

Querer decir la oscuridad: el *film noir* como subtexto de *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela

Inmaculada DONAIRE DEL YERRO¹
Universidad Autónoma de Madrid

A Teodosio Fernández, con mi infinita gratitud por su lúcido, generoso y decisivo magisterio.

RESUMEN

El presente trabajo propone una lectura de *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela que ejemplifica la importancia de la imagen en la relación entre escritura y Secreto, definitoria de la búsqueda literaria de esta autora. Y más concretamente, rastrea la huella del *film noir* a lo largo de todo el texto, no tanto en la trama como en las soluciones estéticas adoptadas: artificios que permiten a Valenzuela ficcionalizar la “luz negra” de la que habla Jacques Derrida y así *decir* el Secreto sin revelarlo.

Palabras clave: Luisa Valenzuela, neopolicial latinoamericano, cine negro, *film noir*, Jacques Derrida.

To want to say the darkness: the *film noir* as subtext of *Novela negra con argentines* by Luisa Valenzuela

ABSTRACT

This paper proposes a reading of Luisa Valenzuela’s *Novela negra con argentinos* that illustrates the importance of the moving image at the relationship between writing and Secret, which defines this author’s literary work. And more specifically, it explores the *film noir*’s trace on the text in the course of this novel, on her plot but mostly on the aesthetic solutions adopted by Valenzuela: literary tricks to fictionalize the “black light” of which Jacques Derrida speaks and, on this way, to *tell* the Secret, not to reveal it.

Key words: Luisa Valenzuela, Neopolicial, *Film noir*, Jacques Derrida.

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el contexto de una tesis doctoral que cuenta con el apoyo financiero del Ministerio de Educación, mediante una beca del programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU).

La búsqueda literaria de Luisa Valenzuela se articula “alrededor de un punto nodal, quieto y en apariencia inexistente como el ojo del huracán” (Valenzuela, 2003: 13): el Secreto que, de igual modo que la *huella* de la que habla Derrida (2011b: 63), “tiene su morada más allá de las palabras, pero un pasito apenas” (Valenzuela, 2003: 14). Por ello:

Al escribir evitaremos entonces la banal osadía (casi diría la afrenta) de querer develarlo. Razón por la cual propongo la idea de *traspasar* el Secreto, en el sentido de transferir, atravesar, horadar y hasta quebrantar —como sería el caso de una ley o precepto— (Valenzuela, 2003: 14).

Este deseo de transferir el Secreto es ficcionalizado por Luisa Valenzuela a través varios de los sujetos artísticos que habitan su obra, como la escultora Raquel Rabinovich (Valenzuela: 2007, 308) o el poeta Ómer Katvani (Valenzuela, 2010: 228), quienes dicen haber vislumbrado algún secreto inefable durante sendas experiencias oníricas, o las escritoras que se embarcan en *El Mañana* (2010) y son objeto de tamaña represión porque, al parecer, han avanzado un pasito más allá en la travesía iniciada veinte años atrás por el personaje de la también escritora Roberta Aguilar en *Novela negra con argentinos* (1990). El presente trabajo propone una lectura de esta heterodoxa novela negra como ficcionalización de las posibilidades de la literatura para adentrarse, aun a tientas, en “una oscuridad presente en el corazón del hombre que nada puede vencer [...] y que se apoya aquí en una parte de noche” (Sichère *apud* Valenzuela, 2003: 68).

Con esta finalidad Valenzuela habría elegido el cine negro como subtexto fundamental, si bien no exclusivo, de esta novela, en la que las referencias escénicas y argumentales al *film noir* resultan explícitas predominantemente en la primera parte (Chesak, 1999: 298). No obstante, veremos cómo a lo largo de toda la novela Valenzuela privilegia determinadas soluciones estéticas que coinciden con las que habían ideado los cineastas de la serie negra. Y asimismo cómo la evocación de ese imaginario filmico específico se sustenta más en tales artificios narrativos, que en los elementos escénico-argumentales del comienzo, que vendrían a constituir una clave de lectura añadida al propio título. Es decir, las palabras de esta novela funcionarían de acuerdo con la noción de subtexto que desarrolla Stanislavski en *La construcción del personaje*: “Oír es ver lo que se dice, hablar es extraer imágenes visuales. Para un actor una palabra no es simplemente un sonido, es una evocación de imágenes. De manera que cuando estén manteniendo una comunicación verbal en escena no hablen tanto al oído como al ojo” (Stanislavski, 1988: 145). Y de este modo son recibidas por un público lector cuya “sensibilidad colectiva ha sido profundamente modificada por el cine. [...] en particular, hemos adquirido la costumbre de *ver relatar* historias en lugar de oírlas narrar”, como ya señaló Claude-Edmonde Magny (1972: 44) en su estudio fundacional sobre la impronta del cine en la literatura. Valenzuela reconoce esta misma influencia, al menos, en los

comienzos de su producción novelística: “Mientras escribía mi primera novela², a los veintinueve años, veía las escenas desarrollarse en mi cabeza como en una película. Bastaba traducirla a palabras y estamparla en el papel” (Valenzuela, 2003: 115).

De ahí que no nos resulte extraño el hecho de que la novela comience con un párrafo que podría pertenecer a un guión de cine, con una sucesión de formas verbales en presente, como si se tratara de planos cinematográficos, y en el que la voz narradora se refiere a la huida del asesino de la escena del crimen como “la acción” y a los potenciales testigos como “espectadores”:

El hombre —unos 35 años, barba oscura— sale de un departamento, cierra con toda suavidad la puerta y se asegura de que no pueda ser abierta desde fuera. La puerta es de roble con triple cerradura, el picaporte no cede. Sobre la mirilla de bronce puede leerse 10 H.

La acción transcurre un sábado de madrugada en el Upper West Side, New York, N Y.

No hay espectadores a la vista.

El hombre, Agustín Palant, es argentino, escritor, y acaba de matar a una mujer. En la llamada realidad, no en el escurrizado y ambiguo terreno de la ficción (Valenzuela, 2004: 347).

