

## El cuento policial: un abordaje desde la teoría literaria

POR ROCÍO MARTINI

---

**Resumen:** El abordaje del cuento policial como contenido de la enseñanza secundaria y superior presupone un docente conocedor de un corpus literario amplio, que incluya textos que sigan las convenciones del policial y otros que funcionen en una zona de transgresión del género.

Presupone, además, un docente consciente de que la teoría literaria funciona como una caja de herramientas de las que nos servimos para enriquecer las interpretaciones sobre lo que leemos. En una caja de herramientas, cada pieza tiene una función y la mayoría de las veces es necesario emplear varias para “hacer un trabajo”. Estableciendo una analogía, cada autor y sus postulados vendrían a ser esas piezas a las que el lector recurrirá para producir sentido a un texto, teniendo en cuenta que los paradigmas no se excluyen unos a otros sino que se complementan.

En este trabajo nos proponemos analizar la construcción de personajes protagónicos de textos policiales que no atraen los semas del héroe y que sin embargo, por el modo en que se maneja la información y los indicios que el narrador proporciona, se genera en el lector un suspenso que crece mientras avanza la lectura del texto hasta llegar al desconcierto final.

Los cuentos elegidos son “Un error de Ludueña” de Elvio E. Gandolfo, y “Las señales” de Adolfo L. Pérez Zelaschi.

Las herramientas teóricas a las que recurriremos son: el doble funcionamiento del género, según Pastormerlo, las unidades narrativas (particularmente, los indicios) de Roland Barthes, la construcción de los personajes según Philippe Hamon, y la categoría de “Modo” de Gerard Genette.

**Palabras clave:** cuento policial, transgresiones, paralipsis, etiqueta semántica, indicios.

**Abstract:** *The approach of the police story as content of secondary and superior education presupposes a teacher knowing a large literary corpus, to include texts that follow the conventions of the police and others who work in an area of transgression of gender.*

*It presupposes, in addition, a teacher aware that literary theory works as a toolbox that we use to enrich the interpretations of what we read. In a toolbox, each piece has a function and most of the time it is necessary to use several to "do a job". Establishing an analogy, each author and its postulates would become those pieces to which the reader will turn to produce meaning to a text, taking into account that the paradigms are not mutually exclusive but complement each other.*

*In this work we propose to analyze the construction of protagonists of police texts that do not attract the senses of the hero and that nevertheless, by the way in which the information is handled and the indications that the narrator provides, generates in the reader a suspense that grows while the reading of the text advances until it reaches the final bewilderment.*

*The chosen stories are "An error of Ludueña" by Elvio E. Gandolfo, and "The signals" by Adolfo L. Pérez Zelaschi.*

*The "theoretical tools" to which we will resort are: the double functioning of the genre, according to Pastormerlo, the narrative units (particularly, the clues) of Roland Barthes, the construction of the characters according to Philippe Hamon, and the category of "Mode" of Gerard Genette.*

**Keywords:** *police tale, transgressions, paralipsis, semantic label, signs.*

# Travesías: Artículos

CATALEJOS

## El cuento policial: un abordaje desde la teoría literaria

Rocío Martini <sup>1</sup>

Los relatos suelen decir menos de lo que saben si bien a menudo nos hacen saber más de lo que dicen.

Gerard Genette

### Marco teórico

Sergio Pastormerlo (1977) en su texto *Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana* explica que el género policial puede verse de dos maneras. Todorov, dice Pastormerlo, en un ensayo de 1996, realiza una clasificación de la literatura teniendo en cuenta los dos tipos de relaciones de las obras

