

***El simple arte de matar*: usos políticos del policial negro en Juan Martini y Juan Sasturain**

Silvana Mandolessi
Université Catholique de Louvain

En una famosa conferencia pronunciada en el año 1978, Borges, celebrando uno de sus géneros preferidos, concluía con estas palabras su «apología» del policial:

En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin. (...) Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden.¹

Si cito a Borges en estas palabras finales no es, como sería habitual, porque la cita ilumine de manera ejemplar un aspecto impensado acerca del tema. En esa misma conferencia Borges ensayaba la idea de leer cualquier texto *como si fuera* un policial, reescribiendo las primeras líneas de *El Quijote* según la óptica de un lector creado por Poe. A diferencia de esa idea, tan sugestiva, su conclusión es, por lo menos, pobre. Los tiempos en que pronunciaba esa conferencia (1978) eran excesivamente «desordenados» y «caóticos» para pretender ingenuamente que el humilde género policial pudiera recordar algún tipo de orden.

Durante los años 70 otros escritores argentinos creyeron también que el género podía ser significativo para la época, aunque de una manera claramente opuesta a la función que Borges le asignó. El policial no iba con su mera presencia a salvar el orden, pero en cambio podía ser usado para indagar en esa experiencia,

¹ Jorge Luis Borges, *Borges, oral*, Buenos Aires, Emecé, 1979, p. 80.

podía proveer claves de interpretación y también maneras cifradas de aludir a la compleja situación histórica del período de la Dictadura. En efecto, alrededor de 1970 se publican en Argentina una serie de novelas que tienen al género policial como marco de referencia o que integran algunos de sus elementos. Entre las más importantes *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia, *Los tigres de la memoria*, de Juan Carlos Martelli, *Su turno para morir*, de Alberto Laiseca, *Ultimos días de la víctima* y *Ni el tiro del final*, de José Pablo Feinmann, *Triste solitario y final*, de Osvaldo Soriano, *El cerco*, de Juan Carlos Martini, *Manual de perdedores*, de Juan Sasturain. El rasgo común de todas estas narrativas es el de referirse, de manera mas o menos cifrada, a los acontecimientos políticos del presente, es decir, a la Dictadura Militar o «Proceso de reorganización nacional» que se extiende desde 1976 a 1983. La otra característica que las agrupa es la de ser «novelas policiales» y específicamente, novelas policiales de un tipo particular, el de la vertiente de la novela negra, «dura» o *hard-boiled*. La elección por la *novela negra* marca desde el inicio una diferencia fundamental. Cuando Borges, en aquella conferencia, aludía a la capacidad del género de restaurar el orden, se refería concretamente al cuento y a la tradición clásica de la novela de enigma, apreciada en tanto «género intelectual», esencialmente no realista. Así, «Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París», dice Borges. Por eso no sorprende que Borges vea a la *novela negra* como una aberración que iba en contra de las mejores cualidades del género, cuando no de su sustancia misma.

Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial [en EE.UU] es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial. Este se ha mantenido en Inglaterra, donde todavía se escriben novelas muy tranquilas, donde el relato transcurre en una aldea inglesa; allí todo es intelectual, todo es tranquilo, no hay violencia, no hay mayor efusión de sangre.²

Violencia, desasosiego y efusión (mucha efusión) de sangre es precisamente lo que abunda en las novelas policiales de la vertiente negra. Como afirmó Raymond Chandler refiriéndose al iniciador del género, «Hammet restituyó el delito a quien lo comete en la vida

² Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 79.

real". El policial negro tiene una aspiración realista: mientras en Poe, Conan Doyle o Chesterton, el crimen está disociado de cualquier circunstancia real siendo solamente el punto de partida de un juego intelectual, en la *novela negra* criminal, detective y víctima se ven sumidos en el contexto sucio, violento y carente de ley que rige a las ciudades modernas. El crimen deja de ser «aséptico» e involucra al lector no solo intelectual sino emocional y también moralmente.

