de Alfa Argentina; Los Libros de la calle Morgue, Circe y Ultimatum de Granica; Serie Escarlata de Corregidor; Caín de Finisterre; La Muerte y la Brújula de Clarín/Aguilar; Sol Negro de Sudamericana; y –sin terminar de ser exhaustivos

recepciones posibles de nuestras solicitudes de entrevista, así como a las disponibilidades de los agentes a ser entrevistados. Finalmente, se dio una situación en que tuvimos trato con los editores responsables (y en un par de casos, además, con los directores Fernando López de Tinta Roja y Ezequiel De Rosso de La Pulpa Americana). De todas formas, tengamos en cuenta que a veces la distinción de funciones no existe y es realizada por las mismas personas (como sucede con Santiago Fernández Subiela y Francisco Costantini de Letra Sudaca o Íñigo Amonarriz de Revólver) o sí existe pero se mezclan los roles (como en el caso de Romero, que, en la práctica, diríamos que más bien co-dirige la colección Negro Absoluto junto al director formalmente establecido, Juan Sasturain).

con nuestra recapitulación de las presencias que hallamos en *Asesinos de papel*—Memoria del Crimen de Planeta (Lafforgue y Rivera). Asimismo, en un reciente artículo periodístico publicado en el diario Perfil, “La fuente de todas las cosas”, tenemos un repaso de varias de las colecciones históricas ya mencionadas, además de algunas de las más próximas en el tiempo, como Negro Absoluto, Extremo Negro, Código Negro, Tinta Roja y La Pulpa Americana (Aguirre).

Por otro lado, a partir de la expansión del área de estudios sobre el libro y la edición, contamos con un número creciente de trabajos que, enmarcados en esta zona de investigación, efectúan aportes que valen asimismo para los estudios sobre el policial. En *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, el género policial se hace presente, por ejemplo, en uno de los capítulos del director del volumen, cuando se detiene en el vínculo de Borges con la editorial Emecé y, en particular, en la importancia de la colección El Séptimo Círculo (de Diego, “La ‘época de oro’”), además de contar con otras alusiones pertinentes a lo largo del libro, como aquellas en torno a la editorial Tor (de Diego; Delgado y Esposito). La mención de dicha empresa, sumada a la de Acme, nos permite remitirnos a la publicación, por parte de Carlos Abraham, de sendos libros centrados en ellas: *La editorial Tor: Medio siglo de libros populares* y *La editorial Acme: El sabor de la aventura*. Este investigador describe con minucia, entre otras, las colecciones Misterio, Rastros y Pistas, pero, además, se detiene en algunas trayectorias de escritores poco visibles (por no decir casi invisibles) y de otros mediadores culturales (por poner un ejemplo de los mencionados por Abraham, podemos pensar en el caso de Alfredo Julio Grassi, ya que en él convergen funciones de traductor y *ghost writer*, más allá de las novelas firmadas con su propio nombre). Otro aporte desde esta área de estudios (y que efectúa una contribución para los estudios del policial) es un artículo de Esposito que repasa la trayectoria de Ricardo Piglia como editor y que incluye, consecuentemente, su rol como director de la Serie Negra de la editorial Tiempo Contemporáneo. La mención a la Serie Negra —deudora de la *Série Noire* francesa de la editorial Gallimard (Sasturain)—, a su vez, nos permite traer a cuenta el reciente libro de Alejandrina Falcón, *Traductores del exilio. Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras*

por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983), que, como su título indica, combina aportes de otras áreas, como los estudios del exilio y de la traducción. En el cuarto capítulo, la investigadora se detiene en algunos aspectos de la Serie Novela Negra de la Editorial Bruguera, que, bajo la dirección del escritor Juan Martini (residente por aquellos años en Barcelona), se inscribe en un momento de efervescencia de la novela negra en España, con participaciones significativas de inmigrantes rioplatenses –que comprendían actividades de traducción, ilustración de portadas, selección de textos y redacción de prólogos–.⁵

Desarrollo

No se ha escrito mucho sobre las editoriales y colecciones de policial surgidas en los últimos años en nuestro país. Más allá del ya citado artículo periodístico de Aguirre, contamos con una mención a varias colecciones en un texto reciente de De Rosso:

[...] así como “lo negro” tiende a centrifugarse y tornarse una perspectiva, un modo de vida, así también emergen, como nunca antes en la historia de la literatura argentina, colecciones de literatura negra. La mayoría dedicadas a escritores argentinos (“Negro absoluto”, de Aquilina, “Opus nigrum”, de Versales [Vestales], “Marea negra”, de Letra Sudaca), o bien a escritores en castellano, con predominio argentino (“Revólver”, la colección “Código negro”, de Punto de Encuentro), o bien colecciones dedicadas al policial de múltiples nacionalidades, pero con fuerte presencia argentina (“Del extremo negro”). Hay que añadir la colección “Tinta Roja” que editara la Editorial de la Universidad de Villa María, único caso de una colección dedicada al policial

⁵ La intervención crítica de Falcón, además, nos obliga a no perder de vista que la historia del policial argentino no puede consistir en un mero cerramiento sobre sus propios límites nacionales, no solo en cuanto al análisis de las influencias literarias internacionales en un sentido comparatístico más tradicional, sino también en términos de captar movi­lidades y actividades de personas empíricas que migran, que trabajan entre naciones, que retraducen y re-contextualizan textos, etcétera. Sin ir más lejos del caso de la Serie Novela Negra, Falcón plantea que las tareas de edición y traducción nos remiten de manera taxativa a las acciones previas de agentes rioplatenses: “El catálogo de la serie negra [de Bruguera] se constituyó con una treintena de traducciones cuyas primeras ediciones fueron publicadas en Buenos Aires entre 1940 y 1975 por las editoriales argentinas Fabril Editora –colección Los libros del Mirasol–, Emecé –colección El Séptimo Círculo, Grandes Maestros del Suspense y Grandes Novelistas–, Corregidor y Tiempo Contemporáneo –colección Serie Negra dirigida por Ricardo Piglia–. Ciertos números figuran en coedición con Emecé. Algunas de estas traducciones fueron realizadas por reconocidos traductores argentinos, como Eduardo Goligorsky –radicado en Barcelona–, Rodolfo Wilcock, Estela Canto y Floreal Mazía; otras consignan nombres menos célebres pero igualmente presentes en la cultura traductora argentina [...]” (118-119).

(latinoamericano, para mayor extrañeza) sostenida por una universidad (636).