Esta es, además, la manera en la que el escritor protagonista y presunto criminal concibe los hechos que acaban de suceder: “estas nociones, percepciones, se le van dibujando mientras baja por las escaleras con sigilo” (Valenzuela, 2004: 347). Incluso tiempo después continúa hablando de “la escena del tiro. [...] Como si el tiro lo hubiese disparado otro y quizá sí, alguien que muy borgeanamente lo había estado escribiendo” (459). Coherentemente con este modo de habitar el mundo, en el que “la llamada realidad” se confunde con el (¿simple?) simulacro³, “que después de todo [...] es la realidad. La verdadera, cruda, decepcionante, desgarradora, fluctuante, imaginativa, excitante, puta realidad. Para servir a usted” (Valenzuela, 2004: 502), como le explica a Palant el claroscuro y, tal vez por ello, lúcido personaje del doctor Bravo. Tal incertidumbre acerca de si Palant ha asesinado o no a la actriz Edwina se ve reforzada por este recuerdo: “no había podido bajar los ojos para mirarla. Sólo oyó el estampido tan inesperado de ese tiro que todavía le retumba en la cabeza. A él” (Valenzuela, 2004: 349). De ahí que piense: “(¿Y si

² *Hay que sonreír* (1966).

³ “La cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: [...] fingir o disimular dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario». El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta «verdaderos» síntomas?” (Baudrillard, 2007: 12).

después de todo no estaba muerta? Él no comprobó nada, salió disparado como el gran cobarde que era, asesino a su pesar, dejándola sola para no delatarse o lo que es peor para que ella lentamente se desangre.)” (Valenzuela, 2004: 374). No obstante, podemos considerar que tal incertidumbre no invalida la cualidad criminal de una trama en la que la elucidación del móvil de dicho crimen se presenta como motor de la misma y en la que abundan las similitudes con el cine negro: la perpetración del asesinato en el lado oscuro de la gran ciudad, al amparo de “las tres am de esa noche lluviosa” (Valenzuela, 2004: 348), el protagonismo de un antihéroe emocionalmente inestable y alienado (Agustín Palant) o la presencia de la *femme fatale*, a través del personaje antológico de Ava Taurel, que reaparecerá años después en *La travesía* (2001) como “famosa dominatrix licenciada para servir a usted” (Valenzuela, 2007: 11), si bien Valenzuela también otorga algunos de los rasgos de la *femme fatale* al personaje de la escritora Roberta Aguilar:

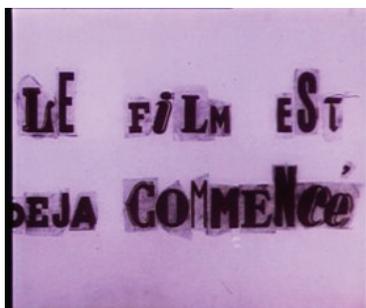


Fig. 1. Maurice Le maître. *Le film est déjà commencé?*⁴

No obstante, como ya quedó dicho al comienzo, siguiendo un criterio predominantemente escénico-argumental, concluiremos que más allá de la primera parte las convenciones propias de la filmografía negra son abandonadas y además, como precisa Laura Chesak, resulta más evidente la presencia del ensayo de Antonin Artaud *El teatro y su doble* como subtexto de la novela (Chesak, 1999: 298). Este trabajo no contradice tales conclusiones⁵. Lo que se pretende poner de

⁴ Imagen promocional de la exposición *Espetros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (septiembre-diciembre de 2012). www.museoreinasofia.es.

⁵ En *Novela negra con argentinos* encontramos referencias explícitas al dramaturgo francés, en consonancia con las habituales apariciones del teatro en la obra de Valenzuela. Recordemos el capítulo “Teatro de la memoria”, que nos ofrece una de las claves de lectura

manifiesto es el funcionamiento del cine negro como subtexto esencial a lo largo de toda la novela —asumiendo su conjunción con la obra de *Artaud*— debido a la presencia constante de determinadas soluciones estéticas, que son, precisamente, los rasgos que permiten identificar una película negra: “una película “negra” nunca se reconoce por una temática precisa, unos personajes recurrentes, el cuerpo ideológico del discurso o unos juegos iconográficos” (Simsolo, 2007: 20). De ahí deriva, por una parte, la dificultad, si no imposibilidad, de hablar de *género* para referirnos al cine negro y, por otra parte, la importancia concedida a sus elementos específicamente estéticos, tal como dejó dicho el director y guionista Paul Schrader en el ensayo ya clásico “Notas sobre el *film noir*” (1972): “El *film noir* no es un género [...]. No está definido, como lo están los géneros del *western* y de *gánsters*, por convenciones de escenario y conflicto, sino más bien por las más sutiles cualidades de tono y atmósfera”⁶ (Schrader, 2005: 307). Y estas cualidades de tono y atmósfera son las que evocan las palabras de Valenzuela, en una novela en la que, como explica Schrader en relación con el *film noir* “el tema está oculto en el estilo” (Schrader, 2005: 319). De acuerdo con Schrader, muchas de las producciones de la que es, para él y también para Borde y Chaumeton, la última fase del *film noir* —la que se corresponde con los años transcurridos entre 1949 y 1953— son el resultado de la culminación de un proceso centrado en la experimentación estética:

El *film noir*, aunque también era un reflejo sociológico, fue más allá que las películas de *gánsters* [*sic*]. [...] El *film noir* atacó e interpretó sus condiciones sociológicas, y, al final del periodo *noir*, creó un nuevo mundo artístico que iba más allá de un simple reflejo sociológico, un mundo de pesadilla de modos americanos que era con mucho más una creación que un reflejo.

Dado que el *film noir* fue ante todo un estilo, dado que resolvió sus conflictos visual antes que temáticamente, dado que estaba al tanto de su propia identidad, fue capaz de crear soluciones artísticas a problemas sociológicos (Schrader, 2005: 319).

En estas palabras de Schrader respecto al proceso de estetización del *noir* subyace, creo, el mismo cuestionamiento del realismo decimonónico que en el

de *La travesía* o el despliegue de antropofagia y humor negro con el que nos sorprende en el episodio “La larga noche de los teatantes”, de su novela *Como en la guerra*.

⁶ Conclusión esta cuya vigencia podemos comprobar en el estudio más cercano en fechas del cineasta y crítico Noël Simsolo: “Su identidad reside en la elección de una actitud de artista, es decir, en la forma de contemplar y de mostrar la materia que se va a filmar, abriendo a un tiempo el imaginario del espectador a climas oníricos, al realismo social o a consideraciones ideológicas” (2007: 20).