Esta capacidad del policial duro de referir a su contexto explica fácilmente la opción de los escritores del 70 por esta vertiente del género en lugar del policial clásico. Apelando a él, era posible cifrar en clave el opresivo clima del momento: «la violencia de primer grado del relato que es policial –afirma Prieto–, remite todo el tiempo a una violencia de segundo grado, que es política».³ Pero es interesante observar de qué maneras disímiles la cuestionada *novela negra* fue usada con este propósito. Aunque el modelo era bastante restringido (Raymond Chandler y Dashiell Hammett), las maneras en la que cada autor pone en relación las estructuras del género con el contexto de la Dictadura abren un espectro amplio. Para mostrarlo, quisiera comparar brevemente la obra de dos escritores del período que se apropian del género desde dos extremos opuestos del espectro: Juan Martini y Juan Sasturain. Por una parte Juan Martini, a lo largo de varias de sus obras –*El agua en los pulmones* (1973), *El cerco* (1977), *La vida entera* (1981), la trilogía de Minelli– usó el policial en un registro que podríamos llamar *serio*. Es cierto que Martini casi nunca se «ajusta» estrictamente al género, al contrario, como afirma Vicente Muleiro merodea por el policial negro «pero no para observar sus pistas, sino para tenerlas en cuenta y borrarlas».⁴ Sin embargo, no deja de ser paradójico su uso de un género tantas veces estigmatizado como «menor», en el sentido de ser un mero entretenimiento, para construir una literatura altamente intelectualizada, en la que explora algunos de los problemas centrales del período dictatorial. Por otra parte, Juan Sasturain, en su novela *Manual de perdedores* (1985/1987) apela al humor y a la parodia. Siguiendo las huellas de Chandler, Sasturain narra en esta novela las aventuras detectivescas de Etchenike, un jubilado municipal que deviene detective privado, que es una –mala– e hilarante copia de

³ Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006, p. 440.

⁴ Vicente Muleiro, "El mismo olor a pólvora", *Revista Ñ*, 13 de agosto de 2005.

Philip Marlowe, o aún peor, de Humphrey Bogart interpretando a Marlowe. *Manual de perdedores* puede considerarse dentro de este grupo de relatos «el más ortodoxamente «negro», al mismo tiempo que [es] el menos serio».⁵ Aquí lo paradójico no sería el uso «serio» de un género inicialmente lúdico o popular, sino el tratamiento lúdico o paródico de un tema esencialmente serio: la violencia política. Pero de estos cruces y estas «contradicciones» está hecha esencialmente la literatura, algo que sí aprendieron de Borges estos díscolos discípulos.

II

En los tempranos años 20 emergió en Norteamérica una fórmula tan diferente del género clásico que constituyó un tipo distinto.⁶ Dashiell Hammet le dio una expresión definitiva a lo que luego se llamaría «hard-boiled detective story» o *policial negro*, en una serie de novelas publicadas entre 1929 y 1932. Entre muchos nombres posteriores el de Raymond Chandler –con la creación de su famoso detective Philip Marlowe– sería fundamental. En los 40 el género se popularizó aún más a través de las versiones cinematográficas de *The Maltese Falcon*, de Hammet o *The Big Sleep* y *Farewell, My Lovely* de Chandler. En estas versiones Humphrey Bogart fijó definitivamente la figura de «duro» de estos detectives, casi reduciendo el género a una serie de gestos –o a la ausencia de gestos: el rostro “duro”, inexpugnable de Humphrey Bogart no es conmovido por ningún sentimiento, al menos de manera visible.

El primer aspecto que marca una diferencia es el nuevo rol de la ciudad moderna como trasfondo de la historia. Si los detectives del policial clásico se paseaban por bucólicos escenarios o deambulaban por las sosegadas calles de una ciudad dormida, en la versión *hard boiled* la ciudad se transforma en cambio en una

⁵ Elisa Calabrese, “Gestos del relato: el enigma, la observación, la evocación”, ed. de Elsa Drucaroff, *Historia crítica de la literatura argentina, Volumen 11*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 87.