Estas presencias de “lo negro” no dejan de tener una evidente e ineludible conexión con el pasado, tal como afirma Carlos Benítez: “acá hay una tradición que data de hace muchos años, de los sesenta, setenta, de policiales [...]. Lo que sí me parece es que ese resurgir de lo que decís vos, allá por el 2000, 2000 y pico, en ese tiempo, y que empezaron a estar estas cinco, seis colecciones que vos nombrabas recién, digamos, nacen de esos antecedentes; no es que nacen de la nada” (entrevista personal, Buenos Aires, febrero de 2019). Sin embargo, siguiendo a De Rosso, tampoco deberíamos entender “lo negro” de estas colecciones en el mismo sentido en que lo hacían los antecedentes de décadas pasadas. Según él, el policial negro

[...] va tornándose, desde mediados de la década de los 90, en un concepto cada vez más laxo y abarcador, hasta tornarse, hacia mediados de 2000, sinónimo de “novela criminal”.

“Lo negro” (que incluye, pero no se agota en el policial) abarca modos y estilos de vida. De hecho, a lo largo de los últimos años no han dejado de aparecer festivales negros en todo el país: en Buenos Aires, en Mar del Plata, en Córdoba se celebra “lo negro”, algo que no es exclusivamente aquello a lo que entre 1973 y 1994 podría haberse llamado “literatura negra”. En efecto, para estos festivales, la “condición negra” es un tema (el crimen) y es, por lo tanto, accesoria su puesta en escritura. En el festival BAN!, por ejemplo, se puede ver tanto a escritores, como a ex convictos y a abogados penalistas en mesas redondas.

Para los metadiscursos contemporáneos la “literatura negra” es todo relato sobre crímenes, tengan o no la forma de una investigación, contengan o no elementos “realistas”, refieran o no a sus procedimientos de construcción, sean relatos de “enigma” o “duros”. En primera instancia, lo que parece reunir todas esas escrituras es su relación con el crimen como tema [...] (636).

Aquí, desde luego, concordamos con el diagnóstico en torno a la laxitud de “lo negro” mencionada por De Rosso.⁶ Pero, en nuestro punto de partida, optamos

⁶ Diagnóstico compartido probablemente por la mayoría de los entrevistados. Romero nos comenta que, al concebir una colección de novela negra, piensa en un espectro más amplio que lo que entiende como novela policial; además, agrega que, como lector y escritor (además de editor), el género como punto de partida y de llegada lo aburre y que, en la colección de Negro Absoluto, buscan una variedad en los títulos publicados (entrevista personal, Buenos Aires, marzo de 2019).

por priorizar un hecho objetivo e indiscutible (que él mismo señala): el surgimiento, en un intervalo de pocos años, de varias editoriales y colecciones dedicadas a la literatura policial. Sin embargo, tan pronto como presentamos nuestro punto de partida de esta forma, los editores tienden a relativizarlo en dos sentidos que repasamos a continuación.

En primer término, algunas opiniones no dejan de remarcar la existencia de un contexto más amplio y favorable para el crecimiento de la industria editorial a comienzos del siglo XXI, tal como señalan, por ejemplo, Ricardo Romero y Carlos Santos Saéz. Este último sostiene que

[s]e crearon también, entre 2005 y 2015, muchas colecciones de novela romántica, de poesía, de “superación personal”, de gastronomía, de novela histórica, de sagas juveniles, de literatura para niños, de álbumes ilustrados, ¡de todo lo que se te ocurra! No hubo un retorno de “lo negro”. Hubo un retorno del consumo popular, que incluyó a la industria editorial. Son años con record de publicación de títulos y ejemplares de cualquier género (Comunicación personal, marzo de 2019).

Asimismo, Romero señala:

Aquilina [...] es, como muchas de las editoriales independientes que aparecieron en la Argentina de 2005 a esta parte, contando no solo desde lo policial sino [también otras editoriales con diferentes orientaciones como] La Bestia Equilátera, Eterna Cadencia, Mar Dulce, la misma Interzona. Son todas editoriales en donde alguien que venía de otro palo, pero que siempre se interesó en la literatura, decide apostar parte del capital que tiene para generar un proyecto (Entrevista personal, marzo de 2019).⁷

En segundo término, varios editores tienden a enmarcar el hecho, también constatable empíricamente, de que un segmento para nada desdeñable de las nuevas editoriales y colecciones de literatura policial ya se han cerrado: Extremo Negro del grupo editorial Del Extremo, Tinta Roja de la Editorial Universitaria de Villa María (Eduvim) y Marea Negra de Letra Sudaca. Esto obedece, en un par de casos, a reordenamientos de los proyectos editoriales (la reorganización de las ficciones editadas en una única colección de literatura general, en el caso de Eduvim, y la focalización en una colección de ciencia ficción, en el de Letra

⁷ Para una perspectiva más amplia sobre el devenir del rubro editorial argentino entre fines del siglo XX y comienzos del XXI, nos remitimos, sin ser exhaustivos, a los trabajos de: Manzoni; Vanoli; Szpilbarg y Saferstein; Botto; y Szpilbarg.

Sudaca);⁸ en el restante (Extremo Negro), a un cierre de colección debido a motivos económicos.⁹

A estos comentarios no deberíamos dejar de agregar una cuestión que no resulta menor: el “éxito” del policial que se registra en los comienzos del siglo XXI pasa por autores y novelas no inscriptos en colecciones de género y que ganan premios en concursos generales de literatura: *Crímenes imperceptibles* (Premio Planeta Argentina 2003) de Guillermo Martínez, *Las viudas de los jueves* (Premio Clarín de Novela 2005) de Claudia Piñeiro y *El enigma de París* (I Premio Iberoamericano Planeta-Casa de América de Narrativa 2007) de Pablo De Santis

⁸ Más allá de la especialización en la colección de ciencia ficción Gabinetes Espaciales, Fernández Subiela comenta que la decisión de reeditar *Los tigres de la memoria* de Juan Carlos Martelli en la serie general de literatura de Letra Sudaca termina por darle una clausura final –valga la redundancia– a la colección Marea Negra: “[...] Si hubiéramos tenido la colección, ese libro entraba perfecto [...]. Fue por ese momento justamente que decíamos: ‘bueno, esta colección, qué sentido tiene sostenerla si vamos a publicar un libro por año o un libro cada dos años, como colección no tiene mucho sentido, porque no tiene mucha potencia’. Digo, si vas a tener una colección es como para alimentarla y para darle identidad como tal. El libro es una novela negra tremenda y de hecho hubiera sido el mejor libro de la colección [...]. Pero sí, en ese momento dijimos: ‘bueno, si no vamos a interesarnos y a buscar y a laburar para la colección, vamos a meterlo [el libro de Martelli] en la colección de narrativa y que sea por ese lado’” (Comunicación personal, marzo de 2019).

