

## Modulaciones del género policial en *La muerte viaja en ascensor* de María Angélica Bosco

Marcelo Urralburu García<sup>1</sup>

**Resumen.** Este trabajo de investigación propone una revisión de algunos de los aspectos sobre los que han incidido los estudios de literatura policial a la hora de analizar *La muerte baja en ascensor*, la novela que dio inicio, en 1955, a la dilatada trayectoria literaria de María Angélica Bosco. Los estudios consagrados a esta novela han coincidido en subrayar el carácter tradicional u ortodoxo de su propuesta cuando es interpretada desde el marco general de la novela policial de los años cincuenta e, incluso, este pretexto ha servido para supeditarla a las obras posteriores de la autora, cuyas formas se aproximan a la novela negra norteamericana. Con el ánimo de relativizar dicha exégesis de la novela, los tres epígrafes de este estudio pretenden delinear lo singular de sus modulaciones de las formas del género policial a partir del lugar de los personajes femeninos en la trama, de la aplicabilidad de los conceptos de enigma y de secreto a su estructura narrativa, y discutir, al fin, que la novela reproduzca la superposición de tramas característica del género policial según lo dilucidó Tzvetan Todorov. Este examen permitirá, asimismo, poner la figura del primer detective bosquiano y sus métodos gnoseológicos en relación con las ideas sobre el género policial de Jorge Luis Borges, quien incluyera la novela en la colección “El Séptimo Círculo”, que entonces codirigía con Adolfo Bioy Casares.

**Palabras clave:** María Angélica Bosco, ficción policial, enigma, secreto, Tzvetan Todorov.

### [en] Modulations of Detective Fiction in María Angélica Bosco's *La muerte baja en ascensor*

**Abstract.** This research article proposes a review of some of the aspects which studies of detective fiction have remarked when analyzing *La Muerte Baja en Ascensor*, the 1955 novel that began María Angélica Bosco's literary career. The studies devoted to this novel have underlined the traditional or orthodox character of its proposal when interpreted from the general framework of detective fiction in the fifties. This pretext has also served to subordinate it to the later works of the author, whose forms are close to the American hardboiled novel. To relativize that exegesis of the novel, the three epigraphs of this study attempt to delineate the singularity of its modulations of the forms of the detective fiction from the place of the female characters in the plot, from the applicability of the concepts of enigma and of secrecy to its narrative structure, and to discuss, eventually, if the novel reproduces the overlapping of plots characteristic of the police genre as explained by Tzvetan Todorov. This examination will also make it possible to put the figure of the first Bosquian detective and his gnoseological methods in relation to Jorge Luis Borge's ideas on detective fiction, and who with Adolfo Bioy Casares included this novel in “El Séptimo Círculo” collection.

**Keywords:** María Angélica Bosco, detective fiction, enigma, secrecy, Tzvetan Todorov.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Los personajes femeninos y la *hybris*. 3. Novela de enigma y secreto. 4. Convergencia de tramas y método empírico. 5. Conclusiones.

**Cómo citar:** Urralburu García, M. (2023) Modulaciones del género policial en *La muerte viaja en ascensor* de María Angélica Bosco, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 52, 265-274.

### 1. Introducción

María Angélica Bosco fue una de las primeras escritoras en publicar ficción policial en Argentina y en toda Hispanoamérica, setenta y ocho años después de que Raúl Waleis publicara su novela *La huella del crimen*

<sup>1</sup> Universidad de Murcia, Murcia, España.  
Correo: [marcelo.iraultza@gmail.com](mailto:marcelo.iraultza@gmail.com)

(1877), precursora del género en lengua española (Simpson, 1990: 47). Merecedora contra todo pronóstico del segundo Premio Emecé de 1954 —digo contra todo pronóstico porque Carlos Frías, su editor, trató de disuadir a la autora de presentarla al certamen (Mucci, 2017: 4:00-4:20)—, *La muerte baja en ascensor*, su primera novela, se incorporó en 1955 a la colección «El Séptimo Círculo», que entonces dirigían Jorge Luis Borges<sup>2</sup> y Adolfo Bioy Casares. Este trabajo de investigación tiene por objeto dicha novela, cuya anécdota, obedeciendo el imperativo de no aburrir a los lectores «contándoles qué malos son los hombres y qué desgraciadas son» las mujeres —según alegó la propia autora (Friera, 2006)—, se inicia con el cadáver de la hermosa Frida Eidinger en el ascensor de un edificio en un barrio residencial de Buenos Aires.

Muchos de los estudios que se han consagrado a esta novela han procedido observando sus rasgos formales para dirimir su tradicionalismo o su innovación. O, como reza el título de un estudio de Hebe Campanella (1991), en distinguir entre las ortodoxias y las heterodoxias de su poética. Esta inquietud ha sido compartida por los trabajos de Amelia Simpson (1990), Flora H. Schiminovich (1990) y Kelly Anne Dunn (1998). Por lo general, los balances realizados por estas investigadoras se han saldado en favor de la primera tesis, aduciendo que la naturaleza enigmática de un crimen ocurrido en un edificio residencial de Buenos Aires, es decir que «perturba de modo intenso las reglas del juego sobre las que reposa la coexistencia social» (Martín Cerezo, 2006: 41), y la integridad moral del detective, que sin embargo no está reñida con cierto sentido del humor, aproximan a las formas clásicas de la novela policial en general y a la novela de procedimiento latinoamericana (Noguerol Jiménez, 2006). Por la misma razón, muchos investigadores han preferido aquellas novelas de María Angélica Bosco que utilizan procedimientos propios de la novela negra, donde la acción, como dijo Martín Cerezo, «se superpone a la investigación» (2006: 212-213). No obstante, creo que esta determinación ha obstruido el análisis de *La muerte baja en ascensor*, pues muchos de estos estudios, en vez de partir de los marcos conceptuales para observar los singularismos de la novela, han optado por asimilarla a ellos.