⁶ Respecto a las diferencias entre *Hard-Boiled* and *Classical* detective stories, ver, entre otros, John Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular culture* (1976), Marty Roth, *Foul & Fair Play. Reading Genre in Classic Detective Fiction* (1995), Charles Rzepka, *Detective fiction* (2005).

modernidad vacía, un laberíntico mapa de corrupción y muerte. Aun cuando aparezcan ambientes de lujo, ese engañoso decorado sólo esconde una perversa trama de relaciones sociales viciadas por el dinero y el poder. La ciudad vuelve tangible la intangibilidad de amenazas abstractas, los fundamentos mismos de una sociedad corrupta tras la *aparente* fachada de respetabilidad y decoro. Entre las diferencias que separan a ambos géneros, las más significativas atañen a algunos rasgos que aparecerán en las apropiaciones de este período: el mal deja de ser un acontecimiento anormal en una sociedad benévola para convertirse en endémico del orden social, algo que se experimentaba en la Dictadura cuando el Estado abandona su rol de guardián del orden convirtiéndose en aparato opresor. En el policial negro el detective no se reduce a una mente abstracta: se convierte en un *cuerpo* que, mientras investiga el crimen, se encuentra en permanente peligro, acechado por enemigos de los que puede ser la próxima víctima. Las marcas del cuerpo, los cuerpos acechados y perseguidos serán claves también en la narrativa de Martini o Sasturain, cuerpos que se ven involucrados, desde el principio, tal como le sucede a los detectives de la novela negra, tanto física como emocional y moralmente en los hechos en los que participan. No hay lugar para un crimen ascético, ni hay lugar para un criminal solitario. Si en el relato clásico el criminal era una figura aislada, que actuaba por motivos individuales, en la vertiente negra, en cambio, se revela repetidamente como el emergente o al menos el integrante de una banda criminal más amplia. También en Martini o Sasturain el criminal nunca estará solo, siempre es parte de una organización (aunque el componente ideológico aporte motivaciones más complejas que el dinero) que conecta individuo y sociedad, que observa esencialmente el crimen como un hecho que atraviesa la sociedad toda. Y por último, –y quizás el elemento más complejo para analizar– sea la carga *ética* que el policial negro propone. Los detectives «duros» como Marlowe o Spade representan, en el escenario corrupto y viciado de sus novelas, los últimos representantes de una estirpe en extinción: son hombres íntegros. El detective de la novela negra es llamado a investigar un crimen pero invariablemente sucede que debe ir más allá de la solución hacia algún tipo de elección o acción personal. Así el *caso* se transforma en *cruzada*. Pero ¿era posible pensar en esta figura de íntegra

moralidad en el contexto de Argentina en los 70? ¿No era la situación histórica infinitamente más compleja que la división entre buenos y malos, entre corruptos y honestos? Posiciones ideológicas, pero también opciones estratégicas plantean a los escritores más incertidumbres que certezas.

III

La atmósfera densa, opresiva del policial negro es uno de los elementos frecuentes que las novelas de Juan Martini (1944) toman para retratar el período de los 70. La atmósfera del *policial negro* es un recurso para volver tangible, en un espacio público que cada vez estrecha más sus vínculos alrededor de los individuos, la paranoia de la persecución constante. No voy a tratar un libro en particular de Martini porque sus estrategias de uso del policial se encuentran diseminadas a lo largo de varias de sus ficciones, y no en un libro representativo. Pero en su libro *El cerco*⁷ esta atmósfera elevada al rango de *tema* de la novela es evidente. Si bien *El cerco* se publica en Barcelona en 1977, había sido escrita dos años antes, durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, en los convulsivos años previos al Golpe Militar de 1976. Así, el clima político bajo el cual está concebida la novela es el de la actuación de la *Triple A* (grupo de extrema derecha instigado por López Rega, entonces ministro de Bienestar Social del gobierno isabelista, al que se le imputan las "desapariciones" de dos mil personas), grupos guerrilleros de extrema izquierda, y la presencia de los militares esperando el momento de concretar el Golpe.