⁹ Santos Sáez nos comunica: “La colección Extremo Negro se discontinúa en 2016, cuando empieza a caer el mercado interno, desaparecen los clientes-lectores, y la editorial Del Nuevo Extremo se achica, como toda la industria editorial argentina. Deja de distribuir al Grupo RBA, se muda a una sede más pequeña, abandona la logística, publica muy poco, echa al jefe de ventas, a los vendedores y al editor (o sea yo). Es un proceso que sigue replicándose en muchas editoriales y librerías hasta hoy, dejando un tendal de trabajadores del libro desocupados, imprentas cerradas, empresas fundidas y colecciones literarias trucas, afectando sensiblemente a la bibliodiversidad y al empleo” (Comunicación personal, mayo de 2019). Cabe aclarar que no existen políticas estatales de protección del sector editorial. Desde fines de 2015, las medidas económicas del gobierno de Mauricio Macri (apertura indiscriminada a importaciones, desregulación generalizada del mercado, etcétera) perjudican el crecimiento del rubro e incluso ponen en jaque su propia existencia, tal como señala Alejandro Dujovne en una nota publicada en *Página/12* a principios de 2017, “El año que vivimos en peligro”. La situación de las pequeñas y medianas editoriales ha empeorado aún más en 2018, luego de una fuerte devaluación del peso argentino y de ausencia de medidas de salvaguarda para el sector; nos remitimos, por ejemplo, a la nota “Los libros argentinos no tienen precio” de Matías Moyano. En el presente año, la crisis económica generalizada continúa impactando de manera muy negativa en toda la industria en general y en la del libro en particular, tal como asevera Carlos Santos Sáez: “este año (2019) es uno de los peores en la historia de la industria editorial argentina. Todos los índices son desastrosos. Y los que más lo sufren son los trabajadores del libro, la mayoría con trabajos mal pagados, muchos sin trabajo, y una gran parte trabajando gratis. Por eso, el desarrollo del género, del libro, será una tarea imposible” (comunicación personal, marzo de 2019). Vale destacar, para contrarrestar al menos mínimamente este aciago panorama, la presentación de un proyecto de ley en miras a la creación de un Instituto Nacional del Libro Argentino; nos remitimos, por ejemplo, a una nota de Daniel Gigena, “Con apoyo de la industria editorial, se presenta un proyecto de ley del libro”. Pero hoy en día apenas se trata de una buena intención para proteger la industria del libro –intención que cuenta con antecedentes de otros proyectos de ley para crear un instituto del libro (Botto 236-237; Naciff 288-289)–.

(novelas que, por cierto, también podrían ser clasificadas como policiales que siguen más de cerca la tradición clásica, al menos en los casos de Martínez y de De Santis).¹⁰ Por lo tanto, frente a este panorama de comienzos de siglo, el dato del surgimiento de colecciones y editoriales cobra sentido como un fenómeno que se opone de manera inmediata a dicha proliferación previa del género, que no incorporaba ese tipo de marcas editoriales. Así, este nuevo proceso, sin ser grande ni masivo, se convierte sin dudas en un momento significativo para la historia del policial argentino, especialmente en la medida en que, como ya hemos comentado, hace renacer la longeva tradición de colecciones de policiales en nuestro país.

En un nivel de descripción y análisis en torno a la definición de proyectos estéticos, en varias entrevistas notamos que emerge una suerte de necesidad de dar lugar a las voces argentinas, frente a la proliferación de policiales franceses, suecos, españoles, etcétera.¹¹ Carlos Santos Sáez plantea esto desde el punto de vista de la reivindicación de buenas narraciones argentinas que no eran tenidas en cuenta en España:

El Grupo Del Nuevo Extremo distribuía en Sudamérica los libros del Grupo Editorial RBA de España. Entre los productos que traía estaba la

¹⁰ Dicho “triumfo” del policial en certámenes generales de literatura coexiste con premiaciones de argentinos en concursos específicos del género, como ocurre con el Premio Dashiell Hammett del festival Semana Negra de Gijón, en que han sido galardonados Rolo Díez en 1995 y 2004, Juan Damonte en 1996, Raúl Argemí en 2005, Leonardo Oyola en 2008, Guillermo Saccomanno en 2009, Guillermo Orsi en 2010, Ricardo Piglia en 2011 y Marcelo Luján en 2016.

¹¹ Esto es la tendencia general, aunque, por supuesto, no es una norma invariante, si recordamos que Tinta Roja y La Pulpa Americana, más que a narradores argentinos, reivindican un espacio latinoamericano de producción de ficciones –donde “latinoamericano” no implica “latinoamericanista”, sino el hecho más sencillo de reconocer otras producciones interesantes de Latinoamérica que tienden a no circular entre los países del subcontinente; cito de manera libre una idea hablada con De Rosso (entrevista personal, abril de 2019)–. Por su parte, Amonarriz tenía la intención originaria de traer a la Argentina a españoles publicados por editoriales pequeñas del país ibérico y que no llegaban a nuestro país, como Alexis Ravelo, Víctor del Árbol, Ricardo Bosque o Empar Fernández, más allá del hecho de que, después de un tiempo considerable de vida y de socializaciones en la Argentina, crecen sus contactos y los nombres argentinos que edita y publica: María Inés Krimer, Guillermo Orsi, Miguel Ángel Molfino, Gustavo Abrevaya y Nicolás Ferraro, entre otros. Algo similar ocurre con Código Negro, que, tras publicar voces hispanoamericanas entre la primera decena de títulos (Lorenzo Lunar de Cuba, Fernando Marías de España, Eduardo Monteverde de México y Mercedes Rosende de Uruguay), luego se orienta hacia narradores argentinos (Sergio Sinay, Gustavo Abrevaya, Leonardo Killian, Mercedes Rubio, Gonzalo Santos, Fede Chedrese y la llamativa presencia del historiador Mario Rapoport). Respecto a los primeros números de esta colección, tampoco perdamos de vista que sus directores originales, Roberto Bardini y Rolo Díez, son argentinos emigrados a México, y varias de las primeras novelas editadas bajo su dirección son de autores argentinos que las habían publicado originalmente en el extranjero y que no habían circulado localmente –aunque Rolo Díez, Myriam Laurini y Juan Damonte sí habían sido “descubiertos” por el incansable Lafforgue (168)–.

Serie Negra, donde se tradujo al español a parte de lo mejor del policial nórdico. RBA organizaba un concurso internacional de novela (siempre de sospechosos resultados, como el Planeta, una costumbre ibérica). Del Nuevo Extremo recibía en sus oficinas a los originales que participaban en ese concurso. Era tanto y tan bueno lo que llegaba (y no era tenido en cuenta en España), que decidimos abrir nuestra propia colección de novelas criminales. Así nace Extremo Negro. Por una necesidad de darle continente al relato argentino del crimen. Luego organizamos nuestro propio concurso. Tuvo cuatro ediciones y se recibieron más de mil novelas. Desde la segunda edición se sumó BAN!, Buenos Aires Negra, el festival, como promotor del concurso. Lo ganaron: el legendario Ray Collins, Horacio Convertini, Martín Sancia Kawamichi y Daniel Ares. En esos concursos, tuvieron menciones y fueron publicados: Mónica Plöesse, Laura Massolo, Daniel Sorín, Miguel Gaya, Matías Bragagnolo, Eduardo Goldman, entre otros (Comunicación personal, marzo de 2019).