La otra tendencia que ha proliferado es aquella que, a partir de las obras de Bosco, pretende dirimir los atributos y especificidades del policial femenino en Argentina aislando para ello los elementos atribuibles al género de la autora. No por nada, María Elena Togni la incluyó en su antología *Así escriben las mujeres*, publicada por Ediciones Orión en 1975. Este pretexto ha llevado a investigadoras como Flora H. Schiminovich o Gianna Martella (2002) a partir de premisas como que «*When women write of crime, they focus less on the actual crime and more on the relationships among the characters involved with the case* [cuando las mujeres escriben policiales, no prestan tanta atención al propio crimen como a las relaciones entre los personajes envueltos en el caso]» (Schiminovich, 1990: 17)<sup>3</sup> o que «*Women writers tend to give more prominence to female characters, to children to family and personal relationships, and to the roles played by emotion and intuition* [las escritoras tienden a ponderar los personajes femeninos, los niños, la familia y las relaciones personales, y el papel que desempeñan las emociones y la intuición]» (Martella, 2002: 32).

Muchos estudios que se adscriben a esta tendencia han destacado que en la obra de María Angélica Bosco se constata el uso de un lenguaje cortés que elude meticulosamente toda vulgaridad, como sucedía en la novela de investigación (Martella, 2002: 38); han puesto en valor el papel que desempeñan los personajes femeninos en la trama, pese a ser pasivo o secundario, porque a veces resulta decisivo en la resolución del crimen, algo que la acerca a los usos del policial femenino (Martella, 2002); y, por último han destacado la especial atención que reciben las relaciones interpersonales y los vínculos afectivos para resolver el crimen (Schiminovich, 1990). Sin embargo, estos elementos parecen no haber sido suficientes para dirimir de ella los rasgos diferenciales de un supuesto policial femenino, de ahí que los análisis que se han arrojado desde esta perspectiva crítica hayan tendido a concluir que la novela de María Angélica Bosco, perteneciente a un género tradicionalmente misógino, no solo permanecía apegada a las formas clásicas del policial sino que, además, reproducía su misoginia.

Tales conclusiones, en mi opinión, fueron precipitadas y relativizaron el valor de una obra que no se amolda tan fácilmente a las fórmulas tradicionales. Respaldo esta opinión en la de Ricardo Piglia, en cuyo prólogo a *La muerte baja en ascensor* dijo que esta «afirma los clásicos presupuestos del relato de investigación y a la vez los renueva y los modifica» (Bosco, 2013: 10). Siguiendo esta intuición, propongo un análisis que, en diálogo con estas y otras ideas, revise algunas de las cuestiones que han preocupado a los estudios anteriores sobre *La muerte baja en ascensor* en particular y la obra de María Angélica Bosco en general. Guiaré mi discurso a través de varios objetivos, que son: poner en perspectiva el lugar que ocupan los personajes

<sup>2</sup> Cabe decir que, en 1967, María Angélica Bosco dedicaría al escritor su ensayo *Borges y los otros*.

<sup>3</sup> Salvo cuando indique lo contrario, la traducción del inglés es mía.

femeninos a partir de la víctima, interrogar la naturaleza del crimen desde los conceptos narrativos del enigma y del secreto, poner en relación la figura del detective con la tradición de la novela policial y, por último, cuestionar que la novela se adecue al modelo narrativo que Tzvetan Todorov propuso en su ensayo «Tipología de la novela policial», de 1971.

## 2. Los personajes femeninos y la *hybris*

Me permito resumir la escena que da comienzo a la novela para inaugurar mi análisis: de madrugada, Pancho Soler vuelve borracho a su vivienda. Cuando accede al portal del edificio se dirige al ascensor, lo llama y espera que descienda al entresuelo; en su interior se encuentra el cadáver de una hermosa mujer. Poco después llega al mismo portal otro vecino del lugar, el doctor Adolfo Luchter. Sorprendido, como Soler, por el hallazgo, registra el cuerpo inerte en busca de cualquier indicio que pueda revelar la identidad de la víctima, pero da un paso en falso y el contenido de su bolso se desparrama por el suelo: un lápiz de labios rueda hasta el hueco de la puerta del ascensor y desaparece. Nada en la escena parece explicar la causa de su muerte. No hay indicios de violencia y tampoco residía en el edificio donde ha sido hallada muerta. Tan solo Luchter repara en un detalle: «Parece un envenenamiento. Hay olor a almendras amargas. Debe haber sido cianuro de potasio» (2013: 19).

Relato de este modo la escena del Capítulo I porque, de entrada, me permite distinguir varios aspectos poéticos que guiarán mi discurso, entre los que destacaré el lugar anecdótico de la mujer, es decir en la trama, la forma narrativa del crimen y la estructura del relato policial. El primero me lleva a señalar que la víctima es una mujer, como sucede en «Los crímenes de la rúe Morgue» (1841) o en «La carta robada» (1944), los cuentos de Edgar Allan Poe que fundaron el género policial. En cambio, no habrá personajes femeninos entre los investigadores del caso ni entre los asesinos, por lo que no puede decirse de esta primera novela lo que Amelia Simpson ha dicho del conjunto de la narrativa de María Angélica Bosco, sobre todo a tenor de su siguiente novela, *La muerte soborna a Pandora* (1956); que, en ella, «*women, along with men, are victims and killers* [las mujeres, así como los hombres, son víctimas y asesinas]» (Simpson, 1990: 48).

Menos osada ha sido Gianna Martella al sostener que «*even if the actual detectives are male, it is female characters who play an essential part in the investigation and discovery of the mystery* [incluso si los verdaderos detectives son varones, los personajes femeninos juegan un rol central en la investigación y en la resolución del misterio]» (2002: 32).<sup>2</sup> De esto se extrae que, a pesar de la acción narrativa, la relación de los *dramatis personae* es todavía muy convencional. Prueba de lo que dice Martella es que Betty de Iñarra obstruya el curso de la investigación para prevenir el escándalo de las infidelidades de su madre, Gabriela de Iñarra, con el doctor Luchter, sin que ello le impida ser la confidente de Ferruccio Blasi al fin y al cabo, o que la propia confesión de Gabriela sea crucial para resolver el crimen. Pero su novedad palidece ante *La muerte soborna a Pandora* (1956), donde Blasi, esta vez detective privado y no agente de policía, mantendrá relaciones sexuales con Inés, la mujer que ha contratado sus servicios. Más allá de la complicidad de Betty y Blasi no se producen escenas sexuales en la novela que nos ocupa, de lo que se establece que la autora, al incorporar y confundir los intereses sexual y económico, traza un arco que progresa hacia los usos de la novela negra.