---

<sup>1</sup>Rocío Martini es Profesora en Lengua y Literatura, título obtenido en la Universidad Nacional de Río Cuarto. Actualmente cursa la Diplomatura Superior en Lectura, Escritura y Educación de FLACSO. Es docente de nivel medio en la Escuela Experimental con énfasis en Tics de la ciudad de Río Cuarto. Dicta cursos de capacitación en el Centro de Formación Continua .educa (Río Cuarto) en Lectura de textos académicos y técnicas de estudio. Ha sido expositora en las V Jornadas de Literatura Infantil y Juvenil 2018 (UNSL) con la ponencia: Literatura juvenil: ¿por qué...sí? Ha participado de los siguientes eventos académicos: I Jornadas de Formación Docente: Puentes entre Teoría y Práctica (UNRC, 2012), Primeras Jornadas de Investigación y Producciones del Departamento de Lengua y Literatura (UNRC, 2013), VIII Coloquio de la Asociación Latinoamericana de Análisis del Discurso. Capítulo Argentina (UNSL, 2016) y el curso "Memoria y Literatura" (UNSL, 2017), entre otros. Correo electrónico: ro-martini@hotmail.com y caudiamartini@gmail.com

con los géneros: *la gran literatura*, caracterizada por la ruptura y la heterogeneidad, y *la literatura de masas*, determinada por la uniformidad y la obediencia a las normas genéricas. Dentro de esta última clasificación, ubica Todorov a la literatura policial, afirmando:

La obra maestra de la literatura de masas es precisamente el libro que mejor se inscribe en su género. La novela policial tiene sus normas [...] quien quiere ‘embellecer’ la novela policial, hace ‘literatura’, no novela policial. La novela policial por excelencia no es la que transgrede las reglas del género, sino la que se conforma con ellas (p.18).

De este modo, Todorov entiende el género policial como esa literatura de masas que se conforma con las reglas del género y que por pertenecer a él está condenada a reproducirse de manera repetida. Tomando esto, Pastormerlo explica que esta concepción no solo es incompleta, sino que también oculta uno de los aspectos más interesantes que ofrece el policial para la reflexión crítica: el doble funcionamiento del género en dos campos diferentes de la producción literaria.

Por un lado, el género policial funciona bajo el régimen de la literatura de masas y muestra, en esas zonas, todas las características de este tipo de producción: esa literatura homogénea, ligada directamente a la demanda del mercado, pensada para un público heterogéneo, producida en serie. Por otro lado, existe otra tradición del policial que se inscribe bajo el régimen de las literaturas de “autor”. Esta literatura policial se aparta del estereotipo, porque en esta zona la norma consiste en transgredir o usar libremente los géneros.

Encontramos así, una tendencia del policial a constituirse en un género cerrado, uniforme y estereotipado por medio de la repetición; y una tendencia opuesta en la que por el camino de la parodia, la mezcla, y el uso de sus formas narrativas lleva al género más allá de sus formas ortodoxas. De esta manera, en el género policial (como en todos los géneros) se puede advertir un centro más homogéneo, donde los textos se parecen más entre sí, y zonas periféricas por las que el género gradualmente se esparce, cambia y se disuelve.

Siguiendo esta postura de Sergio Pastormerlo, decimos que el género, lejos de ser un corsé taxativo al cual los textos pertenecen o del cual quedan fuera, opera como una matriz de posibilidades, por lo que *los textos participan de ciertos géneros*.

Los cuentos elegidos para el análisis, “*Un error de Ludueña*” de Elvio E. Gandolfo, y “*Las señales*” de Adolfo L. Pérez Zelaschi, no respetan las normas de la literatura policial tradicional, sin embargo, participan de ese género. Para demostrarlo, acudiremos a tres teóricos: Gerard Genette, Philippe Hamon y Roland Barthes.

De Genette (1972) es significativo abordar la categoría de *modo*. Esta categoría es la que toma en cuenta la regulación de la información narrativa, que tiene sus grados, ya que ofrece más o menos detalles, de manera más o menos directa, y se estructura desde la *distancia* y la *perspectiva*.

Teniendo en cuenta la *distancia* y en función del corpus elegido, nos centraremos en el *discurso narrativizado o relatado* que es el más distante y reductor en tanto que se remiten los acontecimientos. En caso de que aparezca el relato del debate interior que lleva al personaje a realizar determinada acción, es conducido por el narrador en su propio nombre.

En cuanto a la perspectiva, analizaremos en qué personaje está ubicado el foco de percepción. Al estudiar la perspectiva, Genette explica que pueden intervenir *alteraciones*, la que nos interesa es la *paralipsis*, que implica dar menos información de la que es necesaria.