Además de reforzar la idea de la reivindicación de los escritores argentinos, Ricardo Romero enfatiza la necesidad de disputar el segmento del público lector que sigue eligiendo, en mayor medida, producciones de autores foráneos:

En general la literatura de género siempre genera ciertos prejuicios en algunos sectores. El policial en la Argentina no tanto porque tiene mucha tradición. Eso te permite moverte con más libertad. Pero el mayor prejuicio, y el que no hemos podido derrotar, es el prejuicio del lector: el lector que lee policiales, pero lee policial extranjero. O sea, lee a [John] Connolly, lee a [Henning] Mankel, lee a... O sea, si todos los lectores de policiales también nos leyeran a nosotros, estaríamos mucho mejor. Hay un cerco que no hemos podido saltar. El lector de policial que publica Tusquets o que publica Salamandra o Destino, son traducciones de nórdicos ignotos, sacando a Mankell y al otro, el de la chica del dragón tatuado [Stieg Larsson] [...]. Está bien que somos de editoriales chicas que no logramos la visibilidad que tienen las otras. Pero así y todo, les mostrás literatura argentina y desconfían (Entrevista personal, Buenos Aires, marzo de 2019).

Por supuesto, si bien algunos criterios de edición distinguen y discriminan por nacionalidades, en última instancia los proyectos tienen un programa estético fiel a sus propias convicciones sobre lo que significa la “buena” literatura. Esta postura, si para el cientista social puede sonar controvertida y hasta requeriría cierto grado de distanciamiento, para los propios agentes resulta evidente, tal como lo expresa Amonarriz, quien rige su actividad por una máxima diáfana: “Intentar publicar buenos libros, esa es la única norma que existe” (entrevista personal, Buenos Aires, marzo de 2019). En este sentido, si para la crítica y la teoría

literarias la “buena” literatura sería un sintagma inaceptable por su carácter problemático, una perspectiva etnográfica no debería dar muchos rodeos en reconocer la vitalidad de una categoría “nativa” que funciona sin mayores inconvenientes en el flujo de la vida social –y, en particular, en la actividad concreta de discriminar entre textos potencialmente publicables y textos que no serían “buena” literatura–.

Además de la definición de programas estéticos y de la pugna por la inclusión de ciertos actores en el escenario literario, no debemos dejar de reconocer la existencia de redes de sociabilidad, de contactos y amistades, que también facilitan la concreción de proyectos editoriales, tal como sucede con lo que refiere Carlos Benítez respecto a la creación de Código Negro: “Horas de café, de vino, de charla, y dijimos: ‘Bueno, vamos a hacer la colección’” (entrevista personal, Buenos Aires, febrero de 2019). Por cierto, la consideración de las tramas de sociabilidad nos obliga a tener presente el carácter procesual y dinámico de los vínculos afectivos y laborales de colaboración: así como hay momentos en que – café, mate, vino y/o asado mediante– las personas se juntan, planifican y concretan proyectos, asimismo hay personas que dejan de trabajar en las editoriales, hay desavenencias y/o rupturas entre directores y editores de una misma colección, etcétera –y, desde luego, nos hemos encontrado con este tipo de derivas en algunos casos indagados: siguiendo con el ejemplo de Código Negro, así como referimos un momento de encuentro y convergencia, posteriormente se produce el distanciamiento de Díez y Bardini, de manera que, a partir del número 14,¹² la dirección de la colección queda en manos del propio Benítez y Alejandro Tarruella.

Tampoco debemos descuidar la conexión del fenómeno analizado con otros aspectos que hacen a la continuidad y reconversión del policial (algunos de los cuales ya hemos mencionado): desde el surgimiento de festivales (BAN! – Buenos

¹² Dicho título es *Morir en offside* de Sergio Sinay, autor poco estudiado pero tan caro al policial argentino, ya desde su aparición en la década de 1970 con *Ni un dólar partido por la mitad*, novela que, dicho sea de paso, había sido editada por De la Flor (una de las referencias al hablar de editoriales “independientes”) y fue reeditada en 2011 por Del Nuevo Extremo. Más allá del dato, esta labor de “rescate” y reedición también es una de las vetas interesantes de la vuelta de “lo negro” que, a veces, sí consiste en una vuelta literal a autores y textos de décadas anteriores, muchas veces bajo la modalidad de la denominada “recuperación” de voces “olvidadas”.

Aires Negra en Buenos Aires, *Azabache* en Mar del Plata y *Córdoba Mata* en Córdoba) y certámenes literarios específicos (Concurso de Novela Negra Extremo Negro, Premio Novela Azabache y Premio de Novela Negra Córdoba Mata, ligados, respectivamente, a los festivales mencionados, aunque hoy en día los dos primeros ya no se organizan),¹³ hasta la aparición de nuevas y novedosas –y no tan nuevas y novedosas– formas de narrar, de representar la criminalidad, la marginalidad, el orden social, etcétera, y de nuevos nombres en la arena del policial, que en varios casos se forjan un lugar en el espacio de las letras con la visibilidad que permiten estas colecciones (Kike Ferrari, Juan Carrá o María Inés Krimer, por mencionar algunos de ellos), además de aquellos, de más larga biografía, que logran ser editados en la Argentina luego de trayectorias de publicación que se dan de manera total o casi total en el extranjero (Orsi o Díez, por ejemplo). Ante este panorama, así como antes recordamos la laxitud que existe en torno a “lo negro”, asimismo es cierto que las colecciones también producen un efecto inverso de fijación, por describirlo de alguna forma. Ellas, por lo tanto, reactualizan “lo negro”, lo desplazan hacia nuevos itinerarios, nuevos temas y nuevos narradores, pero, en el mismo movimiento, también fijan una noción del género, por más imprecisa que resulte (no dicho en sentido peyorativo, sino contemplando su carácter lável).