¿Ocupan las mujeres los lugares tradicionales de la víctima o del testigo, entonces? ¿Es, por esto, menos innovadora o —peor aún— menos feminista? Quisiera responder estas preguntas centrándome en la figura de la víctima, pues no por ser mujer Frida Eidinger cumple con un papel pasivo o inocente. La imagen que el lector se hace de ella es la de una mujer adulta, reticente a participar de la vida social y cuya fortuna le otorga cierta libertad. «Frida no buscaba nuestra amistad» (Bosco, 2013: 42), confesará una mujer en un parque, y añade que «gastaba el dinero sin fijarse» porque «era una mujer de fortuna» (2013: 82); también su marido, Gustavo Eidinger, dirá que «Frida tenía un carácter tan impulsivo como yo» (2013: 51); pero el verdadero signo de su personalidad se vuelve visible ante la perseverante centralidad de «un dibujo de Escorpión, el signo del Zodíaco» en su habitación (2013: 54). Después de reunir suficientes opiniones y testimonios, el inspector Ericourt trazará la siguiente semblanza:

Imaginar a Frida como la presentan sus cartas, razonadora en apariencia y con un fondo de miedo a la vida que la inclinaba a la superstición (Escorpión), tomando prestada la sensibilidad que no era capaz de sentir y con una exagerada conciencia de su valer. Es decir el típico ser que no soporta el fracaso (Bosco, 2013: 58).

Tras conocerse en Zúrich durante el Tercer Reich, Frida y Gustavo decidieron contraer matrimonio para irse a vivir a la Argentina. Convinieron, asimismo, que él se marcharía «primero a Buenos Aires para preparar la casa» antes de la llegada de Frida (2013: 52). Pero ninguno de los dos escondía la verdadera naturaleza de su breve relación. Cuando el viudo sea interrogado, responderá con franqueza: «Confieso que busqué esa breve

separación como una experiencia» (2013: 52). No mucho después se transcribirán algunos fragmentos de la correspondencia de la pareja, donde Frida se declaraba impaciente por acudir a su país de acogida para, por fin, «amar a nuestro antojo» (2013: 55).

Por otra parte, gran parte del relato gira en torno a los años —no narrados— en que la mayoría de los personajes inmigrados aún no habían abandonado en Europa. Es el caso tanto de los Eidinger como de los hermanos Czerbó y Adolfo Luchter. Por eso resulta fundamental para la trama que Gabriela de Iñarra confiese que, durante dos años, le había sido infiel a su marido, postrado por una enfermedad, con Luchter; porque, en su testimonio, revelará que este último y Frida «habían mantenido relaciones en Alemania muchos años atrás y aquí volvieron a encontrarse» (Bosco, 2013: 129). Aquella aventura y el posterior reencuentro, su conexión en el pasado europeo y en el presente americano, abren la puerta a un posible divorcio de los Eidinger. A Frida «la obsesionaba la idea de que solo con ese hombre lograría ser ella feliz», afirmará el inspector Ericourt (2013: 150); pero Gustavo «necesitaba del dinero de su mujer para llevar la clase de vida que consideraba indispensable. El divorcio significaba un desastre para él» (2013: 150). Por lo tanto, no es la pulsión de poseer su vida ni de evitar su abandono, ni tampoco la venganza, lo que lleva a Gustavo a complotarse con Boris Czerbó para acabar con la vida de su mujer, sino negarse a renunciar a la comodidad material de su matrimonio:

Eidinger se puso en contacto con Czerbó. Necesitaba una forma de eliminar a Frida sin que diera lugar a sospechas. Czerbó había logrado fijar el cianuro de potasio en una solución que podía ser incorporada al carmín que se usa para preparar lápices para labios y a otros materiales. Eidinger le propuso que le preparara un *rouge* y sustituyó con el envenenado el lápiz de su mujer. Se había comprometido a pagarle una fuerte suma cuando heredara a Frida (Bosco, 2013: 151).

El divorcio, derecho al que María Angélica Bosco se acogió tras su separación de Julián Gil, estaba reconocido en la Argentina desde 1888 con el solo requisito de que una de las partes hubiera incumplido sus obligaciones conyugales y había vuelto a ocupar el debate público en 1954 por reconocerse el derecho de los divorciados a contraer segundas nupcias. Lo político y lo autobiográfico quedan cifrados en la novela a partir de estos acontecimientos, así como se cifra el conflicto de la diáspora europea, y ello me lleva a pensar que la opinión de Kelly Anne Dunn, según la cual «Bosco privilegia asuntos psicológicos y sociales antes que políticos» (1998: 54)<sup>4</sup>, debe ser matizada.

Frida Eidinger es una mujer que se ha erigido en propietaria legal del patrimonio familiar y cuya autonomía amenaza la institución matrimonial. Su relación con Gustavo estaba mediada por el solo interés económico y el móvil del asesinato es la sola perspectiva de ruptura de dicha dependencia. Gustavo, a diferencia de lo que cabría esperar, no mata a su mujer por miedo a perderla sino por los perjuicios económicos que ello le traería. También Boris Czerbó habría actuado de un modo parecido facilitando el veneno a cambio de una suma de dinero e, incluso, en el pasado habría amenazado a Gabriela de Iñarra con publicar sus infidelidades con el doctor Luchter si no le pagaba.

La frialdad de los hechos perfila la significación de las víctimas. Mientras los criminales de la novela son personajes masculinos que asesinan o extorsionan por dinero, los personajes femeninos son asesinados por dinero o deben pagar para evitar el escándalo público. Por eso, cabe puntualizar que Frida Eidinger no es solo una mujer asesinada sino que es una mujer asesinada por gozar de la libertad que su marido ansiaba, igual que Gabriela de Iñarra, obligada a cuidar de su marido postrado; es castigada por buscar la libertad en una relación fuera del matrimonio. Es decir, que en ambas historias la propiedad y la libertad de las mujeres asumen la forma de la *hybris*, la ‘desmesura’ que halla su castigo, y este castigo proviene de personajes masculinos que dependen de ellas o que exigen una recompensa.