De Philippe Hamon (1977), tomaremos lo que plantea para la categoría de *personajes*; expone que los mismos deben ser pensados como signos, y en este sentido, como una construcción textual. Un personaje se define por relaciones de semejanza, oposición y jerarquía con otros personajes de la misma obra o del mismo género. La *etiqueta semántica* del personaje no es un dato *a priori* y estable, sino una construcción que se efectúa progresivamente en el tiempo de la lectura.

Para Hamon, una semiología del personaje no puede descuidar el problema del héroe, *¿cuál es el héroe de un relato?*; este se definirá en relación a los objetos valorados por una determinada cultura y a una estilística: los procedimientos de superficie que remarcan, repiten o enfatizan el nombre.

Según este autor, un texto es legible para una época cuando hay coincidencia entre el héroe y un espacio moral valorizado, reconocido y admitido por el lector. A este punto volveremos en el análisis de los cuentos.

Las formas de llenar de significado la etiqueta de un personaje son variadas; por tratarse de cuentos policiales, consideramos necesario analizar las unidades denominadas *funciones e indicios* por Roland Barthes (1977) en su texto *Introducción al análisis estructural de los relatos*.

Teniendo en cuenta a este autor, el policial es un relato marcadamente indicial, debido al juego que se entabla con el lector en su actividad de lectura. El texto policial pone de manifiesto la necesidad de un lector activo, capaz de construir las etiquetas de los personajes, pero también de anticipar la trama del texto, de develar el misterio. Dentro de las funciones, explica Barthes, están las que constituyen los verdaderos nudos del relato (cardinales) y otras que rellenan el espacio de la narración que separan a las cardinales (catálisis).

En cuanto a la segunda clase de unidades, que son las que nos interesan para el análisis de los cuentos, estos indicios no pueden ser completados sino a nivel de los personajes o de la narración. Esto es porque forman una relación paramétrica cuyo segundo término es contiguo, extensible a un personaje, un episodio o a toda la obra. Deben distinguirse indicios propiamente dichos, que remiten a un carácter, una atmósfera, a una filosofía; de las meras informaciones, que sirven para situar, por ejemplo, en un tiempo y espacio determinado.

Los indicios tienen siempre significados implícitos y por eso, presuponen una actividad de desciframiento; en cambio, los informantes son datos puros y proporcionan un conocimiento ya elaborado. Si bien la función de los informantes es débil, lejos está de ser nula. El informante sirve para autentificar la realidad del referente, para anclar la ficción en lo real.

A continuación veremos cómo las etiquetas, esos nombres propios de ambas historias, se van cargando de significado a través de indicios y cómo la cantidad de información que se proporciona u oculta hará que el lector construya hipótesis acertadas o no.

## “Las señales” de Adolfo L. Pérez Zelaschi

El cuento -tomado de *Libros ilustrados. Con tinta y sangre* (2015), Ministerio de Educación, Diario *La Nación*, pp.2-9- comienza con una frase premonitoria: “Estaba por fin ahí, como el rostro de un destino antes descifrable y ahora revelado: un hombre de piedra [...] pero atentísimo a las próximas señales del estrago” (Pérez Zelaschi, 2015, p.2) Manuel Cerdeiro es construido como un condenado a muerte, con un destino sellado, desde el día en que sin quererlo y sin saber mató a un poderoso asesino, de esos que están rodeados de otros que no perdonan. El lector se sumerge en el pacto ficcional y llega a tener una certeza: Manuel Cerdeiro va a morir, solo resta saber cómo y cuándo. Siguiendo a Hamon y a Barthes, veremos cómo se construye la etiqueta semántica del personaje y cuáles son los indicios con los que se logra el suspenso.

En cuanto al significante, no aparece por primera vez como Manuel Cerdeiro, sino como Manolo. Retomando lo que expone Hamon sobre la motivación a la hora de mencionar el significante de este signo que es el personaje, no es fortuito que se lo llame así ya que es un indicio de su nacionalidad, dato que corroboramos luego, cuando se dice que si muriera, sería reemplazado por otra persona: “...desde luego gallego, recio, petiso, velloso y cejudo como él...” (p.2).