ámbito de la novela culminó con la emergencia de la llamada “novela de la escritura”, en la que, como explica Teodosio Fernández: “La escritura es esa máscara, esa superficie moldeable y visible, y es también un cuerpo” (Fernández, 1985: 172), tal como lo ficcionaliza Valenzuela en “La última carta” de *La travesía* y tal como afirma una y otra vez “Roberta, princesa del metalenguaje” (Valenzuela, 2004: 391), en *Novela negra con argentinos*, “convirtiendo al lenguaje en auténtico personaje del relato” (Sáinz de Medrano, 1980: 238):

Yo tampoco sé pero lo siento, escribí con el cuerpo, te digo. El secreto es res, non verba [*sic*]. Es decir, restaurar, restablecer, revolcarse. Ya ves, las palabritas [...]. Te arrastran, casi. [...] somos todos putas del lenguaje: trabajamos para él, le damos de comer, nos humillamos por su culpa y nos vanagloriamos de él y después de todo ¿qué? Nos pide más. Siempre nos va a pedir más, y más hondo. Como en nuestros memorables transportes urbanos, [...] más adentro en esa profundidad insondable desde donde cada vez nos cuesta más salir a flote y volver a sumergirnos. Ca-ra-jo (Valenzuela, 2004: 354).

De ahí que en su reseña literaria (*Novela negra con argentinos* IV.13) Roberta Aguilar enfrente al lector fuerce al lector a adoptar el papel de *voyeur* asumido por Barthes en *El placer del texto*: “en lugar de aceptar ser el confidente de ese placer crítico [...] observo clandestinamente el placer del otro, entro en la perversión” (Barthes, 1974: 6-7). La prosa de Valenzuela continúa, por tanto, la búsqueda iniciada en lengua española por autores como Elizondo (*Farabeuf*) o Sarduy⁷ (*Cobra*). Este último, tan ligado al grupo *Tel Quel* como parece haberlo estado la autora de *Novela negra con argentinos*: “Viví en Francia durante el nacimiento del *Nouveau Roman* y de *Tel Quel* y estuve prácticamente con todos ellos” (VV.AA., 1978-2000 s. p.). No obstante, la producción de Luisa Valenzuela se distancia de aquellos textos en la misma medida y por las mismas razones que las novelas de Gustavo Sainz o de Manuel Puig, que “mantendrían la posibilidad de ser conectadas

⁷A Sarduy le debemos una de las formulaciones más señeras e iluminadoras de este planteamiento estético, *Escrito sobre un cuerpo*: “Ese prejuicio, manifiesto o no, edulcorado con distintos vocabularios, asumido por sucesivas dialécticas, es el del realismo. Todo en él, en su vasta gramática, sostenida por la cultura, garantía de su ideología, supone una *realidad* exterior al texto, a la literalidad de la escritura. Esa realidad, que el autor se limitaría a expresar, a traducir, dirigiría los movimientos de la página, su cuerpo, sus lenguajes, la materialidad de la escritura. Los más ingenuos suponen que es la del “mundo que nos rodea”, la de los eventos; los más astutos desplazan la falacia para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticio, un “mundo fantástico”. Pero es lo mismo: realistas puros — socialistas o no— y realistas “mágicos” promulgan y se remiten al mismo mito. Mito enraizado en el saber aristotélico, logocéntrico, en el saber del *origen*, de un algo primitivo y *verdadero* que el autor llevaría al blanco de la página” (1969: 47).

con esa denostada realidad extraliteraria —sin perjuicio de su «autonomía verbal»—, y además, a pesar de su complejidad técnica, seguirían desempeñando la función tradicional de la narrativa: la de narrar una historia o fábula” (Fernández, 1985: 170).

Por otra parte, si en la “novela de la escritura”, los significantes del texto construyen planos y texturas “que encubren (“enmascaran”) el vacío, la ausencia de significados” (Fernández, 1985: 172), la superficie textual tejida por Valenzuela también cubre y enmascara, pero no un vacío, sino una presencia: la del Secreto, cuyo sentido resulta indecible (cfr. Derrida, 2011b: 63). Porque para Valenzuela: “La fatuidad de pretender explicar el Secreto, de desgarrar el séptimo velo, se paga cara. Es la muerte de la obra literaria. Es el nacimiento de la autoayuda, del libro de recetas, de todo aquello que no abrirá nunca al lector las puertas de un pensamiento propio” (Valenzuela, 2003: 25). Para hacer patente esa presencia Valenzuela recurre a las mismas estrategias que el cine⁸ negro, al que se refiere explícitamente el personaje de Roberta Aguilar: “No estaba con uno que había alucinado un crimen. Estaba con un criminal víctima de algún oscuro, oscurísimo guión” (Valenzuela, 2004: 399). Si bien, la evocación del imaginario del cine negro resulta más evidente en la visualización que hace Roberta de su plan para deshacerse del arma de Agustín:

Su guión favorito se desarrollaba frente al Hudson: en la mano tenía una bolsa de papel, de la que sacaba una manzana y la comía. Después tiraba la bolsa al agua. El sándwich me cae pesado, le explicaría ella a algún ocasional observador mientras la bolsa se hundía con el revólver metido entre dos rebanadas de inocente pan blanco (Valenzuela, 2004: 389).

El fragmento citado, tal como explica Magny en relación con la narrativa de Dashiell Hammet, “no refiere sino lo que nosotros podríamos ver o escuchar si asistiéramos a la escena, como asiste el *cameraman*” (Magny, 1972: 48). En esto

⁸ Recordemos que Barthes propone precisamente el cine como ámbito privilegiado para la llamada *escritura en alta voz*, que además, “es sin duda la que recomendaba Artaud” (Barthes, 1974: 83): “su objetivo no es la claridad de los mensajes, el teatro de las emociones, lo que busca (en una perspectiva de goce) son los incidentes pulsionales, el lenguaje tapizado de piel, [...] toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, la del lenguaje. [...] es tal vez en el cine donde pueda encontrársela con mayor facilidad. En efecto, es suficiente que el cine tome *de muy cerca* el sonido de la palabra [...] para que logre desplazar el significado muy lejos y meter, por decirlo así, el cuerpo anónimo del actor en mi oreja: allí rechina, chirría, acaricia, raspa, corta: goza” (Barthes, 1974: 85).

consistió precisamente la innovación narrativa que la novela negra importó directamente del *film noir* (Magny, 1972: 46-47; Simsolo, 2007: 50): voces narradoras de escenas, como la de este fragmento o la que encontramos al comienzo de la novela. Se trata, por tanto, de un artificio que, si bien permite la adscripción del texto de Valenzuela dentro de la tradición de la novela negra, proviene del cine. Tal sustitución de la omnisciencia por “un narrador que suele ocupar el lugar de la cámara” (Simsolo, 2007: 50), supone mucho más que la asunción de una perspectiva, también la de una consciencia narradora y fundamentalmente un tono, “que no es el estilo, es una relación del que narra con la historia; puede ser una relación apasionada, puede ser irónica, elegíaca, distante”, como explica Ricardo Piglia (Alí, 2007: 2). Se trata de las más sutiles cualidades de tono y atmósfera a las que se refiere Shrader.