Ben Bollig (2016) ha subrayado la importancia del dinero en la narrativa policial argentina, llegando a ser el personaje central de muchas novelas. Sin embargo, cuando afirma, a propósito de *La muerte soborna a Pandora* o *Historia privada* (1977), que «*money tends to offer motivation for certain characters but not necessarily for the criminal act itself* [el dinero tiende a motivar a ciertos personajes pero no necesariamente el acto criminal en sí mismo]» (2016: 2), sus palabras no alcanzan a describir la compleja red de crímenes que tienen lugar en *La muerte baja en ascensor*, que ni siquiera se cataloga como novela negra. Esto me induce a pensar que la poética de María Angélica Bosco puede incluirse dentro de las que Alejandra Laera (2014) ha

<sup>4</sup> Tomo la traducción realizada por Analía Gerbaudo de Ben Bollig (2020).

llamado, a partir de las ideas de Piglia (1974) sobre Roberto Arlt, las «ficciones del dinero», y que, en cierta medida se puede considerar el dinero como un dispositivo narrativo que cumple una función específica.

### 3. Novela de enigma y secreto

Sobre la manera en que se presenta el crimen quisiera poner de relieve una técnica narrativa que apareció por primera vez en los cuentos de Edgar Allan Poe. Me refiero al misterio del «cuarto cerrado», según el cual la escena del crimen se formula como un enigma de imposible solución, ya que nadie ha podido entrar ni salir del cuarto donde se hallaba el cadáver de la víctima, cerrado por dentro. Esta técnica, que también vincula la novela a las fórmulas clásicas del género policial, aparece adaptada a un invento de la sociedad de masas: el ascensor, comercializado por primera vez por la Otis Elevator Company en 1853. Casi contemporáneo del escritor norteamericano, como indica la fecha, el ascensor es, en palabras de Jimena Néspolo, «la sinécdoque perfecta, de urbanidad y confort, de desplazamiento vertical que el sueño de movilidad social de la ciudad burguesa de mitad de siglo XX promete» (Néspolo, 2015: 110). Cabe añadir que el recurso del «cuarto cerrado» ya había sido adaptado de un modo parecido por John Carter Dickson en su novela *Drop to his Death* —publicada en 1939 en colaboración con John Rhode—, pero no puede acreditarse una intertextualidad consciente y deliberada.

¿Cómo ha podido producirse el asesinato de Frida Eidingen en el ascensor en movimiento de un edificio? ¿Qué hacía en aquel edificio si no vivía en él ni tenía, en principio, relación alguna con sus habitantes? Que la víctima había sido envenenada era evidente, ya lo señaló Luchter antes incluso de dar parte a las autoridades, pero, dadas las circunstancias, lo más plausible era el suicidio. Es, pues, un misterio que pone a prueba la inteligencia y la imaginación del detective.

Ricardo Piglia, en varios ensayos, identificaba el enigma y el secreto como dos fórmulas básicas del género policial que se pueden rastrear hasta las narraciones de Poe y de Henry James respectivamente. Enigma «etimológicamente quiere decir dar a entender», ha escrito Piglia, y supone «la existencia de algún elemento —puede ser un texto, una situación— que encierra un sentido que no se entiende pero que se puede descifrar» (2017: 204). El secreto también plantearía «un vacío de significación, un olvido, algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice» (2017: 205). También en este sentido *La muerte baja en ascensor*, que para Hebe Campanella (1991) constituye un ejemplo de novela-enigma, reproduce un caso en todo punto singular.

El relato criminal no es narrado en ningún momento; el lector está en igualdad de condiciones con el detective. Todo parece indicar que la técnica del «cuarto cerrado» —que la autora volverá a utilizar en *La muerte soborna a Pandora*— reproduce la forma del enigma, pues, a simple vista, el relato criminal no habría sido intervenido. Es decir, que, en principio, no habría ocultamiento deliberado ni modificación de ningún tipo que obstruyera la investigación e, incluso, se llegará a constatar que los asesinos no habían participado de la escena del crimen y que, por esto mismo, no habían tenido tiempo de manipularla. Sin embargo, la confesión de Gabriela de Iñarra en el Capítulo VII revelará que Frida Eidingen no falleció en el ascensor de la comunidad sino en la vivienda de los Iñarra:

Corrí hacia ella y le tomé el pulso. Apenas si latía. fui a la antecocina y traje un poco de agua. Cuando volví a su lado ya no respiraba. Intenté hacerla beber un sorbo, pero la boca estaba rígida y no podía tragar. El pulso había cesado de latir.

En aquel momento, sólo pensé en protegerme y en sacarla de mi casa. Tomé a Frida de los brazos y la arrastré hacia la puerta. A esa hora nadie andaba por los pasillos. Llamé al ascensor y la metí dentro y yo con ella. Apreté el botón del sexto piso. Cuando llegamos allí me dispuse a regresar por las escaleras (Bosco, 2013: 132).

Para el Comisario Lahore esto probaba que Gabriela había perpetrado el asesinato, a pesar de la repentina e inexplicable muerte de la víctima; lo más probable era que hubiera envenenado el vaso de whisky del que bebía. Pero el inspector Ericourt lo pone en duda: la confesión no descartaba las múltiples posibilidades («admito que no soy intuitivo —reconoció modestamente Ericourt» [Bosco, 2013: 133]). Por eso, la pesquisa sigue su curso hasta identificar a los verdaderos asesinos, como ya hemos señalado, Gustavo y a Boris Czerbó, a partir de una comprobación empírica. El secreto de Gabriela de Iñarra, que cancela el carácter enigmático del crimen, no participa del complot. Su implicación es circunstancial: ignoraba la verdad tras la repentina muerte de la víctima, en un principio actuó no de manera analítica sino por instinto de supervivencia y no supo del envenenamiento hasta mucho después. De modo que, en definitiva, el relato criminal se muestra intervenido por una persona ajena al complot. La figura del asesino y la del testigo que guarda un secreto están

escindidas en la novela de María Angélica Bosco. El secreto tan solo cifra una parte del enigma, que sigue sin resolverse.

