

Cromo, un “eco-thriller científico”

Hernán Maltz

Universidad de Buenos Aires

Investigaciones entrelazadas y crímenes complejos

Dirigida por Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik, estrenada en octubre de 2015 en la pantalla de la Televisión Pública, *Cromo* es una miniserie argentina de doce capítulos que ha sido caracterizada por la propia producción del programa como un “eco-thriller científico”.¹ Por un lado, la parte “ecológica” de esta curiosa etiqueta viene dada por el uso de escenarios naturales de la Argentina: los hechos principales de la historia tienen lugar en la reserva natural de los Esteros del Iberá, en un pueblo de la provincia de Corrientes, aunque también se remontan a El Calafate y al glaciar Perito Moreno, a Bariloche y el Parque Nacional Nahuel Huapi, e incluso a la

¹ La expresión fue empleada por uno de sus productores, Martín Jáuregui—quien, además, desempeña un papel secundario como actor—, en una emisión especial de lanzamiento de la serie—conducida por el propio Jáuregui—, con presencia de directores y actores (vale traer a cuenta que los otros dos productores son los hermanos Puenzo, que, como ya mencionamos, son directores de la serie). Jáuregui utiliza igualmente la etiqueta de “policial científico”, por ejemplo, en un avance sobre la serie que presenta él mismo en la emisión del 23 de abril de 2015 del programa *Vivo en Argentina* de la Televisión Pública, ocasión en la que, asimismo, vemos un video de presentación de Lucía Puenzo en que también emplea dicha etiqueta: <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/cromo-policial-cientifico/>. Por otra parte, en la emisión de presentación de *Cromo*, Martín Jáuregui alude a dos cuentos en los que la serie se inspira: se trata de dos relatos de su propia autoría, “El río de los pájaros” y “Donde Dios durmió la siesta”, ambos incluidos en el libro *Historias de mi país. Geografías argentinas II*.

Base Marambio en la Antártida. Estos ámbitos naturales contrastan, a su vez, con las imágenes de la Ciudad de Buenos Aires y, particularmente, de la Ciudad Universitaria de la Universidad de Buenos Aires. Por otro lado, la parte “científica” se deriva de los tres protagonistas y sus actividades, Valentina (Emilia Attias), Diego (Guillermo Pfening) y Simón (Germán Palacios), biólogos e investigadores del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), así como de sus conocimientos específicos que les permiten establecer una investigación sobre la contaminación que genera una curtiembre en los Esteros del Iberá y en una localidad de la provincia de Corrientes.

Si bien Valentina estudia la población local de carpinchos en Corrientes, pronto se desplaza hacia otras indagaciones en torno a los elevados niveles de cromo que registra en personas y animales de la zona. Lena (María Ucedo), bióloga que trabaja en un laboratorio de la universidad en Buenos Aires, le advierte a Diego, también biólogo y esposo de la ya por entonces difunta Valentina: “Esto no tiene nada que ver con su trabajo como ecóloga”. Diego, cuando llega a El Calafate para recibir un mensaje de Valentina, escucha: “Estoy atrás de algo grande. Encontré algo y no me puedo hacer la distraída”.

Pero, antes de avanzar con el análisis de distintos aspectos en los que la serie se vincula con el género policial y la representación de “lo científico”, consideramos pertinente realizar una breve contextualización en el marco de la televisión argentina, pues, al hablar de *Cromo*, no deberíamos perder de vista los estrenos contiguos de otras miniseries policiales en la Televisión Pública.² Entre abril y mayo de 2015 estuvo en la pantalla *Malicia*, mientras que el estreno de *Cromo* tuvo lugar en la misma semana que el primer episodio de *Variaciones Walsh*; a estas producciones deberíamos sumar *El marginal*, que finalmente salió al aire a comienzos de 2016, luego de haber tenido interminables publicidades que la antecedieron en 2015—con el típico anuncio dado por el sintagma “muy pronto”; se trata de una espera bastante dilatada que, en todo caso, resulta presumiblemente difícil de escindir del cambio presidencial dado por el fin del mandato de Cristina Fernández de Kirchner y el comienzo del de Mauricio Macri. Aun cuando esto no consistiera en una apuesta definida por parte de la dirección de la Televisión Pública de ese momento, sí podemos hablar, retrospectivamente, de una

² Esta contextualización es necesaria aunque, huelga aclarar, nuestro artículo no se enmarca en un análisis propio de los estudios sobre televisión sino, más bien, en los de narrativa policial. Debido a la “expansión genérica” (Lafforgue, 2016: 55) que excede lo literario y llega hasta el cine, la radio, la televisión, la historieta y el periodismo de investigación, el área de estudios sobre *lo policial* puede y debe asumir el análisis de otros soportes, géneros y lenguajes.