Tales asunciones resultan especialmente manifiestas en *Novela negra con argentinos* a través del uso de una tercera persona gramatical, en lugar de la primera del singular, que, alternativamente, ve por los ojos de ambos personajes y emite los juicios que les son propios. Esta voz narradora proteica, que puede rastrearse en la obra de Luisa Valenzuela más allá de *Novela negra con argentinos* (v. gr. en *Como en la guerra, La travesía, El Mañana*), por una parte, pone de manifiesto la existencia de una perspectiva, un *enfoque*, análogos a los de “la cámara subjetiva” del cine negro (Telotte, 1989: 17; Simsolo, 2007: 19;), que niega implícitamente la falacia realista (denostada asimismo por la novela de la escritura) y reivindica la construcción de un mundo artístico que va más allá del mero reflejo. Por otra parte, en *Novela negra con argentinos* la elección de una misma persona gramatical para dar voz a ambos personajes escritores incrementa la tensión que se establece entre sendos modos de autorrepresentarse la realidad, tanto fuera como dentro de sus respectivas obras narrativas, como puede observarse al comparar el párrafo del comienzo con la cita que acabamos de leer. En aquel descubrimos la huella fílmica en la narración de la experiencia de Agustín Palant. En cambio, en el caso de Roberta Aguilar la visualización cinematográfica emerge en el contexto de una planificación, es decir, como representación de unos hechos aún inexistentes, manteniendo intacta la frontera entre ficción y realidad.

Este contraste resulta coherente, a su vez, con el juego metaliterario que Valenzuela establece entre los dos protagonistas. De modo que ya no solo el lenguaje, también el género policial se convierte en personaje del relato a través del antagonismo que define la relación de los dos escritores: “A Agustín le encantaba pasearse por Park sin Roberta, porque Roberta sentía allí un encogimiento del corazón que no le podía describir a Agustín pero que estaba relacionado con lo físicamente inalcanzable. Lo desmesurado, lo frío, lo bello, lo ausente” (Valenzuela, 2004: 359). Luisa Valenzuela recurre aquí al valor simbólico del escenario, como ya hiciera Raymond Chandler en *El simple arte de matar* para plasmar la revolucionaria aportación de la novela negra al policial:

Hammett sacó el asesinato del jarrón veneciano y lo dejó caer en el callejón; no tiene que quedarse ahí para siempre, pero parecía una buena idea alejarse lo más posible de las ideas de Emily Post⁹ sobre cómo debe comer una alita de pollo una joven en su fiesta de presentación en sociedad (Chandler, 1996: 71).

De este modo la novela negra, como explica Chandler, les recuerda a “las viejecitas nerviosas (de ambos sexos, o sin sexo, y casi de cualquier edad) [...] que el asesinato es un acto de infinita crueldad, aunque los que lo perpetran a veces tienen aspecto de playboys o de profesores de universidad o de mujeres encantadoras” (Chandler, 1996: 75). Tal resignificación del crimen es la que lleva a cabo Roberta Aguilar, al arrastrar a Agustín a “los barrios ominosos por los que una vez te internaste” (Valenzuela, 2004: 442); es decir, reinsertándolo en el mismo “callejón estrecho y maloliente detrás del bello mamotreto tipo torta rocócó que in illo tempore [*sic*] había sido el departamento central de policía, nada menos” (Valenzuela, 2004: 357), en el que Hammett dejó caer el asesinato. Coherentemente con esta acción de su protagonista femenina, Valenzuela precisa que el Secreto que intenta transferir con su escritura nada tiene que ver con “los secretos que la novela de suspenso hila y aplaza, los famosos *who-done-it* de la literatura policiaca tradicional” (Valenzuela, 2003: 17). Pues “cuando finalmente se devela la identidad de “quien lo hizo”, el secreto —que es sólo tal en apariencia— automáticamente muere. Muere de muerte terminal y el verdadero crimen literario queda así consumado” (Valenzuela, 2003: 17). Consecuentemente, la identidad del presunto asesino de su novela no constituye un enigma: nos es revelada en la primera página¹⁰. Esta tensión metaliteraria entre la serie negra y el policial clásico justifica asimismo que Palant no pueda dar respuesta a ese *porqué* que le obsesiona —“No sé por qué maté, y eso es lo peor de todo” (Valenzuela, 2004: 377)— y le conduce al bloqueo creativo —“No iba a poder volver a escribir nunca más, al menos no hasta que entendiera por qué había apretado el gatillo contra una cabeza” (Valenzuela, 2004: 351)—. Ya que en la novela inglesa de suspenso, “los crímenes tienden a ser gratuitos porque la grautidad del móvil fortalece la complejidad del enigma. [...] El que tiene razones para cometer un crimen no debe ser nunca el asesino” (Piglia, 1995: 400-401). De ahí que Palant mantenga la actitud propia del detective de la novela policial de suspenso: una distancia aséptica desde la que averiguar “quien lo hizo” con la única ayuda de sus capacidades de observación y

⁹ Autora del *best-seller Etiquette* (1922), que se convirtió en todo un canon en asuntos de conducta social y dio lugar a la frase hecha “according to Emily Post”.

¹⁰ Dashiell Hammett en *El halcón maltés* ni siquiera se molesta en desvelar la identidad del asesino del socio de Sam Spade, Archer, sin que esta falla argumental desvirtúe en absoluto el tono negro de la novela, porque, como señala Chandler, “al lector se le hace pensar constantemente en otras cosas” (1996: 75).

deducción, y así consumir el crimen literario, por mucho que se obstine en negarlo: “No es él, asesino. No puede ser él. Podría tratarse de un personaje cualquiera de novela barata, o un actor de pacotilla totalmente ajeno a él” (Valenzuela, 2004: 348).