El otro elemento que refuerza el carácter enigmático del crimen es la desaparición del lápiz de labios, en principio, accidental. Nada ni nadie impide que los investigadores lo rescaten del hueco del ascensor, donde, además, encuentran las llaves con que la víctima pudo acceder al edificio, y entre las que se halla una copia de las llaves del apartamento del doctor Luchter. Que el lápiz de labios caiga por el hueco del ascensor permite el hallazgo de estas llaves, que debieron haber caído en otro momento, pero también le sirve al narrador para atraer la atención del lector sobre el cosmético antes, incluso, de confirmar que se trata del arma del crimen. Capaz de alterar el orden de causalidad, pues disocia la muerte del contexto en que tenga lugar, este objeto que Boris Czerbó había envenenado a cargo de Gustavo Eidinger se convierte en el epicentro de la narración en tanto que introduce el azar y hace imposible de predecir cuándo y dónde lo usará la víctima, ignorante de haber sellado su muerte.

Se trata de una técnica narrativa que consiste en crear un objeto enigmático que concentra gran parte de la significación —no olvidemos que se trata de un cosmético típicamente femenino que la víctima se aplica sin la menor sospecha— y que cumple una función narrativa: primero, porque al extraviarse entorpece la investigación y, segundo, porque, gracias al análisis forense, podrá ser utilizado por el inspector Ericourt para que Gustavo se delate como asesino.

En el marco de la polémica protagonizada por Jorge Luis Borges y Roger Caillois en 1942 sobre el origen del género policial, el crítico literario francés remontaba origen del género policial hasta la antigua novela de aventuras (Caillois, 1942), mientras que el autor de *El Aleph* restringía dicho origen a las narraciones de Edgar Allan Poe, donde, según explicó en «El cuento policial» (1980), la figura del detective es la clave formal del relato. Si pongo mi atención en esta controversia literaria es para contraponerla con la nota «A propósito de la novela policial» que María Angélica Bosco publicara en 1964 y de la que se desprende una acusada influencia de la crítica literaria francesa. Celebrar la trayectoria de Donald Yates, investigador de la Universidad de Michigan, no impediría a nuestra autora mostrar su preferencia por las ideas de Thomas Narcejac, a quien cita para decir que, en el género policial, «el héroe de la novela de aventuras es reemplazado por el guardián del orden en la organización burocrática, la ética por el respeto a la ley en la sociedad democrática» (Bosco, 2015: 252).

Sin duda, esta declaración, en tanto que demarca dos horizontes de lectura del género policial, pone distancia entre la poética policial de María Angélica Bosco y la de Jorge Luis Borges, como se observa en la figura del detective y los métodos gnoseológicos que empleará para resolver el crimen. Los investigadores del caso de la novela, el comisario Lahore, el inspector Santiago Ericourt y su ayudante Ferrucio Blasi, son agentes del departamento de policía de Buenos Aires y no investigadores *amateur* entregados al placer del enigma, como era frecuente en la novela inglesa de investigación, ni detectives privados que cobren por sus servicios, como es propio de la novela negra. Prescindir de estos elementos le habría permitido a la autora otorgar una mayor verosimilitud a una narración cuya anécdota no desdeña las referencias históricas, como la inmigración europea tras la caída del Tercer Reich alemán, durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón, así como anteponer al interés individual el orden legal y los valores democráticos de la comunidad, es decir de la *polis*, según se deriva de la de Narcejac. Ni mucho menos supone esto que el inspector Ericourt carezca de carisma. Su pertenencia a una organización burocrática no lo aliena como personaje, antes bien, subraya su peculiaridad y lo enfrenta a sus compañeros. Estos particularismos de la novela, por sorprendente que parezca, la aproximan a los usos del neopolicial latinoamericano, donde el enigma es relegado a un segundo plano en favor de la trama de conflictos sociales producidos por la cultura de masas (Noguerol Jiménez, 2006).

#### 4. Convergencia de tramas y género empírico

Quisiera detenerme, por fin, sobre la estructura y la tipología de la novela. Por lo general —ya lo he apuntado— los estudios anteriores han convenido en subrayar sus caracteres asociados con el género policial clásico y la novela de enigma, lo que no deja de ser oportuno a la hora de establecer un marco de lectura. Pero esto ha dado lugar a que, en ocasiones, se obvien los muchos elementos que hacen de ella una novela singular. Muestra de lo que digo es que Flora H. Schiminovich haya afirmado, en cierto pasaje, que «*This book is a perfect model for Tzvetan Todorov's typology of detective fiction* [Este libro es un ejemplo perfecto de la tipología de la novela policial de Tzvetan Todorov]» (1990: 18). Con esto la investigadora ha querido decir que, como toda narración policial, la de Bosco se compondría de dos relatos: uno criminal y otro policial, un crimen y su pesquisa.

Este rasgo, que en realidad Todorov desarrolló a partir de las reflexiones de George Burton, personaje de *El empleo del tiempo* (1956), de Michel Butor, tendría un carácter global; se lo presupone común a todas las expresiones tradicionales del género policial (de hecho, yo mismo lo he utilizado a lo largo de mi discurso). Sin embargo, la lectura que Ricardo Piglia plasmara en su prólogo a *La muerte baja en ascensor* impugnaba la sentencia que acabo de citar al reivindicar su diferencia con respecto de la estructura descrita por Todorov: «El gran logro de la novela de María Angélica Bosco ha sido quebrar el molde típico de las dos tramas superpuestas que definen el género desde su origen (cómo se cometió el crimen y cómo se lo descifra)» (Bosco, 2013: 10).

Nos encontramos, así pues, ante dos posturas enfrentadas: la que distingue dos relatos superpuestos y la que entiende que dichos relatos, aunque hayan constituido un punto de partida, se presentan ejecutados de un modo particular que trasciende dicha dualidad. Pero, al contrario de lo que pueda parecer, la segunda no suspende el carácter enigmático del crimen, la necesidad de descifrarlo. Qué duda cabe de que la novela presenta dos tramas —la del asesinato de Frida Eiding, planeado por su marido Gustavo y Boris Czerbó, y la de la pesquisa emprendida por el extravagante inspector Ericourt y su ayudante, Blasi— a pesar de que la primera, a diferencia de las narraciones que Todorov analizaba en su ensayo, no se narra en ningún momento y solo se halla inferida de los acontecimientos. Para corroborarlo basta con acudir al final del Capítulo II, titulado «La luna en la ventana», donde el inspector Ericourt medita sobre la naturaleza de la investigación:

—Anoche —la voz de Ericourt resonaba con un enfático acento recitativo. Uno de los recursos que empleaba para ordenar sus ideas— estuve trabajando en mi casa hasta muy tarde. Debía revisar unos informes. Frente a mi escritorio se abre el recuadro de la ventana. La noche estaba estrellada y si hubiera debido clasificarla, habría dicho que era una noche de invierno sin luna. Pasó un buen rato, cuando alcé de nuevo los ojos, una luna en cuarto menguante colgaba en el centro del vacío. Durante horas la había considerado inexistente porque era invisible para mí. Ya ve cómo la evidencia de un hecho es una cuestión de puro enfoque. Blasi seguía dedicado a su juego infantil con las motas del sol.