evidente tendencia a usar el género policial. Dentro de esta tendencia, quizá *Cromo* haya sido el producto más innovador, si pensamos que *Malicia* fue, a fin de cuentas, un *thriller* bastante clásico, con la historia de un hombre que investiga e intenta vengarse del asesino de su hija, que *Variaciones Walsh* consistió en la adaptación—o transposición—de algunos cuentos de Rodolfo Walsh—autor ya canónico de la literatura argentina y, específicamente, del género policial—, y que *El marginal* fue una historia del micro-mundo carcelario que, en gran medida, repite varios aspectos de la aclamada miniserie *Tumberos*.³

Cromo, en principio, no cuenta con antecedentes tan definidos, además de que sus protagonistas no son policías, ex-policías, investigadores profesionales o policías infiltrados—como sí sucede en *Malicia*, *Variaciones Walsh* y *El marginal*. En efecto, Diego le indica a Simón: “Nosotros no somos policías, no somos investigadores, para eso está la policía” (resulta curioso que, más allá de estas palabras de Diego, sí son formalmente investigadores: del CONICET; aunque, desde luego, queda claro que el protagonista apunta al hecho de ser investigador de la institución policial). Sin embargo, su colega le responde inmediatamente: “A la policía no le interesa lo que pasó con Valentina. Si no encontramos nosotros al asesino, esto va a morir acá”. Así, pronto la investigación sobre la muerte de Valentina se conecta con las actividades ilegales de una curtiembre; actividades que, tal como vemos a raíz de las averiguaciones de Simón, también tienen como cómplices a la mayoría de los integrantes de la localidad correntina: el comisario, el fiscal, la dueña del laboratorio local cuyo único cliente es la curtiembre, etcétera.

Los tres biólogos encabezan, no a la vez, sino más bien en turnos que se suceden, una pesquisa sobre la contaminación de dicha curtiembre en la provincia de Corrientes. A diferencia de la literatura policial clásica, en que las tareas de detección las lleva a cabo una pareja, un detective y su asistente, en este caso la figura del investigador se aproxima más a la del *private eye* de la serie negra, pues Valentina, Diego y Simón, especialmente los dos primeros, son presentados y representados como sujetos que se enfrentan de manera individual contra todas las adversidades. Respecto a la sucesión de turnos que mencionamos, recordemos que Valentina comienza su pesquisa junto a

³ Desde luego, nuestro análisis tampoco puede soslayar una comparación respecto a ficciones policiales de otros países: si bien no es el motivo principal de nuestro trabajo, no podemos obviar que *Cromo* presenta una estética, incluso desde la presentación del programa, similar a la serie norteamericana *True Detective*, especialmente respecto a la primera temporada de esta, emitida originalmente en 2014, en la que abundan las tomas de ámbitos periféricos y semi-rurales. Tanto la primera temporada de *True Detective* como *Cromo* trabajan con geografías que tienden a ser zonas “olvidadas” de sus respectivos países: el sur semi-rural y pobre de Estados Unidos y el litoral correntino de la Argentina.

Simón y este la abandona—para luego reprocharse el hecho de haberla dejado sola—, en tanto que Diego, cuando va a buscar el cadáver de su esposa, tampoco se queda en Corrientes junto a Simón, que sí tiene la firme intención de esclarecer la muerte de Valentina. Simón se comunica repetidas veces con su amigo y colega—por ejemplo, le escribe a través de un mensaje por celular: “Me tiraron un auto encima. Si me matan seguila vos”—y, finalmente, lo convence de ir nuevamente a Corrientes—“podés engañarte todo lo que quieras pero no vas a seguir adelante mientras no resolvamos esto”—, aunque, al poco tiempo de su arribo, el amante de Valentina también es asesinado. Por supuesto, la negación por parte de Diego de quedarse en Corrientes durante su primer viaje se debe, en buena medida, a la traición que siente por parte de su amigo, a quien le reprocha el hecho de no haberle contado sobre su vínculo amoroso con su esposa.

La investigación es originalmente iniciada por Valentina, pero sus descubrimientos y las evidencias que recaba sobre la mencionada contaminación la convierten en víctima fatal de la historia.⁴ De este modo, la investigación sobre la muerte de Valentina—esposa de Diego y amante de Simón—resulta inescindible de la investigación sobre la contaminación en los esteros; contaminación que, a su vez, genera una intoxicación—altos niveles de cromo en sangre—que perjudica a la población del pueblo de Corrientes (en la serie no se menciona el nombre del pueblo, aunque, en el décimo capítulo, en una toma de la pantalla del celular de Anganuzi, vemos un mapa en el que llegamos a leer: “Corrientes-Concepción”). Así, la historia de *Cromo* parte de una muerte accidental que pronto se revela como asesinato, y la investigación de este homicidio trae a la luz otros crímenes contra la comunidad entera: contra sus personas y contra su ecosistema. Por lo tanto, las investigaciones se entrelazan y muestran, a su vez, distintos niveles de criminalidad: no solo el homicidio, sino también el tráfico y el tratamiento de pieles de animales cazados en una reserva natural, y cuyos desechos generan la enfermedad—e incluso la muerte—de niños y ancianos de la comunidad e incluso de los propios trabajadores de la curtiembre, como resulta el caso de Laura (Valentina Bassi), una guardia de seguridad y madre soltera que se enfrenta a la