La posición económica se deduce a partir de indicios e informantes. No se dice directamente que pertenece a la clase baja o media-baja, no obstante, en algunos momentos se incluyen diálogos en los que adquiere relevancia la descripción de su modo de vivir:

... atado día a día y durante años a una noria de jornadas iguales detrás del mostrador de La Nueva Armonía. Abrir el bar, atender a los corredores, a los parroquianos, desde la mañana hasta la madrugada [...] salvo los lunes, día en que comenzaba a las seis de la tarde. Estos lunes preparaban [...] un caldo gallego blanquecino, generoso y tan espeso que las cucharas quedaban clavadas de punta [...] con un vino tinto áspero y común. Era su fiesta, su única pausa en el trabajo, el olvido del mundo, el presentimiento del porvenir ahíto, satisfecho, sin necesidad, sin miedo, al cual llegaría cuando lograra redondear una fortunita(pp. 2-3).

En esta cita, la fuerza indicial está en la descripción del caldo que comía los días de fiesta, el cual se percibe como insulso, de un sabor poco agradable al paladar por la consistencia y el color blanquecino. Cabe destacar, además, el hecho de que ese día de descanso se acompaña esa comida especial con un vino tinto áspero y común, siendo dueño de un bar.

Otro significado que va llenando la etiqueta semántica es el miedo, el que siente Manuel Cerdeiro y el que el lector ve gestarse y crecer. Después de saber a quién ha asesinado y de que los hermanos han jurado venganza, comienzan los indicios de paranoia. El más contundente es que a cada rato, mientras lleva a cabo su rutina, se cuenta lo que piensa:

Manuel Cerdeiro volvió como en sueños a su bar (“Ahoramevanamatar”). Tuvo que remirar las botellas, las percuridas mesas, pasar los dedos por el mostrador (“Ahoramevanamatar”), abrir y cerrar los cajones para recordar el lugar de cada cosa (“Ahoramevanamatar”) y, aun así, no pudo concentrarse en su trabajo (p.5).

La pérdida de la concentración: “Se iba, huía, pero aun así sabía que lo miraban alejarse como el portador de una segura enfermedad mortal” (p.2); la torpeza: “Mientras vertía el licor- sus manos temblaban y lo derramaron un poco-” (p.6); y cómo percibe las miradas de los otros: “la gente empezó a mirar a Manuel Cerdeiro como a un cadáver, con lastimosa piedad, tanto que a veces él mismo se olisqueaba para ver si ya hedía a la muerte que le asignaban” ( p.4) son indicios de tragedia, de muerte, de agonía.

Los informantes temporales exactos: “Todo había pasado en cuatro minutos. Luego el tiempo [...] solo fue perceptible en su más claro símbolo: en aquella aguja del reloj eléctrico que remontaba silenciosa su rueda inmutable (p.7)”, “a las once y cuarenta y tres se abrió la puerta” (p.7), “A las doce y doce la noche dio la segunda señal” (p.7) nos introducen en el terreno del suspenso, de una tensión que irá creciendo mientras pasan los minutos, y que hará pensar también a los lectores “ahoralovanamatar”. En la última marca temporal “el reloj, inatendido, marcaba la una” (p.9), resulta significativo el uso del adjetivo *inatendido*, ya que cuando nadie lo esperaba irrumpe el hecho que desarticula todas las certezas.

Los informantes ambientales, el viento y la lluvia, crean la atmósfera propicia para pensar que los Riquelme vendrán por la venganza: “el continuo, continuo, continuo

rodar, caer, gargarizar del agua de las cunetas en la boca de tormenta que bebía lluvia frente al bar”. (p.7)

Y la inclusión de otra voz, a la que se le concede credibilidad, la del discurso periodístico. La prensa confirma esta sentencia de muerte a Manuel Cerdeiro:

Los cronistas y reporteros hablaron de esto: “Conociéndose la solidaridad que se practica en el hampa, y más en el caso de los hermanos Riquelme, corre grave peligro la vida del señor Cerdeiro...” [...] incluso la revista Ahora publicó una serie de notas que tituló: “El juramento de los Riquelme”, según la cual los dos sobrevivientes [...] habían jurado [...] dar muerte al pobre gallego (p.4).