Para no pecar de cierto fetichismo respecto a nuestro objeto de estudio, notamos que el carácter significativo de las colecciones y editoriales surgidas debe ser matizada con, al menos, tres cuestiones (que se suman a las dos mencionadas

¹³ Tanto López como Vives nos comentaron el acuerdo para que, a partir de 2019, Evaristo edite al ganador del premio del festival de Córdoba. De este modo, si los festivales son momentos de mayor densidad y concentración de las socializaciones entre agentes culturales, también es cierto que, en ocasiones, prefiguran vínculos que se extienden más allá de ellos. Otro ejemplo que ilustra este aspecto de los festivales entendidos como momentos de proyección en potencia –valga el pleonazgo– es el caso de Letra Sudaca: Fernández Subiela nos refiere que, en una edición del festival Azabache, se conocieron con Sebastián Chilano y Juan Carrá (este último, autor de la que sería la primera novela de la nueva fase de existencia de Letra Sudaca: *Criminis causa*); a partir de estos contactos, sumados a otros factores, posteriormente se concreta el comienzo del nuevo período del proyecto editorial –ya que, con anterioridad, el mismo consistía en un emprendimiento de orientación artesanal, aunque finalmente Fernández Subiela y Costantini se deciden por efectuar un giro hacia una producción de libros “industriales”, siguiendo la expresión empleada por el primero de ellos (entrevista personal, marzo de 2019)–. La mención a una socialización en Mar del Plata, por cierto, nos da pie para recordar que Buenos Aires es, sin dudas, el centro ineludible de producción y consumo, de modo que todo emprendimiento cultural alejado de ella carga con cierto hándicap: Fernández Subiela lo expresa con tino cuando nos comenta que, metafóricamente, la distancia de Mar del Plata con Buenos Aires es bastante mayor a cuatrocientos kilómetros (entrevista personal, marzo de 2019).

al comienzo): en primer lugar, la presencia paralela de otras editoriales que publican algunos títulos policiales –o que se aproximan al género negro, si tomamos este rótulo en sentido amplio–, pero sin apelar a una inscripción en colecciones: Benítez se refiere a la editorial Mil Botellas, Amonarriz a La Bestia Equilátera, Romero a Gárgola y López a Raíz de Dos, por mencionar algunos ejemplos.¹⁴ Desde luego, tampoco debemos omitir las actividades de las empresas multinacionales, que también publican policiales sin adscripciones en colecciones de género, y que incluso tienden a captar a algunos de los nuevos escritores: por ejemplo, en 2018, Alfaguara reedita *Que de lejos parecen moscas* de Kike Ferrari (luego de una primera publicación, en 2014, a través de Código Negro de Punto de Encuentro) y Reservoir Books publica *No permitas que mi sangre se derrame* de Juan Carrá (tanto Alfaguara como Reservoir Books son sellos pertenecientes al grupo editorial Penguin Random House). Asimismo, podemos detectar otras colecciones que no se auto-identifican con el género policial, pero en las que igualmente encontramos policiales, como sucede con la colección Serie del Recienvenido de Fondo de Cultura Económica, dirigida por Piglia, que incluye entre sus títulos una novela de María Angélica Bosco, *La muerte baja en el ascensor*, originalmente publicada en El Séptimo Círculo. Por lo tanto, nuestro gesto de marcar la importancia de las colecciones de literatura policial no debe hacernos perder de vista que el género continúa circulando –y de manera muy significativa– en libros sin este tipo de inscripciones y marcas paratextuales.

En segundo lugar, no podemos soslayar la presencia de otros géneros que conviven con el policial y que incluso pasan a formar parte de “lo negro”. Para ejemplificar esto no hace falta ir más allá de los primeros cuatro títulos de Negro Absoluto, en que hallamos una dispersión genérica para nada desdeñable: el policial y la ciencia ficción en *El síndrome de Rasputín* de Ricardo Romero; el policial, las religiosidades populares y el género fantástico en *Santería* de

¹⁴ Asimismo, en algunos casos de policiales publicados en colecciones de literatura general, a veces se incorpora un paratexto que señala un vínculo con el género: por ejemplo, ciertos títulos de Adriana Hidalgo Editora, como los de Raúl Waleis o Alicia Plante, llevan adherido en su presentación, en el envoltorio de plástico transparente, un sticker redondo, de color rojo, con el trasfondo de una huella digital y con la clasificación editorial “AH [Adriana Hidalgo] POLICIALES”, como marca visible para orientar a un posible comprador/lector.

Leonardo Oyola; el policial, el mundo de la crónica periodística y el influjo del policial francés en *Los indeseables* de Osvaldo Aguirre; y el policial argentino entre ciudades –Buenos Aires y Rosario– y el mundo del arte en *El doble Berni* de Elvio Gandolfo y Gabriel Sosa. En general, si observamos las producciones literarias del siglo XXI, vemos que se trata de una vertiente negra reconvertida, pues en ella hallamos poéticas del exceso, sexualidades y sexismos completamente exacerbados; presencias insoslayables de religiosidades populares; estilos narrativos que construyen subjetividades con énfasis en las corporalidades; y nuevas figuraciones de la marginalidad y versiones renovadas de la criminalidad (como los delitos ecológicos o la trata de mujeres), solo por mencionar algunos de los indicadores a través de los cuales podríamos operacionalizar un segmento de las ficciones publicadas en los últimos diez años. Con De Rosso podemos ampliar algunas de estas características del período (que, según su perspectiva, se remonta hasta la segunda mitad de la década de 1990):

El trabajo con otras formas de la cultura popular ajenas al discurso legitimante de “lo literario” (la sumisión de las referencias múltiples a un discurso “coherente”; el uso de tramas “convergentes”; la parodia de los *topoi* del género, etcétera) es una de las novedades que propone el período. El desarreglo de las citas y la ampliación del horizonte referencial a lenguajes imposibles en décadas previas puede[n] verse en *Kryptonita*, de Leonardo Oyola, y en *La culpa es de Francia*, de Washington Cucurto. También es evidente el modo en el cual el policial se articula con la ciencia ficción (*Los bailarines del fin del mundo*, de Ricardo Romero, o *Cielo ácido*, de Carlos Ríos), el universo del rock (*El día que secuestraron a Charly*, de Fernando Cerolini) o del fútbol (*El refuerzo*, de Horacio Convertini) o incluso el melodrama “de teléfono blanco” (*Cherchez la femme!*, de Luciano Cescut).

Pero también puede verse una novedad en las texturas: cambios de registros violentos (*Gólgota* es un caso ejemplar en el deslizamiento constante desde el discurso negro hacia la palabra religiosa), la construcción de una lengua de “mezcla” (entre el dialecto mexicano y el dialecto argentino en *Cielo ácido*) o la construcción de una lengua aluvional, “atolondrada”, en *La culpa es de Francia* (639-640).

A partir de estas breves descripciones de las producciones de la literatura policial y criminal del siglo XXI, entonces, no olvidemos que la inscripción de “lo negro” en un linaje de colecciones que se remonta a las décadas de 1960 y 1970 –e incluso antes– no implica, de ninguna manera, un retorno de lo mismo (por eso optamos,

en el título del trabajo, por pensar en una versión “recargada”, pero, para que no queden dudas, también distinta y *otra* respecto de aquella precedente).