⁴ Resulta significativo el hecho de que el género femenino inicia la investigación, que solo tras varios rodeos puede ser seguida y culminada por Simón y Diego. A su vez, queda claro que la representación del rol masculino tradicional, en tanto protector de la mujer, tampoco es cumplido por ninguno de los hombres: Diego y Simón no cuidan debidamente a Valentina, ni Anganuzi a Nina. Quizá el único que sí lo hace es Mirko, tanto a Valentina—al menos parcialmente, con la debida advertencia sobre el peligro que corre—como a su hija, que para protegerla de la enfermedad se traslada de los Esteros del Iberá al Parque Nacional Nahuel Huapi.

necesidad de aumentar las horas de un trabajo que atenta contra su salud pero que, a la vez, es el único medio disponible para sostener a sus dos hijos.

Panorámicas argentinas: otra vuelta sobre la posibilidad de un policial nacional

En principio, las amplias tomas de paisajes de reservas naturales argentinas— los Esteros del Iberá, el glaciar Perito Moreno, el Parque Nacional Nahuel Huapi— contrastan de manera categórica con ciertas novelas cuyos personajes también son académicos, como *Filosofía y Letras* de Pablo De Santis, *La cátedra* de Nicolás Casullo o *El ícono de Dangling* de Silvia Maldonado, y que suelen basar sus historias en lugares de encierro (aunque, asimismo, ya hemos advertido que este tipo de espacio tampoco está ausente en *Cromo*, que cuenta con varias escenas en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, en la Ciudad Universitaria).

Si pensamos en los paisajes naturales desde la perspectiva de su “argentinidad”, podemos arribar al longevo problema en torno a la posibilidad de recrear un policial nacional autóctono y, de esta forma, hallamos en el vocablo “cromo” un anclaje en el “color local”—o, en este caso, más bien federal—que intenta lograr la serie. Recordemos las afirmaciones que hacían Rodolfo Walsh y Velmiro Ayala Gauna, a mediados del siglo XX, respecto a la posibilidad de desarrollar un policial nacional: en 1953, el primero de ellos sostiene que “*se admite ya la posibilidad de que Buenos Aires sea el escenario de una aventura policial*” (8; énfasis del original), mientras que, dos años después, Ayala Gauna consigna que “[l]os cuentos de ficción policial son perfectamente posibles de desarrollar dentro de una atmósfera argentina” (45). Aún más, este tipo de pensamientos puede remontarse hasta principios de dicho siglo, cuando, en la introducción a su libro de cuentos, Vicente Rossi advierte que “[n]uestro escenario es Buenos Aires y Montevideo” (9).

En este marco, podríamos pensar que *Cromo* nos invita a volver sobre estas cuestiones, aunque en todo caso las contesta de otro modo: no se trata de una búsqueda en torno a la especificidad de “lo local” y “lo propio” (como ocurre en los relatos protagonizados por el comisario don Frutos Gómez de Ayala Gauna), sino que tenemos un grupo de científicos con un método de detección universal, las pruebas de laboratorio, así como una actividad que se torna federal a causa de sus actividades científicas (y no perdamos de vista que, más allá de este carácter universal del conocimiento científico, esto a su vez resulta atravesado por el carácter nacional de las instituciones que avalan la investigación científica: el CONICET y la Universidad de Buenos Aires).

Sin embargo, frente a las imágenes panorámicas de bellos paisajes naturales, asimismo la serie nos presenta, en una aproximación a los Esteros del Iberá, una figuración del peligro que se ciñe sobre estos lugares, ilustrado por las escenas de cacería ilegal de animales y los planos de peces muertos. En este sentido, la parte “ecológica” de *Cromo* contiene, justamente, la cuestión del crimen medioambiental, que confluye con los crímenes de corte económico y demográfico—la representación de este tipo de criminalidad demográfica, ecológica y económica también se halla muy presente en una novela publicada un año después, en 2016: *Noxa* de María Inés Krimer. Así, el título de la serie nos remite a esa relación conflictiva entre el hombre y la naturaleza, a la acción del hombre sobre ella, al uso de sus elementos y su resignificación dada por un empleo específico: el cromo es un elemento neutral en la tabla periódica, pero en la serie tiene una evidente carga de valor negativa—los elevados niveles de cromo en sangre que los investigadores comprueban—, pues es lo que mata a la población humana y animal, con una responsabilidad que, por supuesto, recae sobre la propia actividad humana.