El cerco narra la vida del Señor Stein, un hombre rico y poderoso, cuya existencia es ordenada, segura, casi inexpugnable. Pero un día *ellos* (¿quienes?) violan su seguridad y se introducen en su oficina, con el único motivo de demostrarle que pueden llegar hasta allí. Como enigmáticamente le dice uno de *ellos* "Las medidas de seguridad sirven, señor Stein, cuando se sabe para qué son necesarias. Y usted no lo sabe".⁸ La paranoia se agudiza cuando

⁷ Juan Martini, *Tres novelas policiales. El agua en los pulmones, Los asesinos las prefieren rubias. El cerco*. Buenos Aires, Legasa, 1985.

⁸ Juan Martini, *El cerco*, op. cit., p. 361.

también se hacen presentes en su casa, cuando su hijo es secuestrado y aparece una semana después sin ninguna explicación, cuando le dejan mensajes a su amante, penetrando cada vez más en su intimidad, estrechando el cerco a su alrededor. La historia está atravesada por el miedo, la paranoia y la inminencia de la muerte. La prosa seca y distante que narra la historia transmite la violencia agazapada y la amenaza constante que se experimentaba en la época, simbolizada aquí en un espacio ocupado por sombras, por presencias invisibles o innominadas que tornan a cualquier cuerpo vulnerable, prescindible. Como señala José Pablo Feinmann, *El cerco* narra en definitiva el intento del señor Stein de extraer su cuerpo del violento y letal *espacio político* (espacio en el que se dirime no la política, sino la muerte), de la América Latina de mediados de la década del 70.⁹

En la siguiente novela de Juan Martini *La vida entera*,¹⁰ publicada en 1981 en el exilio, el miedo sin rostro que aquejaba al señor Stein se encarna en personajes concretos. *La vida entera* es una novela construida como acumulación de fragmentos, de voces dispersas. Esto le otorga quizás, lo que Julio Cortázar, en el elogioso prólogo que le dedica describe como "su calidad onírica". En *La vida entera*, Martini narra el infierno representado en una pequeña ciudad de provincia, "Encarnación". Sórdida y de una crueldad extrema, la ciudad de Encarnación está habitada *exclusivamente* por personajes marginales: prostitutas, borrachos, matones de segunda mano, locos, tontos. Sobre todos ellos se yergue el poder que ejerce el "Alacrán", quien manda solo por la virtud de ser el más cruel de todos: puede degollar enfrente de sus "súbditos" a Violeta, una prostituta de 16 años como un simple gesto de autoridad.

el grito de Violeta, agudo, pareció crispár a Leandro dejámela a mí, se adelantó, la chica quiso correr hacia la puerta del fondo del local de Encarnación pero uno de los tipos que hasta entonces habían permanecido inactivos le cerró el paso y el primer puñetazo de Leandro le partió la nariz, ella comenzó a sangrar, lloraba, caída en el suelo, se incorporó y él volvió a pegarle, tres dientes rotos se le saltaron de la boca y en seguida otra trompada le reventó un ojo, dijo Leandro puta boluda

⁹ José Pablo Feinmann, "Estado policial y novela negra argentina", Giuseppe Petronio ed, *Los héroes difíciles: la literatura policial en la Argentina y en Italia*, Buenos Aires, Corregidor, 1991, p. 159.