Retomando los significados hasta aquí desarrollados con los cuales se ha ido llenando la etiqueta semántica de Manuel Cerdeiro: inseguridad y temor, diremos, siguiendo a Hamon, que no atrae los semas del héroe de los relatos policiales de enigma. Es un hombre común cuya rutina se ve alterada porque “en defensa propia” mata a alguien sin saber que se trata de un ser peligroso. Esta muerte que ejecuta sin querer no lo convierte en un valiente y arriesgado caballero, es más, el saldo que le deja esta acción son los temores con los que tendrá que lidiar diariamente, la soledad con la que espera su destino ya que lo único que recibe de los demás es la lástima, ni siquiera la compasión.

Hay dos momentos en los cuales la fragilidad es más evidente. Cuando después del primer tiroteo, de matar al mayor de Los Riquelme, los camilleros lo levantan para sacarlo del bar, y se lo describe como “semidesnudo, desvalido e infantil” (p.4), con esa inocencia de no tener plena consciencia de qué es lo que ha hecho. Y en el final del cuento: “y en una silla, llorando y sentado un pobre gallego que asistía a su propia resurrección” (p.9).

Otra estrategia con la que el autor inscribe a este texto dentro del policial es el modo en que proporciona la información, la alteración de *paralipsis* que consiste en dar menos información de la que en principio es necesaria para comprender plenamente el sentido de la historia. Omitiendo una acción, hecho o pensamiento importante se provoca en el lector una falta de comprensión cuya solución posterior provoca un cierto placer estético o intelectual.

Aquí se omite que el comisario Gregorio Bazán planea vengarse o hacer justicia en “La Nueva Armonía”, valiéndose de la información que circula en la opinión pública

de que los Riquelme irían allí a matar a Cerdeiro, y gracias a esta omisión el misterio se conserva hasta el final.

Después de tantas señales equívocas, el final hace que el lector vuelva al texto y encuentre la verdadera señal aquí:

los Riquelme disparaban enseguida, sin más [...] Así mataron a un oficial de policía llamado Bazán, y entonces se trabó uno de esos duelos cerrados, porfiados, sin piedad [...] En tal duelo se tira de cualquier manera, en cualquier lado, sin aviso (p.4).

Y que pueda comprender, además, que Cerdeiro no sería nunca un hombre de duelos, quienes se baten a duelo son valientes, arriesgados, temerarios, indómitos, tienen agallas. Es solo una víctima, primero de la inseguridad y en cierto sentido del comisario que lo usa como carnada. Es un “relato de palabras”- según Genette- , un discurso narrativizado, con narrador omnisciente y con la focalización en Manuel Cerdeiro.

### “Un error de Ludueña” Elvio E. Gandolfo

En el caso de este cuento - tomado de *Libros ilustrados. Con tinta y sangre* (2015), Ministerio de Educación, Diario La Nación, pp.10-18- resulta interesante observar el modo en que se presenta la información para construir al personaje principal y cómo el significativo comienza a llenarse de significado para trazar el perfil de Ludueña.

Desde el comienzo hay diferentes indicios de que el personaje se mueve en un ambiente de ilegalidad, como los que se detallan a continuación. 1) Las referencias a su sospechosa vida laboral: “Nunca le preguntó a Ludueña en qué trabaja, ni intentó averiguar sobre la vida anterior o externa a la pensión. Ludueña le agradece con una cortesía cercana a la amistad” (p.10). Los significados que comienzan a llenar esta etiqueta semántica nos remiten a la duda, la desconfianza: “-Hace dos meses que no me nuevo- dice como para sí mismo. [...] -Es un trabajo grande. Dentro del país. Bien pago...” (p.11). Cuando se encuentra con Goncalves, mencionan lugares y actividades pero sin decir qué se hizo específicamente en cada lugar: “Ludueña sonrío. Esperaba otra cosa. - ¿Como en Paso de los Libres?-pregunta sonriendo. -No. Un poco más

pesado” (p.11). Esto mismo ocurre más adelante cuando Ludueña habla con el *muchacho* Rodolfo para aceptar el trabajo, y como una suerte de currículum, otra vez aparece este indicio que implica el no nombrar puntualmente lo que se ha hecho: “El muchacho habla mecánicamente, con voz neutra (una fecha, un nombre, un lugar geográfico, un tipo específico de mercadería). Ludueña ve desfilar todos y cada uno de sus trabajos anteriores” (p.13).