—Siempre existe una verdad, aunque se esconda —prosiguió Ericourt—, pero los hechos describen fatalmente su órbita y en determinado momento acaban por ponernos frente a los ojos una evidencia con la misma claridad con que anoche se me mostró a mí el cuarto menguante de la luna. A veces es preciso esperar, a veces la verdad se revela de improviso (Bosco, 2013: 46-47).

La reflexión de Santiago Ericourt puede ser leída como una fábula o metáfora cognoscitiva que presenta el empirismo relativista como el principal método de indagación de que dispone el detective para descubrir la verdad. Esto permite pensar el detective de Bosco en relación con el policial escéptico de Jorge Luis Borges pues, mientras «el detective, símbolo de la razón moderna, es humillado, derrotado, engañado o asesinado por el asesino» en los cuentos de Borges (Castany, 2006), el de Bosco recaba pruebas, manda que las analicen, mientras espera, paciente, a que la solución emerja en un contexto propicio. Ericourt suspende el juicio ante la elucubración de sus colegas. Ni siquiera el resultado de los análisis forenses es suficiente para esclarecer el enigma, que solo puede ser resuelto cuando se desarrolla en el tiempo. Este procedimiento acerca a Ericourt a Sherlock Holmes al tiempo que lo aleja del racionalismo especulativo de C. Auguste Dupin o de sus propios colegas dentro de la ficción, que prefieren guiarse por posibilidades. La metáfora de «La luna en la ventana», como señala Schiminovich, parece reproducir la dualidad narrativa que Todorov atribuía al género policial: la superposición del relato del crimen y el de la pesquisa, la preexistencia de una verdad que se aparece ante el detective a pesar de las restricciones que impone sus límites cognoscitivos (el marco de la ventana). No obstante, cabe apreciar varios aspectos que divergen con respecto del análisis de Todorov.

Por una parte, lo que venimos llamando «relato criminal» se encuentra «abierto» porque, pese a su carácter implícito, tiene continuidad en el presente narrativo. Según dice Ricardo Piglia en su prólogo: «Bosco logra desplazar en el presente de la investigación una intriga en la que nuevas muertes perturban —o iluminan— el enigma inicial» (Bosco, 2013: 10). Solo a partir del envenenamiento de Boris Czerbó por Gustavo Eiding y del suicidio de Rita Czerbó, acosada por el recuerdo de las víctimas de su hermano durante el Tercer Reich alemán, puede avanzar la investigación y resolverse el caso. Sus muertes, aunque parezcan innecesarias, responden a un sentido o a una instancia trascendente que no le es dado descifrar al ser humano:

—Si Czerbó se hubiera decidido a actuar antes... si Betty hubiera hablado... Czerbó no habría muerto ni tampoco Rita.

—No lo lamente... el caso de Frida Eiding habría quedado probablemente clasificado como un suicidio. El tiempo cristaliza los hechos pero la medida de ese tiempo no pertenece al hombre (Bosco, 2013: 154).

Esta conversación entre el inspector Ericourt y su ayudante Blasi demuestra que los nuevos crímenes de Gustavo Eiding intervienen en el proceso de aprendizaje del detective, que funcionan como nuevos signos

que se incorporan a la cadena significativa del enigma inicial cuyo sentido era indescifrable hasta ese momento. Es precisamente la apertura o la inestabilidad del relato criminal, que se extiende hasta el presente narrativo, lo que permite al detective resolver el caso. Por todo ello, puede concluirse que, al hacer coincidir el relato criminal y el de la pesquisa, el pasado y el presente, la novela de María Angélica Bosco presentaría una estructura narrativa doble, como la describió Tzvetan Todorov en su ensayo, pero alterada de tal manera que se aproxima a la estructura de la novela negra, donde se fusionan «las dos historias o, dicho de otro modo, suprime la primera y da existencia a la segunda» y el relato criminal «coincide con la acción» (Link [Comp.], 2003: 67).

Por otra parte, la trama de la pesquisa, que ocupa el cuerpo de texto de la novela por entero —conformando, por así decirlo, un relato explícito frente a la trama criminal implícita—, también presenta aspectos que divergirían del modelo policial descrito por Todorov. Comprender la verdad tras el crimen, según piensa Ericourt, solo será posible cuando el pasado individual y colectivo de los personajes irrumpa con fuerza en el presente, como la luna que se asoma por la ventana. Por eso el detective de Bosco no emprende una aventura gnoseológica que le permita «volver a narrar» el acontecimiento criminal, sino que espera a que la verdad se ponga de manifiesto por sí misma. Debe prescindir de su capacidad deductiva o, por lo menos, suspenderla ante la lógica aparente de los hechos —que apuntan todo el tiempo al suicidio— y aplicar un método inductivo por el cual se recaben todas las pruebas relativas a la escena del crimen sin proyectar hipótesis desde las mismas.

Ello se trasluce, por ejemplo, de que Ericourt elabore listas que exploren «las distintas alternativas de la trama» —como dice Piglia— pero sin decantarse por ninguna (Bosco, 2013: 10): «AGUSTÍN DE IÑARRA: ¿Por qué puede ser el asesino de Frida Eidinger? Por error. Puede haberse propuesto eliminar a su mujer por celos. ¿Es posible eso?»; BEATRIZ DE IÑARRA: [...] Estaba decidida a proteger la tranquilidad de su padre y Frida constituía la amenaza más seria contra su hogar»; «ADOLFO LUCHTER: [...] Pudo hacerla para liberarse de su persecución o por temor a que revelara sus relaciones con la señora de Iñarra»; «GUSTAVO EIDINGER: [...] Por celos. Los vecinos han comprobado que su vida conyugal no era feliz. Él mismo lo ha admitido»; etc. (Bosco, 2013: 135-136). Este pasaje, sin llegar a las cotas de originalidad de los cuentos policiales de Borges, reproduce uno de sus procedimientos básicos de su prosa, que consiste en barajar posibles respuestas a un enigma para acabar desechándolas finalmente porque la razón humana es incapaz de discernir la verdadera naturaleza de las cosas. El inspector Ericourt, de un modo parecido, descreo que la razón pueda reconstruir por sí sola el relato del crimen; en cambio, prefiere esperar a que este se desarrolle hasta aflorar en la trama social. Esto me induce a pensar que prescindir de la especulación racionalista y desplazar la centralidad de las pruebas forenses vuelve partícipe a La muerte baja en ascensor de la «recodificación escéptica del relato policial» que se atribuye a Borges. En ella el detective no es humillado, como sucede en los cuentos de Borges, pero no lo es porque carece de pretensiones dogmáticas (Garí Barceló, 2019: 346).