A puertas abiertas: las pruebas de laboratorio y el ámbito de acción de los científicos

Resulta sugestivo que las dos primeras escenas de la serie muestran a los tres científicos recolectando pruebas: por un lado, Valentina toma una muestra del agua contaminada de un sector de los Esteros del Iberá; por otro, Simón y Diego extraen sangre de un pez capturado en la Antártida, el “Pez dragón”, que según Simón—y, especialmente, según la ciencia que representa con su discurso—tiene “propiedades anticongelantes” adquiridas a partir del desarrollo de una “glicoproteína”. Él le dice a Diego: “¿Sabés lo que puede ser esto en el campo de la criopreservación de tejidos, embriones, alimentación? Una revolución”. De este modo, ya en los primeros minutos del primer capítulo apreciamos un sentido fuerte en torno a la labor de los científicos: no solo juntan pruebas en el “afuera” del mundo—en oposición a las imágenes de cierto sentido común que los ubica siempre en un laboratorio—, sino que, además, piensan en los usos sociales y en los beneficios que sus conocimientos pueden acarrear para la población.

La historia de *Cromo* parte de la muerte de Valentina, de modo que pronto—en cuanto sabemos que se trata de un homicidio—incluye la historia de la investigación de Valentina sobre la contaminación causada por la actividad ilegal de una curtiembre. Así, podríamos decir que *Cromo* es la historia de una investigación sobre un crimen ambiental, interrumpida por la investigación del asesinato de la investigadora de dicho crimen ambiental.

Respecto a la primera investigación, la de Valentina, debemos resaltar la importancia del conocimiento específico—científico—que le otorga su sustento. Así como Emilio Renzi, en el cuento “La loca y el relato del crimen” de Ricardo Piglia, da con el asesino gracias a su “*saber lingüístico*” (Rivera 101) aprendido en la universidad, en *Cromo* tenemos un *saber biológico* que, apoyado en pruebas de laboratorio, permite a Valentina echar luz sobre los delitos ambientales de la curtiembre—materializados, también, en la muerte de un niño de quien Valentina toma las muestras de sangre que envía a Buenos Aires. Si en el cuento de Piglia la clave del crimen está en la lengua, en esta miniserie televisiva se halla en “lo biológico”, en los elevados niveles de cromo que los muertos del pueblo correntino llevan en su sangre: más allá de las escenas con pacientes afectados en la sala de atención de salud de la localidad, en los primeros minutos del octavo capítulo vemos que hay una lista con todos los muertos, es decir, el crimen es demográfico, no contra individuos sino contra toda la población.

Los únicos aptos para develar esta situación son aquellos que cuentan con el saber apropiado: tres biólogos que se desempeñan como investigadores del CONICET. Además, al doble factor dado por la cualidad “biológica” de la clave del crimen y la formación profesional de los investigadores, debemos agregar la presencia de la universidad: las muestras son analizadas en un laboratorio de la Facultad de Ciencias Exactas en la Ciudad Universitaria, donde, asimismo, los investigadores imparten y hacen público su conocimiento—Diego en las clases y Valentina como tutora de Nina (Malena Sánchez).

Como ya señalamos, observamos un contraste entre este espacio universitario y los ambientes naturales del sur y el noreste argentino. De hecho, esto coloca a *Cromo* a distancia de un corpus de policiales académicos de la literatura argentina, en los que habitualmente el encierro espacial es la norma: pensemos en las novelas de campus *Crímenes imperceptibles* de Guillermo Martínez y *El camino de Ida* de Ricardo Piglia, así como en la tenebrosa representación del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras en *La Cátedra* de Nicolás Casullo y *Filosofía y Letras* de Pablo De Santis. Si la novela de De Santis constituye el cenit del encierro de las novelas académicas, el carácter “académico” y “científico” de la serie televisiva parece revertir esa tendencia y, en buena medida, sus tres protagonistas se construyen con arreglo a otro principio, relativo a la idea de que los científicos tienen un conocimiento útil que puede y debe ser usado en beneficio de “la sociedad”. De este modo, los académicos de *Cromo* no cuadran con la imagen de aquellas novelas que los representan en su faceta profesionalizada y encerrados en su ámbito académico, tal como Jacoby (2000) los había pensado en *The Last Intellectuals*,

sino que comprobamos la existencia de un deber ético que los impele a actuar por fuera de los límites de la universidad, a viajar a distintas geografías y continuar con la investigación como principal objetivo, incluso por encima de la conservación de sus vidas, tal como sucede con Valentina y Simón.⁵

“Policiales científicos” con un siglo de diferencia

Las mencionadas categorizaciones de *Cromo* como un “eco-thriller científico” o “policial científico” nos pueden conducir a otras ficciones. Por ejemplo, en 1919, casi cien años antes del estreno de esta miniserie, se publica *El crimen de la mosca azul* de Enrique Richard Lavalle, en el número 85 de *La novela semanal*—publicación periódica cuyas narraciones policiales han sido analizadas por Campodónico (125-146)—, con el elocuente subtítulo de “Romance científico-policial”, es decir, se trata de una novela científico-policial.