Valenzuela elige a la escritora Roberta Aguilar como antagonista de Palant y también como su cómplice: cómplice del supuesto asesinato de la actriz Ewina (se encarga de ocultar el arma) pero, sobre todo, cómplice en la investigación, en la que juega un papel diametralmente opuesto al del pasivo interlocutor del detective de la *detection novel*. Igualmente su perspectiva corporal, materialista —en las novelas de la serie negra el móvil es económico—, por una parte, antagoniza la intelectualización del crimen y de la literatura llevada a cabo por Palant. Y por otra, permite a Valenzuela articular la novela negra con la reivindicación de la escritura con el cuerpo como una experiencia y un compromiso con el lenguaje: “escribir con el cuerpo [...]. Es un estar comprometida de lleno en un acto que es en esencia un acto literario” (Valenzuela, 2001: 121), en el que “los poros o la tinta son una misma cosa. Una misma apuesta” (Valenzuela, 2001: 126).

Volviendo a la relación de los artificios formales del cine negro con las soluciones estéticas de la novela de Luisa Valenzuela, hemos de advertir el papel crucial de los *flashbacks* o analepsis tanto en uno como en otra. Por una parte, la combinación de la voz en *off* con los *flashbacks* ha sido considerada por buena parte de la crítica una estrategia “insoslayable” (Simsolo, 2007: 19) y el procedimiento narrativo más característico del cine negro¹¹ (Telotte, 1989: 14 y 40). La voz en *off* vino a solventar el principal problema derivado del *flashback* cinematográfico, que traslada la acción al pasado pero, a diferencia del relato verbal, el cine no dispone de marcas formales específicas que orienten al espectador temporalmente. Así lo recoge Jean Paul Simon:

Le signifiant cinématographique ne dispose pas de l'équivalent de monèmes autonomes : lexèmes spécialisés de la langue (hier, aujourd'hui, demain). L'aspect indiciel / temporel semble se réduire aux indices représentés et/ou à leur diègetization. Les signifiants cinématographiques les plus proches sont ceux que C. Metz nomme taxèmes (dont le fondu au noir serait le seul exemple) (Simon *apud* Previtiera, 2012:124).

Como matiza Roberta Previtiera, si bien en la narración fílmica “no se puede hablar de un código temporal constituido” (Previtiera, 2012: 124), junto al fundido

¹¹ Algunos ejemplos paradigmáticos, entre las grandes producciones son: *Citizen Kane* (1941), *Double indemnity* (1944), *Mildred Pierce* (1945), *The postman always rings twice* (1946), *Dark passage* (1947), *Key Largo* (1948) o *Sunset Boulevard's* (1950). Y entre las películas consideradas de serie B: *Detour* (1945) o *Killer's kiss* (1955).

en negro, al que se refiere Jean Paul Simon, habría que mencionar también el *passage au flou* como procedimiento indicativo de la traslación de la acción al pasado. Y precisamente este procedimiento es la solución empleada por Jacques Tourneur, junto con la voz en *off*, para dar entrada al *flashback* en *Retorno al pasado* (1947): tal vez, la producción de la serie negra en la que el efecto de esta estrategia narrativa más se aproxime más a su resultado en *Novela negra con argentinos*. En ambos casos encontramos la misma alternancia de dos tiempos ligados a dos espacios. En la película de Tourneur, el oscuro pasado ciudadano de Jeff Bailey (Robert Mitchum) en Nueva York, San Francisco y los Ángeles, así como su estancia en Acapulco, invaden su bucólico presente rural en Bridgeport. En *Novela negra con argentinos* el pasado bonaerense de los dos escritores protagonistas reaparece con insistencia en su presente neoyorkino: “Se trata de un latente estar en otra parte y no querer saber de esa otra parte” (Valenzuela, 2004: 426), que en la película de Tourneur termina imponiéndose fatalmente y no así en *Novela negra con argentinos*. A pesar de esta diferencia crucial, el efecto amenazante y opresivo del *flashback* de la película de Tourneur o de las analepsis en la novela de Valenzuela es el mismo y responde a la misma “vocación [...] de crear un malestar específico”, definitoria del *film noir* (Borde y Chaumeton, 1958: 20).

No obstante, para explicar el efecto conseguido por las analepsis en *Novela negra con argentinos*, hemos de tener en cuenta además un tercer elemento ampliamente empleado en el cine negro a partir de la entrada en vigor del Código Hays: las elipsis. La redacción del Código Hays, que estuvo en vigor entre 1934 y 1967, fue un ejercicio de autocensura llevado a cabo por la asociación de productores cinematográficos de los Estados Unidos, para acallar las críticas vertidas contra los contenidos del cine negro, por considerarlos contrarios a la moral. En el Código, que debe su nombre a uno de sus redactores, William H. Hays, miembro del Partido Republicano, leemos respecto al asesinato:

- a) No se mostrará la técnica del asesinato de modo que pueda suscitar su imitación.
- b) No se mostrarán detalladamente los asesinatos brutales (*apud*, Simsolo, 2007: 31).

Es decir, el Código Hays fue elaborado como un manual de aquello que, aun sabido, no podía ser mostrado. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en *Perdición* de Billy Wilder (1944), adaptación de la novela de James M. Cain *Double indemnity* (1936), en la que Raymond Chandler colaboró como coguionista con Wilder. El título de la traducción española de la novela, *Pacto de sangre*, parece resonar en la cabeza de Agustín Palant: “Como un pacto de sangre en el que una sola sangre alcanzó para ambos” (Valenzuela, 2004: 374). Cumpliendo con el Código Hays, Wilder evita al espectador el estrangulamiento del marido de la *femme fatale*, que tiene lugar fuera de cámara y que inferimos por el fondo de

estertores sobre el que se nos muestra un prodigioso primer plano de la esposa (Barbara Stanwyck), mientras sigue conduciendo el automóvil en el que viajan.

Tales escenas criminales forman parte de lo que Valenzuela denomina, citando a Michael Taussig, el *secreto público*: “oxímoron sólo en apariencia que define el hecho de saber lo que *no* debe saberse, «aquello que se conoce pero no puede ser dicho»” (Valenzuela, 2003: 76). El siguiente fragmento de *Novela negra con argentinos* constituye, creo, un buen ejemplo de esta conjunción del *flashback* y la elipsis de lo que no puede ser ni articulado ni escrito, las escenas de tortura pertenecientes al pasado bonaerense de los personajes:

Los domingos trabajo en una cámara de torturas ¿no sabías? donde tengo que poner en práctica todos mis conocimientos y también mis estudios de psicología porque son torturas de toda índole que requieren técnica y sobre todo imaginación, verdadera creatividad que yo poseo, claro que sí.
(y [*sic*] la oreja pasa a ser esa luz en su cerebro que se le enciende para señalar la otra recóndita escena de tortura en la que estuvieron atrapados sus amigos, hermanos, compatriotas, sin haberla buscado, sin posibilidad alguna de gozo, tan sólo de dolor). La boca habla del gozo (Valenzuela, 2004: 367).