Por último, un tercer nivel de argumentación para matizar la importancia de las colecciones de género policial del siglo XXI radica en no exagerar el alcance del fenómeno en términos de producción, circulación, tiradas, números de ventas, etcétera (aunque el mercado no sea la única forma de medir el impacto, se trata sin dudas de un aspecto cuyo lugar preponderante es innegable). En esta dirección, Amonarriz descarta la idea de un *boom* de literatura negra en la Argentina, al menos en comparación con España, donde, según él, sí ha habido una publicación masiva de escritores.¹⁵ En gran medida, habría que darle la razón, si tenemos presente que las tiradas de las colecciones argentinas de policiales del siglo XXI no suelen superar los mil ejemplares y, por lo general, son de quinientos o menos (Carlos Gazzera menciona que los grandes grupos editoriales tienen tiradas de dos mil ejemplares para sus novelas, de modo que, como vemos, la expectativa general de cantidad de ventas, aun en casos de escritores de mayor circulación, tiende a ser bastante reducida).¹⁶ A estas cifras se suma el dato que ya hemos brindado sobre las tres colecciones que han cerrado (Extremo Negro, Tinta Roja y Marea Negra), además del evidente hecho de que las pequeñas y medianas editoriales que aquí analizamos no suelen tener grandes circuitos de promoción y circulación, frente a las posibilidades de empresas de mayor envergadura que, incluso, se asocian con diarios de tirada nacional: a modo de ejemplo, tenemos a disposición la reciente aparición de una serie de policiales escandinavos, la Colección de Novela Negra Nórdica, producida por Planeta –a través del sello Destino– y distribuida en kioscos a través de Clarín (colección que, por cierto,

¹⁵ Boom de la novela negra en España en el siglo XXI que, desde luego, cuenta con el antecedente del boom de las décadas de 1970 y 1980 (Falcón 115-116).

¹⁶ Estos números de tiradas, por cierto, contrastan con los que se daban a mediados del siglo XX, en que eran normales cantidades mayores a los diez mil ejemplares (Lafforgue y Rivera; Abraham; de Diego). De todas formas, el dato duro del bajo número de las tiradas actuales es solo una pequeña parte de la producción global de literatura, si tomamos una concepción de la misma que no se reduzca a la mera inclusión de las obras publicadas. En este sentido, contamos con referencias de varios editores respecto a la recepción de una mayor cantidad de propuestas de novelas en comparación con las finalmente editadas. Por supuesto, la consideración de la literatura no publicada acarrea, para su eventual estudio, un evidente problema teórico-metodológico, pues ciertamente se trata de un fenómeno más difícil de mensurar (y que, claramente, excede los límites de nuestro trabajo).

confirmaría la existencia de una población de lectores de policiales que sigue teniendo preferencia, al parecer, por policiales de autoría extranjera).¹⁷

La mención a las menores opciones de difusión y comercialización de las editoriales en cuestión nos habilita la recapitulación de otros factores pertinentes a la hora de dar una existencia sostenida a los proyectos: las tareas de prensa y difusión son centrales y, por lo general, corren por cuenta de los mismos editores. El *multitasking*, desde luego, puede ocasionar que algunos ítems a cubrir queden sin realizar o realizados a medias, si pensamos, por ejemplo, en las *webs* no actualizadas de la mayoría de las colecciones (los editores tienden a colocar en la lista de asuntos pendientes el diseño de plataformas digitales más renovadas, aunque en algunos casos sí cuentan con páginas electrónicas al día).¹⁸ En este panorama, la ayuda de los propios escritores para diseminar sus novelas suele ser un factor importante (de modo que son, en cierto modo, militantes de sus obras antes que representantes de un *star system* que claramente no existe –o, al menos, no en esta escala–). A las actividades de difusión se añaden las vitales tareas de buscar soportes económicos por medio de acciones burocráticas o relaciones públicas: a través de instancias estatales (compras de stock de títulos por parte de programas como el de la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares o fondos de movilidad de la Secretaría de Cultura para viajar y participar en ferias internacionales del libro); a través de cooperaciones con editoriales de otros países (aunque Vives nos refiere un historial de indiferencias antes que de contactos exitosos); a través de la venta de derechos a nivel internacional (que, al

¹⁷ La diferencia entre empresas pequeñas y grandes nos lleva, a su vez, a recordar que, respecto a la clasificación de las primeras, existe un debate en torno a su clasificación y denominación: pequeñas, independientes, alternativas, artesanales, etcétera (nos remitimos, entre otros, a ciertos aportes ya citados: Manzoni; Vanoli; Szpilbarg y Saferstein; Botto; y Szpilbarg). En nuestro caso de estudio, consideramos que la denominación “pequeñas editoriales” resulta válida, dado que se trata de proyectos que se inscriben dentro de cierto parámetro tradicional en cuanto a sus ideas sobre la producción y circulación de libros, sumado a que son empresas que cuentan con un capital limitado.

¹⁸ A propósito de las posibilidades que brinda Internet, ante la pregunta por otros soportes (principalmente, el libro electrónico), la respuesta más usual es que se trata de un camino no transitado (aunque no carezca de interés); en algunos casos, como el de Vives, sí se cuenta con una planificación en esa dirección, aunque sus dudas pasan por cierto riesgo de una difusión pirata de contenidos digitales, que convertiría su trabajo (y el de los escritores) en tareas realizadas gratuitamente (en la medida en que, supongamos, una eventual publicación fuera pirateada y que, por ende, se consiguiera gratis en la web).

menos en las colecciones analizadas, no se trata de un fenómeno mayoritario en comparación con el volumen total de títulos publicados); y, también, a través de un intento y/o deseo por arribar con la producción propia a otras regiones y países (en algunos casos se habla de un horizonte latinoamericano y, en otros, Europa resulta la geografía codiciada, en tanto posee consumidores y recursos monetarios).