Si *Cromo* se transmite en un soporte representativo de un consumo cultural propio de los primeros años del siglo XXI—la serie televisiva—, podríamos pensar un paralelismo con la función análoga que desempeñaba *La novela semanal* hace casi un siglo, como una de las tantas publicaciones periódicas que circulaban por entonces:

[...] *La novela semanal, La novela universitaria, La novela humana, La novela porteña, Suplemento, La novela nacional, Argentores, Bambalinas*, solo por mencionar unas cuantas. La literatura de estas colecciones convive en aquella época con la que aparece en los diarios *La Razón, La Prensa, El Mundo, Crítica, La Nación, Noticias Gráficas*, así como con la que se publicaba desde fines del siglo XIX en las revistas misceláneas y culturales (*Caras y Caretas, PBT, Nosotros, Sherlock Holmes, Gran Guñol, El Hogar, Revista Multicolor de los Sábados*). (Setton 7-8)

Por supuesto, un “policial científico” de 1919 resulta muy distinto a uno de 2015, independientemente de sus diferentes soportes—escrito en un caso, audiovisual en el otro—, tanto por la parte “policial” como por la “científica”. En 1919 “lo policial” estaba en vías de definición; era más difuso en varios aspectos y se hallaba más cerca del discurso periodístico: pensemos, por ejemplo, en la revista *Sherlock Holmes* (1911-1913), que combinaba en sus páginas crónicas y ficciones. Además, en general estamos ante un período previo a la intervención e imposición exitosa de un modelo específico de narración policial—“culto, decoroso, preciosista en la construcción del argumento, conocedor, seguidor y ligeramente cuestionador de los parámetros de la edad dorada

⁵ La película *Moebius* (1996), estrenada casi veinte años antes que *Cromo*, también puede ser pensada como la historia de un universitario—un topógrafo—que “sale al mundo” a demostrar sus conocimientos, aunque curiosamente en este caso el “mundo exterior” está dado por una superficie oculta bajo el suelo: el sistema de subterráneos de Buenos Aires.

de la literatura policial en lengua inglesa” (Setton 32)—, a partir de la década de 1940, a raíz de las concepciones y actividades de Jorge Luis Borges y otros miembros nucleados en la revista *Sur*. En efecto, según el material que hallamos en la compilación *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*—que incluye, entre otros, *El crimen de la mosca azul*, publicado otra vez luego de su aparición original hace casi cien años—, apreciamos una sugestiva heterogeneidad en los relatos que componen “lo policial” por aquellos años: algunos se inscriben de manera más nítida en la vertiente clásica, como “Las deducciones del detective Gamboa” de Enrique Anderson Imbert; otros reconocen una filiación directa con la tradición inglesa de Conan Doyle y Chesterton, aunque la matizan con una fuerte impronta paródica, como sucede con “El botón del calzoncillo” de Eustaquio Pellicer o “Jim el Sonriente o la pista de las bananas” de Conrado Nalé Roxlo. Asimismo, si bien en el período de tiempo considerado la serie negra norteamericana no se conocía en la Argentina, a donde llegaría varias décadas después, la compilación cuenta con varios textos que podrían ser pensados en sintonía con dicha corriente, como “En la costa” de Víctor Juan Guillot, “El misterio del dominó” de Arístides Rabello o “Una retirada a tiempo (Memorias de Nelson Cóleman)” de Julián J. Bernat; se trata de historias en que los procesos de detección resultan relegados y cobran mayor importancia las aventuras de los personajes, con pesquisas que cuentan con un factor de riesgo más importante y que incluso llegan a implicar una amenaza a la propia vida del detective, tal como ocurre en el relato de Bernat.

Particularmente, *El crimen de la mosca azul* comienza con un grupo de caballeros de un círculo aristocrático que, en su tiempo de ocio, se dedican a esclarecer la muerte de un cuerpo anónimo encontrado en la Plaza San Martín, en Buenos Aires. La indagación los lleva a enfrentarse con el criminal Alex Deen, poseedor de un laboratorio con distintos aparatos que permiten realizar experimentos con electricidad, uno de los cuales es puesto en funcionamiento para atentar contra las vidas de los investigadores.⁶ En la historia leemos, entre otras cuestiones, sobre la existencia de rayos, dispositivos generadores de vacío y “píldoras de aire” (Richard Lavalley 198) con las que uno de los personajes salva a sus colegas investigadores. Así, “lo científico” del relato, visto desde hoy en día, consiste en una serie de motivos que lo aproximan en mayor medida al género fantástico (más allá de los avances tecnológicos de principios del siglo XXI,

⁶ Para un recuento más detallado de la trama, sugerimos revisar el resumen de Lagmanovich (37-40).

ninguna ficción que presuma de un verosímil realista puede, actualmente, incluir en su trama rayos y “píldoras de aire”). Según Lagmanovich, además, la fascinación por la electricidad, en tanto componente de un conjunto de elementos científicistas, más que científicos, tampoco es privativa de esta ficción; más bien constituye una marca de la época: “No innova Richard Lavalle en esto, sino que ocupa su lugar en una línea rioplatense vinculada con la popularización de las ciencias a finales del siglo XIX y principios del XX, en la que figuran también [...] Eduardo Ladislao Holmberg, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga” (40).⁷