En este fragmento podemos observar el empleo del paréntesis y de la minúscula después del punto y aparte para señalar el silencio, el no decir de Roberta, en consonancia con la elipsis de cualquier referencia explícita al periodo de gobierno del general Videla a lo largo de toda la novela. De este modo la escritura de Valenzuela habla al ojo y al oído, de igual forma que la caligrafía de caracteres ideográficos, y convierte el texto en una piel, en una superficie visible, en un cuerpo. Se trata del mismo procedimiento que encontramos en *Como en la guerra*¹², publicada en Argentina en 1977, donde “el tema de los desaparecidos y la perversa política argentina era abordado al sesgo, con trazo sutil” (Valenzuela, 2003: 64). De ahí que la “Página cero” de esta novela se encuentre ausente de la primera edición. Como la propia Valenzuela relata, la revisión de esta novela para su redición por Casa de las Américas constituyó el desencadenante de:

[...] mi propia e inadvertida confrontación, con la diferencia entre el secreto (aquello que conviene ocultar o no debe ser dicho) y el Secreto, aquello que Derrida llamaría (traduciendo) «la secretidad», el misterio, «que no es algo factible de ser conocido y que está allí para nadie». Para nadie. Un soplo de lo no sabido que rozamos [...] cuando la palabra intenta alcanzar su propio límite” (Valenzuela, 2003: 61).

¹² Editada junto con *Novela negra y Hay que sonreír*, como la segunda parte de *Trilogía de los bajos fondos*. México D. F.: F.C.E., 2004.

Tales elipsis obligan al lector a “captar entre líneas y, escuchando los silencios, armar por fin el rompecabezas de aquello que el texto dice más allá de las palabras” (Valenzuela, 2003: 17). En la cita precedente, la imagen evocada en el cerebro de Roberta Aguilar por las palabras de Ava Taurel coincide con las escenas que atormentan a Agustín Palant, a quien el claroscuro cirujano uruguayo Héctor Bravo —rodeado de una “leyenda clara”, que le atribuye un pasado tupamaro, y de una leyenda “oscura” de torturador (Valenzuela, 2004: 506)— le reprocha: “Hasta quisiste matar a una mujer en busca de una explicación. Le volaste la tapa de los sesos para saber qué tiene la mujer dentro de la cabeza” (Valenzuela, 2004: 523). Este humor negro es otro de los rasgos que aproximan la narrativa de Valenzuela al *film noir* y otra de sus estrategias para acercarse al Secreto:

Si tuviera que escribir mi credo, empezaría por el humor:
 creo en el sentido del humor a ultranza
 creo en el humor negro, acérrimo
 creo en el absurdo
 en el grotesco
 en todo lo que nos permita movernos más allá de nuestro limitado pensamiento,
 más allá de las censuras propias y de las ajenas, que pueden ser letales
 (Valenzuela, 2001: 133).

Precisamente es a la luz del humor negro del doctor Bravo, tan afín al prototipo de psiquiatra del *film noir* descrito por Borde y Chaumeton (1958: 25), como Agustín Palant consigue penetrar a tientas, casi sin querer ver, en “esa imprecisa locación” que Freud llamó el inconsciente (Valenzuela, 2003: 16) y que “había de ejercer una influencia aún mayor” sobre el *film noir* que sobre la novela negra (Borde y Chaumeton, 1958: 24):

- Pensá qué hubo en tu pasado.
- Nada. Nada, y eso es lo aterrador, nada mientras en mi misma casa de departamentos de Buenos Aires se llevaban a otros inquilinos, encapuchados, y no los volvíamos a ver. Nada, cuando unos vinieron a pedirme ayuda y no pude hacer nada ¿qué querés que hiciera?, si ni les creía del todo, ni siquiera cuando María Inés (Valenzuela, 2004: 524).

Palant parece haber seguido el mismo consejo que leemos en *Realidad nacional desde la cama*, publicada por Valenzuela en 1990, el mismo año que *Novela negra con argentinos*. Allí el recluta Lucho conmina a la “intelectual” protagonista, nacida “bajo el signo de Pregunta” con “ascendente en Ojos” (Valenzuela, 1993: 7): “Usted no ve nada, no vio nada, ni verá. Si ve, la matan. Son peligrosos, tenga cuidado. Ellos no juegan. Ellos pretenden salvar la patria a patadas” (Valenzuela, 1993: 73). De ahí el inconfesable sentimiento de complicidad culpable que

experimenta Palant a lo largo de toda la novela, siguiendo una lógica narrativa basada en la sustitución de circunstancias: el lugar (Nueva York por Buenos Aires) y los nombres propios (Edwina por María Inés). Sustitución que nos es revelada por el doctor Bravo, al evocar las palabras finales de Borges en “Emma Zunz”¹³: “Para el caso es lo mismo. La misma impunidad y la misma culpa” (Valenzuela, 2004: 523). Mientras que Palant hace suyas las palabras que De Quincey toma prestadas de Lactancio en ese clásico del humor negro, *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, que también podría leerse como antecedente decimonónico de la novela negra. Allí escribía De Quincey:

Ahora bien, si sólo por hallarse presente en un asesinato se adquiere la calidad de cómplice, si basta ser espectador para compartir la culpa de quien perpetra el crimen, resulta innegable que, en los crímenes del anfiteatro, la mano que descarga el golpe mortal no está más empapada de sangre que la de quien contempla el espectáculo, ni tampoco está exento de la sangre quien permite que se derrame, [...] (De Quincey, 1995: 15).