2) El significante es solo su apellido. Ser llamado por el apellido implica distancia y (como confirmamos después) en el caso de un trabajo también significa autoridad, respeto por el trabajo bien hecho. En el ámbito de la delincuencia se llaman generalmente por el apellido o bien por un seudónimo.

3) La manera en que se lo describe: “Aunque está perfectamente peinado, Ludueña se pasa un peine por el pelo, lo guarda en un bolsillo del saco, se aparta del espejo y se escruta con cuidado, inmóvil. Luego toma un pequeño fajo de billetes que hay sobre la cómoda...” (p.10). Algunos datos, tales como el “fajo de billetes” que toma de la cómoda y la ropa que usa, nos remiten a una posición económica buena, no obstante, se mueve en colectivo o caminando. Esta contradicción resulta desconcertante para el lector.

4) La personalidad solitaria de Ludueña, característica que se señala varias veces a lo largo del cuento, sobre todo en referencia a su metodología de trabajo: “¿En el auto iría solo?- No. Con un acompañante armado. - Me gusta trabajar solo - dice Ludueña con pereza” (p.13).

Además de esta información implícita con la que se va perfilando el personaje, es importante ver cómo se construye en contraste con otros. En el caso de Ludueña, existe una fuerte oposición con la etiqueta semántica de Rodolfo. Es más joven que él y Goncalves, y si bien es el jefe de Ludueña, el hecho de que se lo llame por el nombre puede interpretarse como un indicio de que no se lo respeta como a Goncalves. Esto puede inferirse también a través de los cuestionamientos que Ludueña efectúa sobre las decisiones de Rodolfo, como la de entrenarse, o en el trato que tiene hacia él:

Ludueña advierte que el muchacho no se ve a sí mismo como muchacho. “Y está bien”, piensa. Luego vuelve a escucharlo [...] alza la mano y levanta la voz.

- Acábela Rodolfo, no sea pelotudo.

Ahora, días después, el muchacho está en silencio a su lado (pp.14-15).

Aun cuando lo trata de usted, vemos que el modo en que se refiere a él no es el mismo que utiliza para hablar con Goncalves o con el uruguayo. Es también notorio ese indicio al principio de la cita: está bien que el muchacho no se vea como un muchacho, pero deja entrever que él sí lo ve como “un muchacho”, es decir, falto de experiencia, alguien que todavía debe recorrer un camino o tener una trayectoria para ganarse el respeto.

Mientras Ludueña, por ejemplo, se muestra entusiasmado por el trabajo que le están ofreciendo, Rodolfo “hablaba mecánicamente, con voz neutra” (p.13). Al principio del cuento, comenzamos a conocer a Ludueña, a través de indicios, mientras que Rodolfo es un personaje caracterizado desde lo oculto, por lo que no se dice, por lo que no se muestra. Esta lógica está presente en todo el texto, da la sensación de que hay algo que se calla; nos falta información sobre Rodolfo, mientras que sobre Ludueña, sabemos todo lo que necesitamos saber.

En esta relación, Ludueña es una víctima que transita los caminos de lo ilegal, de lo clandestino, y el victimario es ese muchacho, que a pesar de que no se dice que lo ha traicionado, podemos recuperarlo a través de los indicios; el texto termina y la sensación de la traición sobrevuela la trama del cuento.

Y como sucediera con “Las señales”, este final nos lleva como lectores a recorrer nuevamente el texto, hasta encontrar un indicio en la actitud de Goncalvez en el primer encuentro que tiene con Ludueña: “Hace doce años que trabaja, esporádicamente, con Goncalvez. “El chiquito me conoce los gustos”, piensa, “así que el trabajo no debe ser inaceptable. Pero es la primera vez que lo noto nervioso”” (p.11) ¿A qué se debe ese nerviosismo de Goncalvez? ¿Acaso sabía que este trabajo era una trampa para Ludueña? ¿O que era más peligroso de los que solía encargarle? Si era la primera vez que estaba así, ¿no debió pensar Ludueña que sería un error aceptar este trabajo?