Habiendo huido Emilio Villalba, sospechoso que en realidad trabajaba para Gustavo Eidinger, Ericourt resolverá que la única manera de avanzar en la investigación es la reconstrucción de los hechos. Las primeras páginas del Capítulo VIII («¿Quién mató a Frida Eidinger?») narran la escenificación dramática del crimen para reproducir, en diferido, las condiciones de su producción, es decir, su cadena de causalidad. «Debo prevenirles que ésta no es una reconstrucción formal del hecho, pues se ignora aún la verdadera manera en que la señora Eidinger halló la muerte», confiesa Ericourt a los presentes (Bosco, 2013: 144). Que miente para controlar las variables del experimento se sabrá al final del mismo; ha cambiado el lápiz de labios envenenado por uno que no lo está pero insiste en que «nada ha sido tocado» (2013: 147) dentro del bolso de la víctima para inducir una reacción en el asesino cuando Betty haga el amago de pintarse los labios:

Betty, que había abierto el bolso de la muerta, sacó el peine y se alisó el cabello, luego inició el ademán de retocarse los labios con la barrita de carmín.

La lámpara de pie cayó al suelo con el sonido preciso del metal que choca contra un objeto duro. Una de las personas se había puesto de pie bruscamente y la había empujado. El incidente bastó para que Betty permaneciera con el lápiz en alto e interrumpiera la escena.

—No tenga miedo —unos segundos más tarde, Lahore recapacitó que era aquélla la voz de Ericourt—. No va a pasar nada esta vez. Hemos cambiado el lápiz en el laboratorio. Este no está envenenado como el otro. Se ha delatado, Eidinger» (Bosco, 2013: 148).

Todos los elementos que he señalado apuntan a que la reconstrucción de la escena del crimen no es un procedimiento policial rutinario —de hecho, el comisario no escondería su disconformidad durante su ejecución (era «un despliegue de exhibición que chocaba con los gustos modestos de Lahore» [Bosco, 2013: 142])— sino que tiene por objetivo engañar al asesino para que se delate. Por lo tanto, esta escena puede ser a todas luces interpretada como un experimento empírico que buscaría reconstruir la cadena de causalidad del



crimen a través de una ficción teatral de la que, por cierto, los personajes participan como actores sin conocer su naturaleza. Se trata de una metanarración, si se la quiere llamar así, cuyo sentido último solo comprende el inspector Ericourt, que hace las veces de director de escena contra el verdadero dramaturgo, Gustavo Eidinger.

Después de interpretar esa última escena, cabe preguntarse: ¿acaso es deliberada la referencia intertextual a *Hamlet* de William Shakespeare? Cuando discuta con el juez de instrucción sobre el asesinato de Czerbó, no escapará a la sensibilidad del inspector Ericourt el parecido con el envenenamiento del rey danés: «Ya sé que no es idea mía. Muchos han leído *Hamlet*» (Bosco, 2013: 101). Las semejanzas que median entre la escena del Capítulo VIII de la novela y la pieza que se representa en el Acto III de la tragedia son perceptibles no solo por la naturaleza del arma homicida —el veneno— sino porque ambas pretenden descubrir la identidad del asesino a partir de las reacciones que produzcan las representaciones. Y todo ello implica que la metaficción cumpliría un papel específico en la manera en que se relacionan el relato del crimen, ausente en la novela, y el relato de la pesquisa, que alcanza a resolver el enigma por medio de la ficción como herramienta para la comprobación empírica.

## 5. Conclusiones

Este trabajo de investigación se ha propuesto revisar algunos de los temas en los que había incidido la bibliografía anterior a la hora de analizar *La muerte baja en ascensor*, la novela que dio comienzo a la larga trayectoria literaria de María Angélica Bosco, en parte para relativizar su supuesto clasicismo. Si por momentos he opuesto la vocación policial de su poética a la interpretación que del género hizo Jorge Luis Borges, apegado a la tradición inglesa del mismo, ha sido, precisamente, con la intención de mostrar que María Angélica Bosco no se limitaba a reproducir los procedimientos narrativos de Edgar Allan Poe, los de G. K. Chesterton o los de Arthur Conan Doyle, tal vez el más cercano a ella, sino que buscaba innovar desde la incorporación de otras tradiciones literarias, como la francesa, y de técnicas propias de la novela negra norteamericana, cuya influencia es determinante en sus obras posteriores. De los múltiples aspectos que he atendido se derivan una gran variedad de conclusiones que procedo a exponer ordenadamente.

Los estudios que sondeaban la posibilidad de describir los usos de un policial femenino a partir del género de los personajes y de sus relaciones afectivas me han permitido distinguir dos crímenes paralelos, aunque de peso desigual en la trama, cuyas soluciones iluminaban las respuestas del uno y del otro: el asesinato de Frida Eidinger responde a la avaricia de su marido, Gustavo, ayudado por Boris Czerbó; este último, por otro lado, extorsionaba a Gabriela de Iñarra amenazándole con publicar sus relaciones con el doctor Luchter, quien había compartido un pasado con Frida. Dos crímenes tienen lugar antes del comienzo de la narración y los dos tienen por víctimas a personajes femeninos que deben ser castigadas o pagar por haber ostentado libertades impropias de las mujeres en una sociedad patriarcal. Por eso estarían asociados, de algún modo, con el pecado de la *hybris*. Cada uno, además, se adscribe a las dos técnicas narrativas del policial descritas por Ricardo Piglia: el enigma del asesinato se construye a partir del tópico del «cuarto cerrado», ideado por Poe, mientras que la extorsión crea un vínculo secreto entre Czerbó y la familia de los Iñarra, que, ignorantes de las implicaciones que ambos delitos comparten, pretenden ocultar su historia.