Por otra parte, aunque el secreto de Palant se nos revela como una ficcionalización de lo reprimido, la parodia del psicoanálisis que Valenzuela pone en boca del doctor Bravo inmediatamente antes de que tenga lugar la confesión de Palant nos lleva a pensar que debemos seguir indagando la verdadera naturaleza de este secreto existencial. Tal indagación nos es facilitada por el personaje de Roberta Aguilar, que, como vimos más arriba, reconduce a Palant al escenario privilegiado por el *film noir* para perpetrar el crimen: el callejón en el que Hammett lo había depositado. Esta preferencia de la filmografía negra por el callejón se encuentra estrechamente vinculada con uno de sus rasgos formales más característicos: una artificiosa iluminación, proveniente del expresionismo alemán —pensemos en el director de fotografía John Alton o en las producciones negras de Fritz Lang—, que permitió a los directores de Hollywood generar todo un despliegue de sombras con las que ocultar aquello que no debía ser mostrado, de acuerdo con el Código Hays, sin negar su presencia. Sombras que resultan a menudo tan inverosímiles como definitorias de su estética: “más que regatear definiciones, preferiría tratar de reducir el *film noir* a sus colores primarios (todas las sombras del negro), esos elementos culturales y estilísticos a los cuales cualquier definición debe retornar”, dice Schrader (2005: 308). Las mismas sombras del negro por las que transita la escritura de Luisa Valenzuela en su búsqueda del Secreto:

¹³ “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (Borges, 2001: 76).

Porque detrás de todo secreto de índole existencial, de uno de esos Secretos con mayúscula, veremos proyectarse una variedad de sombras que irán dibujando su silueta en negativo. Son lúcidos atisbos que podremos transmitir a los demás (la noción del oculto Secreto o la percepción de su latencia) evitando matarlo por simple develamiento (2003:28).



Fig. 2. *¿Quién mató a Vicky?* (H. Bruce Humberstone, 1941)¹⁴.

La propia autora nos remite a Derrida al hablar de estas sombras: “Derrida habla de la palabra y su sombra. En las cavernas de la escritura por donde transitamos, las sombras de las palabras se agigantarán hasta enriquecer nuestra comprensión de la realidad, a la mejor manera platónica y siempre distorsionada” (Valenzuela, 2003: 24). Asimismo, su intento de traspasar el Secreto, hablando al ojo y al oído, resulta asimilable a la intención que declara Derrida en *Tourner les mots*: “Por una parte, debía rodearlas, sí, rodear estas palabras, dándoles la vuelta, rebasándolas [...] intentándolo todo para que las palabras no aniquilen la imagen al pretender imponerle su domino” (Derrida, 2004: 15-16) y al mismo tiempo “redondear bien algunas palabras para decir lo que, al pasar ya por las palabras, rebasaría inmediatamente las palabras, atravesaría o excedería a cada instante el discurso” (Derrida, 2004: 14). Tal exceso de sentido queda subrayado en *Novela negra con argentinos* “con la luz espectral de lo no dicho” (Valenzuela, 2003: 64). Las

¹⁴ Imagen tomada de <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/diciembre-2010enero-2011/investigamos/luces-y-sombras-del-cine-negro.php>. [Septiembre de 2012].

palabras quedan así dotadas de la misma “fuerza de espectralidad anamnésica” (Derrida, 2004: 15) que Derrida atribuye a la imagen filmica:

En la pantalla, tenemos que habérmolas, con voz o sin ella, con apariciones en las que, como en la caverna de Platón, el espectador cree, apariciones que a veces idolatra. Ya que la dimensión espectral no es la del viviente ni la del muerto, ni la de la alucinación, ni la de la percepción; [...]. Con esa aura suplementaria, esa memoria particular que nos permite proyectarnos en los films de antaño. Es por esto que la vision del cine es tan rica. Permite ver aparecer nuevos espectros aun manteniendo en la memoria (y proyectándolos sobre la pantalla a su vez) los fantasmas que habitaban los films ya vistos (Derrida, 2001).

Esta misma experiencia de proyección es la que vive Roberta Aguilar, al escuchar las palabras de Ava Taurel, y Agustín Palant, al contemplar a la actriz cuyo asesinato le atormenta: “este personaje lateral y a la vez esencial” (Valenzuela, 2004: 360), esta “mujer [...] quizá nimbada para él por recuerdos de otros tiempos con aromas caseros” (Valenzuela, 2004: 360). El lector, a su vez, proyecta sobre las palabras del texto los fantasmas de todo un imaginario colectivo (perteneciente o no a su propia biografía), que provienen no de la realidad filmica a la que se refiere Derrida, sino de la realidad histórica de las dictaduras del Cono Sur. Esto no invalida la relación que venimos estableciendo entre la novela de Luisa Valenzuela y el imaginario del cine negro, dado que dicha relación se establece en el nivel de las soluciones específicamente estéticas; esto es, en el modo inevitablemente subjetivo de contemplar y presentar la historia, en el modo tono, preservando intacta, por tanto, la conexión y la distinción entre la realidad y las palabras de una novela cuyas sombras irán dibujando la silueta del Secreto en negativo, de igual modo que las sombras del *film noir*. Porque para Valenzuela la lectura de la ficción es un modo de llegar a cierta verdad:

Tomar la ficción por realidad o la realidad por ficción. [...] Paradójico como suena, quijotesco casi, reconocemos hoy que el hábito de los libros es una excelente medicina contra los espejismos en todo sentido.

Escritores y escritoras sabemos de la confluencia de las aguas del lenguaje con las que se pretende confundirnos, y al escribir nunca nos confundimos. [...] ¿Cómo aprendimos a hacerlo? Leyendo ficción, pero leyendo a fondo, en los matices y entrelíneas, en las connotaciones, allí donde cierta verdad puede estar agazapada. En los silencios (Valenzuela, 2003: 57).

Esta distinción respecto al discurso de Derrida resulta asimismo crucial para aprehender que la verdadera naturaleza del secreto de Palant se encuentra más cerca de lo trágico que de lo reprimido. Y coherentemente con ello, la imagen del asesinato, la “acción” con la que comienza la novela, funciona tal como lo hace el

personaje del padre en *Hamlet*: es la sombra de un muerto, portadora de un mensaje que el héroe tarda en comprender (cfr. Piglia, 2001: 184).