Un último aspecto relevante que deseamos traer a cuenta aquí, a raíz de notar su iteración en varias entrevistas, es la función que le adjudican varios editores al policial como un género que permite establecer una visión significativa y crítica sobre el orden social contemporáneo. Fernández Subiela suscribe la concepción de que el policial negro representa la sociedad. En particular, Amonarriz dice que el éxito del policial coincide con los tiempos de crisis del orden social y esto, según él, permitiría comprender el surgimiento de varias colecciones de este tipo de literatura. Benítez adhiere al diagnóstico de que el capitalismo está en crisis y apela a una metáfora corporal para pensar la especificidad de las novelas negras, que vendrían a representar el pus del capitalismo, todo lo que “se cae” y se derrama del sistema. Estas opiniones no son, por cierto, privativas de los editores, sino que se inscriben en una formación discursiva más amplia de nuestra época, en la que hay una circulación pública, también entre autores, respecto a la idea de que el género policial sería un ámbito privilegiado para entender el orden social contemporáneo.¹⁹

Para cerrar nuestro recorrido, no olvidemos que podemos hallar algún tipo de respuesta a nuestras inquietudes en ficciones que, desde un “registro policial” (Vizcarra), tematizan explícitamente cuestiones relativas al ámbito editorial, como “La aventura de las pruebas de imprenta” de Rodolfo Walsh, *Los sentidos del agua* de Juan Sasturain, *Páginas mezcladas* de Pablo De Santis o “Lo que sea, cuando sea” (relato que cierra el libro *Aguante*) de Horacio Convertini. Quizás el texto que

¹⁹ Uno de los ejemplos más notables es el de Claudia Piñeiro, que, recientemente, en la ceremonia de otorgamiento del Premio de Novela Negra Pepe Carvalho, insiste con la idea de que contar y explicar una sociedad, en el marco de un proyecto de ficción, implica narrar los crímenes que en ella se cometen (Piñeiro). De nuestra parte, guardamos cierta reserva frente a la hipotética transparencia del policial y su presunta capacidad para “reflejar” el orden social contemporáneo (Maltz).

mejor se aproxima (sintomáticamente) a los sucesos de los últimos años sea *La serie negra* de Washington Cucurto (*nouvelle* de 2015, incluida en el libro homónimo, que, dicho sea de paso, fue publicado por la editorial Paisanita, sin ningún tipo de inscripción en una colección de género).²⁰ Este hilarante relato, pensamos, podría funcionar como suerte de metáfora de un momento de cierta efervescencia de comienzos del siglo XXI (enmarcada en un contexto de mayor dinamismo de la actividad editorial, en que, como hemos visto, el género policial también creció). Con mostrar las dos primeras páginas podemos dar cuenta de ello, si se nos permite una cita *in extenso*, pero, por lo demás, muy elocuente:

El tipo había ganado unos buenos mangos en la lotería y en vez de rajarse un mes a Río de Janeiro o cualquier otra ciudad de Brasil, decidió reflatar el sueño de toda su vida. Armar una editorial propia. Por esos años, explotaban en Argentina las editoriales independientes. Vaya a saber por qué extraño fenómeno toda familia tenía su editorial. Armarse una editorial alternativa era el fetiche de las clases bajas trabajadoras. Incluso, muchos las pensaban como fuentes de trabajo a largo plazo. La gente no compraba departamentos o lingotes de oro o bonos del estado o acciones en YPF para invertir o ahorrar, simplemente. Todo el que tenía un mango, armaba una editorial. En esos tiempos en Buenos Aires llegó a haber una cantidad impensada de libros. Había muchos más libros que lectores y la actuación editorial se convirtió en la primera actividad económica de las pymes y otras pequeñas economías, microemprendimientos o “economías alternativas y asociativas”, como le decían por esos gloriosos años. Quien tuviera dos mangos de más en Argentina, en vez de poner un kiosco, montaba una editorial. Y con el rubro editorial, crecieron otros oficios como el de imprentero, encuadernador, y los diseños de libros e ilustradores hechos a mano o en una computadora eran un auge, un éxito absoluto. Un ilustrador pasó a ser un artista notable y tenía en el país la importancia de una estrella de rock. Organizaban pequeñas pintadas en una esquina y llegaban a verlos miles de personas de todo el país. Los adolescentes ya no estudiaban ciencias económicas, ni abogacía, ni medicina, el rubro era el diseño gráfico, el aprendizaje para utilizar máquinas offset y la carrera de emprendedor o Técnico Editorial.

Según datos oficiales, se calculaba que en esa época, en Argentina, se editaban 300.000 libros por semana. Lo que indicaba que se imprimían más de un millón y monedas de títulos de libros diferentes por mes. ¿Quién podría leer tanto? El índice promedio de vida de un argentino era de 120 años, de los cuales sólo trabajaba 20, se jubilaba a los 40 promedio y después se dedicaba a leer 75, 80 años más. Aún así, ¡no

²⁰ Al menos *nouvelle* es la clasificación empleada por la contratapa del libro, si apelamos a una definición dada por la *genericidad editorial* (Heidmann y Adam).

alcanzaba el tiempo para leer tantos libros! Para calmar el mercado interno de lectores, se decidía en muchos casos, hacer resúmenes de los libros, lo que implicaba otros 2 millones de libros por mes. La suma es escalofriante, aunque no por eso menos ridícula. Entre libros impresos durante el mes en curso, más los cuadernillos introductorios y los cuadernillos de resúmenes que en ninguno de los casos bajaban de 450 páginas, se imprimían casi 50 millones de libros por mes, en Argentina. Si a esto se suma que la gente dedicaba sus horas libres y los fines de semana a la edición de libros, se podría decir que Argentina era el primer país lector del mundo (9-10).

Desde luego, aquí encontramos una proyección muy clara de un crecimiento exponencial en la producción de libros que se transforma en una suerte de distopía. Sin embargo, luego del muy breve lapso de tiempo transcurrido entre la publicación de dicho texto en 2015 y la debacle editorial que se da en los años subsiguientes, en 2019 parecería que la broma de Cucurto se lee mayormente como un chiste de mal gusto, en un panorama en que las colecciones de literatura policial todavía vigentes luchan por reproducir su existencia (lo mismo, por supuesto, que todo el rubro editorial).²¹

Conclusiones

Nuestro punto de partida, en parte axioma, en parte intuición de algo ya sabido, se constituye asimismo como la principal conclusión: los editores y directores de colecciones y editoriales de género son, tanto como los autores, hacedores del policial argentino. Conclusión que puede resultar evidente, pero no tanto si recordamos que los estudios sobre narrativa policial sí tienden a considerar con cierta exclusividad las voces de los escritores como observadores y teorizadores del género –basta con recordar aquellas entrevistas incluidas en *Asesinos de papel*, la encuesta a los escritores que hallamos en *El relato policial en la Argentina* (aquella antología preparada por Rivera a solas), el voluminoso *Rastros: entrevistas de género negro* (primera publicación, dicho sea de paso, de la

²¹ Por cierto, Romero afirma: “Existir significa tener novedades” (entrevista personal, Buenos Aires, marzo de 2019), de manera que la mera supervivencia a través de saldos y reimpressiones tampoco garantizaría la existencia, que, siguiendo su línea de pensamiento, debe ser reactualizada periódicamente con, valga la redundancia, nuevas novedades.

editorial Evaristo) o el más reciente *El género negro en cinco autores latinoamericanos*—. ²²

Al detenernos, entonces, en las figuras de editores y directores, resulta innegable la relevancia de las redes de sociabilidad, de afinidades y amistades culturales –tanto como de divergencias y distanciamientos–, que favorecen la concreción de proyectos editoriales y literarios (y que se inscriben en climas culturales más amplios, como hemos visto con el ejemplo de los festivales, que funcionan como momentos de mayor densidad y concentración de socializaciones). Estos proyectos, asimismo, poseen vetas explicativas en un nivel de definiciones y disputas estéticas y culturales, como la necesidad de reivindicar voces narrativas de nuestro país –frente a los productos foráneos que circulan masivamente a nivel mundial– o la preferencia por trabajar con un género que tendría, en tanto canalizador de discursividades críticas del orden social capitalista, mejores opciones de representar programas culturales, estéticos, ideológicos y políticos de “resistencia” frente al orden social vigente (con el presupuesto –tácito pero diáfano– de que se trata de un orden social injusto, que merece ser cambiado y que vale la pena luchar por ello).