Ahora bien, ¿acaso en *Cromo* no cabría hablar nuevamente de efectos científicistas? Al menos podríamos hacerlo desde el punto de vista de que los saberes biológicos y las pruebas de laboratorio que observamos en ella componen “lo científico” como un efecto de verosimilitud: vemos la serie y creemos que las evidencias son ciertas, aunque en verdad no hay ninguna explicación científica en la ficción. En este sentido, consideramos provechoso contrastar la ficción de Richard Lavalle con *Cromo* y ver cómo “lo científico” se muestra de manera diferente en dos coyunturas históricas distintas. Particularmente, uno de los aspectos significativos de *Cromo* consiste en la representación de la comunidad científica argentina de comienzos del siglo XXI, en la que el CONICET y las ciencias denominadas “duras” tienen un innegable lugar de supremacía. El hecho de que los protagonistas sean biólogos y que los veamos analizando muestras con microscopios no debería ser soslayado ni naturalizado, especialmente frente a variantes que hoy en día podríamos considerar imposibles: por ejemplo, la imagen de un científico que sea la de un filósofo o un sociólogo que debate sobre el concepto de ideología.⁸

⁷ Para un análisis detallado sobre los vínculos de la literatura de Holmberg, Lugones y Quiroga con representaciones sobre “lo científico”, no podemos obviar el reciente libro de Quereilhac (2016), que posee capítulos de análisis dedicados a cada uno de estos autores. Sin embargo, nuestro interés particular en el relato de Richard Lavalle radica, como mencionamos, en la etiqueta con la que es definido, curiosamente muy cercana a la de *Cromo*.

⁸ Por supuesto, la complejidad del ejemplo brindado es intencional. Queda claro que, dentro de los límites de nuestro trabajo, nos abocamos a señalar algunos aspectos de las representaciones de la comunidad académica, aunque de ninguna manera estamos describiendo el estado actual del ámbito científico argentino, ni las políticas estatales y sus efectos sobre dicho ámbito—cuestiones que conllevarían un estudio muy distinto y mucho más complejo. Esto no implica negar un vínculo entre la expansión del sistema científico argentino y la existencia de una serie como *Cromo* pero, de nuestra parte, en principio no podemos caer en la irresponsabilidad de pensar una relación sin mediaciones, ni sujetarnos a la elemental idea de que esta ficción consiste en cierto reflejo de la comunidad científica argentina—y que, por ende, al hablar de los personajes de la serie, podemos pasar a hablar, sin ningún tipo de reparo, de los científicos argentinos *reales*.

De este modo, la representación de “lo científico” en *Cromo* pasa, en buena medida, por mostrar la especificidad de un segmento de científicos profesionales contratados por el Estado, en oposición a las representaciones de los científicos diletantes de las ficciones de comienzos del siglo XX, pero también en contraste con la propia comunidad de científicos de comienzos del siglo XXI, en la que sociólogos, geógrafos, antropólogos y otras profesiones pugnan por visibilizar y legitimar sus propios objetos de investigación. Asimismo, tampoco debemos dejar de remarcar que la historia de la serie comienza a causa de que Valentina rompe con la imagen cosificada del investigador encerrado en su laboratorio; recordemos las palabras de Lena a Diego respecto a la investigación de Valentina sobre la contaminación: “Esto no tiene nada que ver con su trabajo como ecóloga”.

La serie negra: motivaciones sociales y ajustes de cuentas

Más allá de la cita de las palabras de Simón, en una de las primeras escenas, en torno a las propiedades anticongelantes de un pez y los presuntos beneficios que esto puede acarrear para la sociedad, la transferencia de conocimientos desde la comunidad científica no es sencilla y *Cromo* ilustra esto con precisión, pues en su desarrollo no perdemos de vista que la sociedad en la que vivimos es eminentemente capitalista. Así, apreciamos otra faceta de la representación de “lo científico” en la miniserie, ya que la ciencia y sus representantes se erigen como portadores de un conocimiento que puede atender contra el orden social, más que legitimarlo.

En su introducción a *Cuentos de la serie negra*, Piglia remarca que la vertiente negra de literatura policial se interesa por las motivaciones sociales del crimen. Este, de hecho, es un primer aspecto que nos permite vincular a *Cromo* con aquel tipo de literatura policial nacida en Estados Unidos en la década de 1920, consolidada en la de 1930, y que entre las décadas de 1950 y 1960 arribó a nuestro país, aunque recién a partir de la de 1970 tendió a popularizarse. En dicho texto, Piglia afirma:

Los relatos de la serie negra [...] vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena siempre es económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. Allí se termina con el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza. En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. (9)

Esta vertiente no solo muestra al delito de un modo distinto al que lo hace el policial clásico, sino que, además, deja resquicios para preguntarse sobre la propia entidad acerca de lo que se considera delito en el orden social contemporáneo: así, si bien en *Cromo* hay un delito puntual que es un homicidio, igualmente hay otros crímenes de orden estructural—económicos, demográficos y medioambientales—, cuyos motivos solo son inteligibles a raíz del accionar de empresas multinacionales—que presuntamente colaboran para preservar el medioambiente—y de sus negocios millonarios.