A partir de lo expuesto, creo que puede afirmarse la presencia de soluciones estéticas análogas a las del cine negro a lo largo de todo el texto de Valenzuela y que la supresión de las referencias de tipo argumental o de escenario más allá de la primera parte resulta coherente con la preservación de la frontera entre ficción y realidad. Asimismo creo que la capacidad de la escritura de Luisa Valenzuela para hablar no solo al oído, sino también al ojo se encuentra en gran medida cifrada en dichas soluciones estéticas, lo que nos lleva a considerar el *film noir* como subtexto de *Novela negra con argentinos*, de acuerdo con la concepción teatral recogida por Stanislavski. Esto es, los artificios (cfr. Shklovski, 2007) análogos a los del *film noir* nos remiten a la realidad visual de escenas nimbadas con todas las sombras del negro que, en perfecta sinergia con la luz espectral del silencio, permiten a Valenzuela decir una sombra situada más allá del saber logocéntrico, y así transferir, al menos, un querer decir “una oscuridad presente en el corazón del hombre que nada puede vencer, [...] y que se apoya aquí en una parte de la noche” (Sichère *apud* Valenzuela, 2003: 68). Se trataría, por tanto, de no apagar “esa *otra* luz, esa luz negra y tan poco natural: el rondar las «potencias de la sin-razón»¹⁵ alrededor del Cogito” (Derrida, 1989: 87). De ahí que el secreto que hila y aplaza *Novela negra con argentinos* nos hable “no tanto del célebre retorno de lo reprimido cuanto de un retorno de lo trágico” (Valenzuela, 2003: 68), desde el que empezar “a seguir, por la vía del Secreto, las huellas del mal. Lo hacemos desde la literatura” (Valenzuela, 2003: 68), tal vez la única capaz de “*decir* el secreto, no revelarlo sino, mediante el ejemplo de *este* secreto, pronunciarnos sobre el *secreto en general*” (Derrida, 2011b: 21). Y en ese “secreto *ejemplar* de la literatura”, (Derrida, 2011b: 63), reside, para Valenzuela, “la magia de un buen texto literario. Quien acceda a su lectura percibirá el latido del Secreto y lo interpretará de acuerdo con su propia escala y lo traspasará a otros, por siempre distinto y diferido como quiere Derrida” (Valenzuela, 2003: 28).

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, Antonin.

1999 *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

BARTHES, Roland.

1974 *El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI.

¹⁵ La cita transcrita por Derrida pertenece a Foucault.

BAUDRILLARD, Jean.

2007 *Cultura y simulacro*. Trad. de Antoni Vicens, Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.

BORDE, Raymond y Etienne CHAUMETON.

1958 *Panorama del cine negro*. Trad. de Carmen Bonasso. Buenos Aires: Losange.

BORGES, Jorge Luis.

2001 “Emma Zunz”, en *El Aleph*. Madrid: Alianza, pp. 68-76.

CHANDLER, Raymond.

1995 “Apuntes sobre la narrativa policiaca”, en Lauro Zavala (edc.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995: 387-398.

1996 *El simple arte de matar*. Trad. de Jesús Ángel González López y Azucena Gonzalo Ausín. León: Universidad de León.

CHESAK, Laura A.

1999 “*Film noir, novela negra and Luisa Valenzuela*”, *Romance notes of University of North Carolina* 39 (1999): 295-302.

CORBATTA, Jorgelina.

1999 *Narrativas de la guerra sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*. Buenos Aires: Corregidor.

DERRIDA, Jacques.

1989 *La escritura y la diferencia*. Trad. de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos.

1995 “«La moneda falsa» (II): Don y contra-don, la excusa y el perdón (Baudelaire y la historia de la dedicatoria)”, en *Dar (el) tiempo*. Trad. de Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós.

2001a “El cine y sus fantasmas”. Entrevista realizada por Antoine de Baecque y Thierry Jousse. *Cahiers du cinéma*. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm>. [Julio de 2012].

2001b *Pasiones*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu.

DERRIDA, Jacques y Safaa Fathy.

2004 *Rodar las palabras. Al borde de un filme*. Trad. de Antonio Tudela. Madrid: Arena Libros.

DERRIDA, Jacques y Maurizio FERRARIS.

2009 *El gusto del secreto*. Trad. de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu.

FERNÁNDEZ, Teodosio.

1985 “El problema de la «escritura» y la narrativa hispanoamericana contemporánea”, *Anales de literatura hispanoamericana* 14 (1985): 167-173.

- HAWKS, Howard.
2000 *El sueño eterno*. Madrid: Turner Entertainment Co. and Warner Home Video.
- HOUSTON, John.
2005 *El halcón maltés*. Madrid: El País.
- MAGNY, Claude-Edmonde.
1972 *La era de la novela norteamericana*. Buenos Aires: Juan Goyanarte Editor.
- PIGLIA, Ricardo.
1995 “Lo negro del policiaco”, en Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 399-407.
2001 *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
2005 “Lectores imaginarios”, en *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- PREVITERA, Roberta.
2012 “Del celuloide a la página escrita: notas sobre cine y literatura”. *Les ateliers du Sal*. 0 (2012): 118-128.
<http://lesateliersdusal.com/numero-0/articulos-0/articulo10/> [Abril de 2012].
- QUINCEY, Thomas de.
1995 *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Trad. de Luis Loayza. Madrid: Alianza.
- SARDUY, Severo.
1969 *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis.
1980 “El lenguaje como preocupación en la novela hispanoamericana actual”, *Anales de literatura hispanoamericana* 9 (1980): 235-254.
- SCHRADER, Paul.
2005 “Notas sobre el *film noir*”, en Jesús Palacios y Antonio Weinrichter (eds.), *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*. Madrid: T & B Editores.
- SIMSOLO, Noël.
2007 *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Trad. de Alicia Martorell Linares. Madrid: Alianza Editorial.
- SHKLOVSKI, Vladimir.
2007 “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. de Ana María Nethol. México D. F.: Siglo XXI.
- STANISLAVSKI, Constantin.
1988 *La construcción del personaje*. Trad. de Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial.

TACCA, Óscar.

2000 *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

TELOTTE, J. P.

1989 *Voices in the dark: the narrative patterns of film noir*. University of Illinois.

TOURNEUR, Jacques.

2000 *Retorno al pasado*. Barcelona: Manga Films.

VV. AA.

1978-2000 *Entrevista virtual* (a Luisa Valenzuela).

<http://www.luisavalenzuela.com>

entrevistas4/entrevistas_virtual.htm. [Agosto de 2012].

VALENZUELA, Luisa.

1993 *Realidad nacional desde la cama*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

2001 *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.

2003 *Escritura y secreto*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

2004 *Trilogía de los bajos fondos (Hay que sonreír, Novela negra con argentinos, Como en la guerra)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

2007 *La travesía*. Barcelona: Belacqva.

2010 *El Mañana*. Buenos Aires: Seix Barral.

WILDER, Billy.

2006 *Perdición*. Madrid: Suevia Films.