Desde luego, nuestra focalización en los editores y directores de colecciones y editoriales no deja de reconocer la existencia de otros mediadores culturales, pues el escenario de producción es más amplio y comprende trabajos de corrección, ilustración, fotografía, diagramación, impresión, distribución, comercialización, difusión, etcétera (con algunas tareas que, con bastante asiduidad, realizan los propios editores). De modo que, por un lado, nos vemos tentados de apelar a aquella definición de Becker en torno a la concepción colaborativa de los denominados “mundos del arte”; por otro, resulta difícil no considerar la enmarcación empresarial de distintas actividades que, en la medida en que son ejercidas por emprendimientos de mayor capital, estos tienen más

²² Y, tal como afirma Vanoli –por tomar una entre varias referencias posibles–, el estudio del ámbito editorial por parte de la sociología de la literatura tiende a ser marginal (y no se reduce a una desatención específica de parte de los estudios sobre el policial que, como vimos, en buena medida sí han considerado esta dimensión).

opciones de reclamar un porcentaje mayor de los beneficios generados (con los ejemplos evidentes de las distribuidoras y las grandes cadenas de librerías).

Como observamos a lo largo de nuestro trabajo, el hecho de remarcar la importancia de las colecciones y editoriales surgidas conlleva otros matices que se suman a la referencia del párrafo anterior: la inclusión del crecimiento del género en un contexto más amplio de cierto reverdecer de pequeñas editoriales durante un segmento del siglo XXI; la escasa duración de algunas de las colecciones creadas; la circulación del policial en libros sin inscripciones en colecciones; la amplitud y laxitud de los géneros (que llevan a que “lo negro” incluya sin problemas lo fantástico, la ciencia ficción, el *western* y otras matrices narrativas); y el alcance limitado del fenómeno en términos de producción, circulación, tiradas y números de ventas.

Más allá de las relativizaciones señaladas, no caben dudas de que estamos en presencia de un movimiento editorial insoslayable que, a su vez, nos devuelve a la obligación de pensar el policial argentino con arreglo a una longeva tradición de editoriales y colecciones de género (afirmación para nada novedosa, por cierto). Dentro de dicho parámetro, la identificación del surgimiento y de cierta efervescencia durante lo que va del siglo XXI deberá ser sopesado con más detalle y rigor analítico, ya que aquí, en principio, nos detuvimos en una descripción general del fenómeno y en brindar algunas informaciones y factores comunes de los discursos de los editores y directores entrevistados.

Bibliografía

Abraham, Carlos. *La editorial Tor. Medio siglo de libros populares*. Temperley: Tren en Movimiento, 2012.

---. *La editorial Acme. El sabor de la aventura*. Temperley: Tren en Movimiento, 2017.

Aguirre, Osvaldo. “La fuente de todas las cosas”. *Perfil*, 28 de julio de 2018. Web. 6/04/2019.

Becker, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

Botto, Malena. “1990-2010. Concentración, polarización y después”. De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 219-269.

Cucurto, Washington [Santiago Vega]. “La serie negra”. *La serie negra*. Buenos Aires: Paisanita, 2015. 9-40.

De Diego, José Luis. “1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial”. De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 97-133.

De Rosso, Ezequiel. “En el octavo círculo: ficciones policiales argentinas”. Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Monteleone, Jorge (dir. de vol.), *Una literatura en aflicción (Vol. 12)*. Buenos Aires: Emecé, 2018. 617-652.

Delgado, Verónica, y Fabio Esposito, “1920-1937. La emergencia del editor moderno”. De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 63-96.

Dujovne, Alejandro. “El año que vivimos en peligro”. *Página/12*, 2 de enero de 2017. Web. 09/04/2019.

Esposito, Fabio. “Ricardo Piglia, editor”. *Badebec* 15 (2018): 128-139.

Falcón, Alejandrina. *Traductores del exilio. Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983)*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2018.

Gigena, Daniel. “Con apoyo de la industria editorial, se presenta un proyecto de ley del libro”. *La Nación*, 19 de abril de 2019. Web. 23/04/2019.

Heidmann, Ute y Jean-Michel Adam. “Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)”. *Langages* 153 (2004): 62-72.

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

Lafforgue, Jorge. “‘La muerte y la brújula’: homenaje y apuesta”. Lafforgue, Jorge; Jorge B. Rivera (comps.), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996. 147-168.

Maltz, Hernán. “Literatura policial y sociología del delito”. *Cultura y Representaciones Sociales* 26 (2019): 373-387.

Manzoni, Celina. “¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?”. *Revista Iberoamericana* 197 (2001): 781-793.

Moyano, Matías. “Los libros argentinos no tienen precio”. *Clarín*, 4 de septiembre de 2018. Web. 09/04/2019.

Naciff, Silvia. “Anexo. Aspectos legales e institucionales de la industria editorial argentina”. De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 271-291.

Piñeiro, Claudia. “Los crímenes que preocupan a Claudia Piñeiro, ganadora del Premio de Novela Negra Pepe Carvalho”. *Clarín*, 31 de enero de 2019. Web. 03/05/2019.

Sasturain, Juan. “Hammett, el amigo americano”. Setton, Román; Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 35-42.

Szpilbarg, Daniela y Ezequiel Saferstein. “La independencia en el espacio editorial porteño”. Wortman, Ana (comp.), *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*. Buenos Aires: Prometeo, 2012. 221-247.

Szpilbarg, Daniela. “Independencias en el espacio editorial argentino de los 2000: genealogía de un espejismo conceptual”. *Estudios de Teoría Literaria* 7 (2015): 7-21.

Vanoli, Hernán. “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”. *Apuntes de Investigación del CECYP* 15 (2009): 161-185.

Vizcarra, Héctor. *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*. México D. F.: Almenara Press, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.