En efecto, entonces, uno de los aspectos centrales de la serie televisiva es su representación de una criminalidad que tiende a no recaer sobre sujetos individuales. La muerte de Valentina resulta indisociable de las actividades ilegales de la curtiembre. A su vez, las decisiones en torno a estas actividades, tanto como el homicidio de la bióloga, se nos presentan como una cadena de responsabilidades en ascenso: los cazadores furtivos, Pratto (Esteban Bilgiardi), director *in situ* de la curtiembre correntina, Anganuzi (Daniel Veronese), CEO del grupo empresarial que posee la curtiembre y, finalmente, los líderes de dicho grupo empresario, de quienes solo sabemos que son suecos y a quienes oímos a través de una teleconferencia con Anganuzi.⁹ De esta forma, comprendemos que el homicidio de Valentina no se corresponde meramente con una decisión de su ejecutor, que solo es un eslabón en la cadena de responsabilidades; dicha idea es sostenida de manera seductora por Sebreli, quien, al comentar la obra de Dashiell Hammett, asevera que “no interesa saber quién apretó el gatillo sino quién pagó la bala” (228). Sin embargo, en *Cromo* observamos que la responsabilidad se diluye de manera colectiva: no se trata tanto de ver quién está arriba de la cadena de mando sino de cómo cada parte colabora con el crimen—ya sea, en particular, el de Valentina o, en general, el de la población.

Más allá de un posible enfoque sobre el delito vinculado, al decir de Piglia, a sus motivaciones sociales, hallamos en *Cromo* varios elementos y recursos narrativos propios de la literatura y el cine negro: la construcción de Valentina y Simón como suerte de héroes con características de *private eye*, especialmente en la estela del Marlowe de Chandler, es decir, como sujetos éticos que luchan con coraje ante un mundo pervertido (Simón le advierte a Anganuzi: “Sepa que yo voy hasta el final”); respecto a

⁹ La lejanía de los puestos de mando respecto al lugar donde se comete el crimen puede remitirnos al cuento “Orden jerárquico” de Eduardo Goligorsky, en que, en la medida en que los crímenes responden a una jerarquía más elevada, sus perpetradores se sitúan a mayor distancia—para un análisis pormenorizado de este cuento, nos remitimos a un trabajo de Debussy (53-63).

Valentina, Anganuzi le comenta a Rizzo: “Valentina vino por todo, mejor dicho por todos: por los de arriba y por los de abajo también”); la imagen del asesino asesinado (muerte sufrida por Omar Roses, el cazador que mata a Valentina con la lancha y que luego recibe una bala de parte de otro de los cazadores); las amenazas y las violencias asimétricas (cuando Andrés, el testigo de la muerte de Valentina, se niega a declarar ante una evidente presión para no hacerlo; cuando pinchan la goma del auto usado por Valentina y Simón; o cuando enciman en la ruta a este último con una camioneta y hacen volcar su moto). El extremo de esta modalidad de violencia dispar dada por el ajuste de cuentas sufrido por Simón, en una de las secuencias más violentas de la serie, cuando lo ataca Rizzo (Luis Machín) junto a un grupo de cazadores; la circulación de dinero de procedencia dudosa (tal como se nos presenta en una de las primeras escenas, cuando Mirko—Alberto Ajaka—le da a Valentina varios fajos de billetes); la presencia de funcionarios estatales corrompidos (el fiscal del pueblo correntino que no toma la denuncia de Simón y que, además, amenaza con adjudicarle a Simón el asesinato de Omar y a Diego el de Simón); una institución policial igualmente corrompida (en el sexto capítulo, Simón afirma: “La policía no va a hacer nada, vengo de hablar con el comisario”, a lo que Anganuzi contesta: “Les hacía falta un incentivo, usted sabe cómo son estas cosas, ¿no?”). El crimen individual que finalmente se conecta con un crimen social de mayor envergadura (podemos pensar en el ejemplo clásico de *Chinatown*, cuya historia comienza con la investigación de un presunto caso de infidelidad matrimonial y desemboca en una compleja historia de abuso sexual familiar y negocios inmobiliarios), pero, a su vez, el hecho de que el crimen individual es, per se, un crimen social (“Fuiste parte de la muerte de Valentina, sos cómplice”, le dice Simón a Érica—Moro Anghileri—); e incluso las relaciones cosificadas entre los personajes, que conducen a traiciones entre los propios cómplices (tal como sucede entre Rizzo y Anganuzi).¹⁰

Otro de los recursos habituales del cine negro, según Borde y Chaumeton (20), consiste en la dificultad de discernir con claridad entre buenos y malos: el personaje de Laura resulta muy ilustrativo respecto a esto, pues encarna un papel contradictorio, un personaje que tiene trabajo en la curtiembre y al que no piensa renunciar por su función materna (tiene dos hijos), pero que, a su vez, se enferma por lidiar cotidianamente con