El ensayo de María Angélica Bosco «A propósito de la novela policial» me ha permitido probar su preferencia —compartida con otros autores argentinos, como Rodolfo Walsh— por la tradición crítica que vincula este género a la antigua novela de aventuras, así como dar una explicación a la especificidad de los detectives de la novela. Lahore, Ericourt y Blasi son agentes del departamento de policía, por lo que no se encuadran en el perfil del investigador *amateur* de la novela policial inglesa ni en el del detective privado de la novela negra —aunque Blasi sea contratado como tal en otras novelas. La autora hizo de ellos defensores del orden y de los valores democráticos frente a una sociedad desarticulada y caótica, como se trasluce en algunos pasajes del citado ensayo. Pero no por ello, como he apuntado, hubo de renunciar a la excentricidad del personaje de Ericourt. Los métodos policiales de este inspector, distintos de los utilizados por Dupin o Erik Lönnrot, se caracterizan por prescindir de la especulación y de la deducción, que lo tientan a dar credibilidad al suicidio de la víctima, para partir, en cambio, del análisis científico de las pruebas y confiar solamente en la evidencia empírica.

La confesión de Gabriela de Iñarra en el Capítulo VII habría permitido al inspector Ericourt poner en práctica un experimento de carácter inductivo que recuperara la cadena de causalidad del crimen. La policía ya sabía que el veneno se encontraba en el lápiz de labios, clave enigmática de la novela, y lo había sustituido para que, al reconstruir la escena de la muerte de Frida Eidinger, el asesino diera un paso en falso y se delatase. En esta puesta en escena puede observarse un carácter metaliterario que recuerda, hasta cierto punto, al tópico del «teatro dentro del teatro», ya que la ficción policial, es decir la manipulación de los datos por parte de la policía, inducirá al asesino a salir a la luz, como el príncipe Hamlet, citado por Ericourt, utilizaba la

representación dramática para desenmascarar al rey Claudio en la tragedia de William Shakespeare. Por último, he impugnado la idea de que la novela sea un ejemplo perfecto del modelo de novela policial que Tzvetan Todorov describió en su ensayo «Tipología de la novela policial». Respaldándome en la opinión de Ricardo Piglia, he ratificado que *La muerte baja en ascensor* no se amolda a un esquema narrativo previo sino que, por el contrario, desde los presupuestos del género plantea un enigma en un principio tradicional que luego resulta renovado a partir de elementos que son propios de la novela negra, como la coincidencia de las tramas del crimen y de la pesquisa.

## Referencias bibliográficas

- Bollig, Ben (2020), “‘Muchas mujeres para las que no hubo justicia’. ‘Cuentos de delitos’ por tres escritoras argentinas”, en *El taco en la brea*, núm. 11, págs. 164-182. Trad. Analía Gerbaudo.
- Bollig, Ben (2016): “Theories of Money in Argentine Crime Fiction”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 94, núm. 3, págs. 505-525.
- Borges, Jorge Luis (1942), “Observación final”, *Sur*, núm. 92, págs. 72-73.
- , ----- (1980). *Borges oral*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Bosco, María Angélica (1999). *Borges y los otros*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- , ----- (2013). *La muerte baja en ascensor*. (Pról. Ricardo Piglia). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- , ----- (2015), “A propósito de la novela policial”, en Román Setton y Gerardo Pignatiello [comps.]. *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, págs. 251-253.
- Caillois, Roger (1942), “Rectificación a una nota de J. L. Borges”, *Sur*, núm. 91, págs. 71-72.
- Campanella, Hebe (1991), “La novela-enigma de María Angélica Bosco: ortodoxia y heterodoxia”, en Giuseppe Petronio, Jorge B. Rivera y Luigi Volta [coords.]. *Los héroes «dificiles»*. Buenos Aires: Corregidor, págs. 135-146.
- Castany Prado, Bernat (2006), “Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges”, *Tonos Digital*, núm. 11, s.p. Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/6-bernatcastany.htm>.
- Cerezo, Martín (2006). *Poética del relato policial*. Murcia: Editum.
- Dunn, Kelly Anne (1998). *Representative Detective Fiction Writers from Mexico and Argentina: Socio-Political Factors and Literary Context*. Tesis Doctoral. University of Virginia.
- Friera, Silvina (2006), “Entrevista a la escritora María Angélica Bosco: ‘Soy liberal, desobediente y rebelde de profesión’”, *Página12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1541-2006-01-16.html>.
- Garí Barceló, Bernat (2019), “Microhistoria del relato policial. Modulaciones políticas del detective latinoamericano”, *Mitologías hoy*, vol. 19, págs. 341-353.
- Laera, Alejandra (2014). *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Link, Daniel [comp.] (2003). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- Martella, Gianna M. (2002), “Pioneers: Spanish American Women Writers of Detective Fiction”, *Letras Femeninas*, vol. 28, núm. 1, págs. 31-44.
- Mucci, Cristina [097locos] (2003): *María Angélica Bosco en Los siete locos- Parte 2 (2003)* [Video]. YouTube disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=7iCt6t\\_Qwww](https://www.youtube.com/watch?v=7iCt6t_Qwww).
- Néspolo, Jimena (2015), “Kincón baja en ascensor. El policial argentino en crisis”, en Román Setton y Gerardo Pignatiello [comps.]. *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2006), “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 15, s.p.
- Piglia, Ricardo (1974), “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, *Hispanamérica*, núm. 3, págs. 25-28.
- , ----- (2015). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- , ----- (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama.
- Schiminovich, Flora H. (1990). *Two Argentine female writers perfect the art of detection: Maria Angelica Bosco & Syria Poletti*. *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 24 núm. 42, págs. 16-20.
- Simpson, Amelia (1990). *Detective Fiction from Latin America*. Cranbury, Nueva Jersey: Associated UP.
- Todorov, Tzvetan (1971), “Typologie du roman policier”, en *Poétique de la prose*. París: Seuil, págs. 55-65.
- Togno, María Elena (1975). *Así escriben las mujeres*. Buenos Aires: Ediciones Orión.