Ese héroe que no fue, esa escena que soñó en colores y aparece en blanco y negro, despierta piedad en los lectores, como sucede con los personajes del grotesco o a veces del teatro del absurdo:

Había imaginado esta situación mil veces [...] Él, solo, en un sitio cerrado y expuesto, rodeado de innumerables policías. Pero en su imaginación era una

escena de colores brillantes, móvil, donde el enemigo atacaba y él se arrojaba en el aire desenfundando la pistola [...] “Con música de ópera”, piensa, rodeado ahora por esos innumerables policías pero en una situación silenciosa, frustrada, inmóvil (p.18).

Si tenemos en cuenta que para Hamon la figura del héroe es legible en un texto cuando existe una coincidencia entre el héroe y un espacio moral valorizado, reconocido y admitido por el lector, podríamos señalar que Ludueña al igual que Cerdeiro es una víctima de la traición. Aunque es un hombre que se mueve en un espacio moral que el lector no valora ni admite, por estar fuera de la ley, termina siendo víctima de un engaño, ya que Rodolfo no aparece en el bar como habían quedado, justo cuando irrumpe la policía.

Con indicios que vinculan a Ludueña al ámbito de la delincuencia, de los trabajos sucios y con la omisión (*paralipsis*) de informantes y datos concretos acerca de Rodolfo e incluso de Goncalvez, se crea el misterio que atrapa al lector desde el principio hasta el final.

## Conclusión

La información se ofrece significativamente a través de indicios que permiten que los lectores generen hipótesis de lectura que luego se corroboran o destierran, mientras las etiquetas por acumulación y oposición con otros personajes dejan de ser blancos semánticos. Se trata, según la categoría de Modo de Genette, de dos relatos de palabras en los que si bien el narrador es omnisciente, hay casos de paralipsis.

En estos cuentos podemos advertir que la figura de ese héroe canónico que opera en el centro más homogéneo y estable del género policial no está presente. Manuel Cerdeiro tiene moralidad para ser héroe pero le falta valentía, desenfado, correr riesgos. Ludueña tiene el coraje para arriesgarse pero moralmente no está habilitado para ser un héroe.

En “Las señales” está presente la figura del comisario pero no es posible identificarlo como ese héroe típico del policial debido a la estrategia que lleva a cabo

para impartir justicia: utilizar a Manuel Cerdeiro y su miedo como carnadas. Hay una moralidad más explícita sobre lo justo que nos hace poner en duda o ver mal esta acción.

En “Un error de Ludueña” la no intervención de la moral de un narrador nos permite ver a Ludueña como una víctima. Si estuviese narrado desde la perspectiva moralista de lo justo, Ludueña tendría lo que se merece por delincuente. Se produce una ruptura de los esquemas sobre la justicia del género en este cuento, lograda desde la estrategia del narrador.

En ambos, se subvierte el típico final de los cuentos policiales y en lugar de los lúcidos triunfadores quedan simples hombres pero mucho más verosímiles.

Es por esto que podemos concluir diciendo que estos dos cuentos funcionan en esa zona de transgresión del género, en ese espacio en que se puede jugar con el género, en ese espacio menos taxativo, menos restrictivo, más libre.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Gandolfo, E. (2015). Un error de Ludueña. En: *Libros ilustrados. Con tinta y sangre* (pp.10-18). Ministerio de Educación. Diario La Nación.
- Genette, G. (1972). El discurso del relato – Ensayo de Método. En: *Figuras III* (pp. 65-224). París: Editions du Seuil.
- Hamon, Ph. (1977). Para un estatuto semiológico del personaje. En Barthes, R. y otros. *Poétique du recit*. París, Seuil. Trad. T.M. de Costa, UNC.
- Pastormerlo, S. (1997). Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana. En: Ponce, N.; Pastormerlo, S.; Scavino, D. *Literatura policial en la Argentina: Wales, Borges, Saer* (pp. 17-43). La Plata: UNLP.
- Pérez Zelaschi, A. (2015). Las señales. En: *Libros ilustrados. Con tinta y sangre* (pp.2-9). Ministerio de Educación. Diario La Nación.