¹⁰ Sebrelli permite pensar esta última cuestión: “Los duros están destinados a ser solitarios, sus relaciones con los demás no pueden dejar de ser contingentes y permanentemente amenazadas por la desconfianza y la traición. Las relaciones sin reciprocidad—en las que todos tratan y son tratados por los otros como objetos—no sólo se establecen con las víctimas, sino también con los cómplices: a las víctimas se las engaña, a los cómplices se los traiciona” (230).

sustancias tóxicas. Anganuzi, en principio presentado como padre protector y líder de una empresa modelo en cuanto a la preservación del medioambiente, luego posee una faceta criminal que se expresa incluso en su uso del lenguaje, por ejemplo cuando le escribe a Rizzo: “No quiero quilombos que me salpiquen acá”. Al contrario, Mirko es primeramente presentado de manera dudosa, tanto por el dinero que entrega a Valentina (dinero que, aún con el noble fin de ayudar a la bióloga y, especialmente, a su propia hija enferma, es obtenido a raíz de una extorsión a Pratto) como por los mensajes que le deja en tono de amenaza, aunque luego resulta ser, según sus propias palabras, el único que la cuida, más que Simón o Diego—e incluso ayuda a este último a reconstruir los comienzos de la historia de su esposa en Corrientes.

En vínculo con dicha dificultad para distinguir entre buenos y malos, en la serie se menciona incluso explícitamente la idea de que todos guardan una parte de culpabilidad, cuando Rizzo, en el undécimo capítulo, le dice a Nina: “Creeme, Nina, las cosas no son lo que parecen. Acá ninguno es tan inocente. ¿Entendés lo que te quiero decir? ¿O vos nunca te preguntaste por qué Valentina te eligió a vos?”. Esta frase es sucedida por *flashbacks* de Nina con los que, finalmente, entiende que la decisión de Valentina de proponerle dirigir su tesis se debe a otros intereses que la joven estudiante desconocía (Nina es la hija de Anganuzi). Así, hacia el final de la serie se completa un cariz secundario de cada uno de los tres protagonistas, mostrados en general como sujetos valientes y generosos, pero que igualmente presentan puntos débiles: Simón y sus reproches por abandonar a Valentina, Diego y su resentimiento hacia Simón y su esposa, y la propia Valentina, retratada durante casi toda la serie con una fuerte imagen de nobleza y altruismo, se reserva acaso cierta responsabilidad en los sucesos que, a la postre, incluyen la muerte de Nina.

Al mismo tiempo, podemos observar que todos son víctimas, incluso los victimarios: la propia Laura, con sus horas extra que la llevan a enfermar gravemente; los cazadores furtivos que, aun cazando por demás, tienen dificultades para la subsistencia; Pratto, golpeado en la cara, echado de su puesto laboral de director y recluido en su casa; e incluso Anganuzi, que no puede sobrellevar la muerte de su hija y se suicida. Así, podríamos concluir que estos múltiples ejemplos de victimarios que también son víctimas no se basan en la idea de que el crimen siempre paga sino, más bien, en el hecho de que es imposible, en cierto punto, acaso plantear la distinción entre víctimas y victimarios. Tal parece ser la regla general de un juego, la vida en el orden social capitalista contemporáneo—y su representación en una serie televisiva—en que, al parecer, todos pierden.

Bibliografía

- Ayala Gauna, Velmiro. “Intención”. *Los casos de Don Frutos Gómez*. Buenos Aires: Huemul, 1979 [1955]. 43-46.
- Borde, Raymond y Etienne Chaumeton. *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange, 1958.
- Campodónico, Raúl Horacio. “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en *La Novela Semanal*”. Pierini, Margarita *et al.*, *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. 125-146.
- Debussy, Pablo. “‘Orden jerárquico’, de Eduardo Goligorsky: poder anónimo y orden para matar”. *Lingue e Linguaggi*, 2014 (12): 53-63.
- Jacoby, Russell. *The Last Intellectuals. American Culture in the Age of Academe*. Nueva York: Basic Books, 2000.
- Lafforgue, Jorge. “Repensar el policial hoy en la Argentina”. Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 45-56.
- Lagmanovich, David. “Evolución de la narrativa policial rioplatense”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2001 (54): 35-58.
- Piglia, Ricardo. “Introducción”. Piglia, Ricardo (comp.), *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979. 7-14.
- Quereilhac, Soledad. *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.
- Richard Lavalle, Enrique. “El crimen de la mosca azul”. Setton, Román (comp.), *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. 173-215.
- Rivera, Jorge B. “Introducción al relato policial en la Argentina”. Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera (comps.), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996. 83-104.
- Rossi, Vicente. “El lector debe saber”. *Casos policiales de William Wilson 1907-1910*. San Andrés: Ignoras, 2016. 9-10.
- Sebreli, Juan José. “Dashliell Hammett o la ambigüedad”. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997. 223-233.

- Setton, Román. “La literatura policial argentina entre 1910 y 1940”. En Setton, Román (comp.), *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. 7-45.
- Walsh, Rodolfo. “Noticia”. Walsh, Rodolfo (comp.), *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953. 7-8.