¹⁰ Juan Martini, *La vida entera*, Buenos Aires, Norma, 2005.

vas a aprender que hay cosas que no se hacen y ella lastimosamente no por favor, basta, me vuelvo con vos, te voy a obedecer siempre, basta voy a hacer todo lo que quieras yo, la frase quedó trunca porque él le retorció un brazo y el llanto le quebró la garganta, el crujido de los huesos al quebrarse se oyó espantosamente en un inesperado silencio seguido del alarido de Violeta y de la voz ronca de ira de Leandro puta boluda puta de mierda dicen que la punta del cuchillo pareció engancharle la yugular, sacarla afuera de la piel y cortarla a la vista de todos, se desangró Violeta allí, en medio de movimientos convulsivos y estertores, según cuentan...¹¹

Una crueldad, además, que necesita ser siempre incrementada ante las amenazas de otros personajes que tramán para destituirlo. ¿Qué hay de policial en esta novela? La representación de la ciudad típica del *policial negro*, podríamos responder, solo que despojada de cualquier glamour posible. Si en las novelas de Chandler o Hammett dentro de la urbe moderna existe un circuito de bajos fondos representado en prostíbulos, bares y calles oscuras, esos mismos bares y prostíbulos se transforman en la novela en el escenario único. Mientras El policial negro se esforzaba por mostrar que *detrás* de casas respetables se esconde la corrupción del poder, en *La vida entera* esto no está detrás de nada, sino puesto en primer plano: de hecho, no hay nada más que esto. "Toda la estructura 'social' en la que se mueve *La vida entera* es una estructura imaginaria donde las únicas actividades económicas productivas son la prostitución y el juego",¹² como afirma el mismo Martini. En la novela no es necesario un detective que investigue los crímenes: estos se cometen a la vista de todos.

El policial no sólo provee de los escenarios o la atmósfera adecuada para remitir a la violencia política desatada durante el período de la Dictadura. O dicho de manera inversa, los textos de Martini no son solamente el retrato del clima de la época, dominado por un terror omnipresente sobre la sociedad civil. Son eso, pero también hay en ellos una reflexión que permite mostrar su opuesto. En el recorrido que van trazando sus distintas novelas, se pueden observar algunos tópicos recurrentes que vuelven a ser tratados en diferentes historias, y uno de esos tópicos es la indagación acerca del *poder*.

¹¹ Juan Martini, *La vida entera*, p. 266.

¹² Leandro Araujo, "Entrevista a Juan Martini", *Hispanamérica*, N 94, agosto de 2003.

El cerco es, por una parte, la descripción de la paranoia en que *ellos* cercaban al señor Stein hasta la muerte. En este sentido representa la indefensión experimentada durante la Dictadura, en que ningún ciudadano podía sustraerse a las redes del poder. Sin embargo, es contradictorio que el personaje principal, Stein, sea un hombre poderoso, vinculado *estrechamente* al poder, como se remarca en el texto. En este sentido, la lectura se invierte: a pesar de la fuerza con que el poder (sea de la facción que sea) aparece ante los ciudadanos, el *poder* tiene un lado débil, nunca es absolutamente inexpugnable. *El cerco* narra cómo la posición de Stein puede ser socavada. De la misma manera, *La vida entera* cuenta no sólo las crueldades cometidas por "el Alacrán", el jefe máximo de Encarnación, o por sus secuaces en su nombre, sino que pone en escena desde el principio su decadencia física, que marcará el final de su poder. También perderá su posición por la sangrienta lucha que mantienen sus secuaces para disputárselo.

¿Será posible que estemos llegando al final? [dice refiriéndose al Alacrán uno de los personajes de la novela] ¿será posible que todo el poder de su voluntad no sea suficiente para permitirles sobrevivir a quienes le ofendieron? ¿caerá, se sumirá en el espanto de la tiniebla sin que una catástrofe, una lluvia de fuego, un diluvio arrasen Encarnación?"¹³

Por otra parte, la novela ha sido leída en clave política como una descripción cifrada de las luchas entre facciones internas del peronismo en el inicio de los años 70, anteriores a la Dictadura. El Alacrán y el Potro representan a Perón y al caudillismo, señala Carmen Perilli,¹⁴ ambos son además impotentes (una marca que juega con la relación entre poder político y sexual). La Hermana y la Mujer que Baila son máscaras de Eva Perón, el Tonto nos remite a Jauretche, el basural en que suceden unos asesinatos en la novela connota la historia del basural de León Suárez, e indirectamente a un antecedente privilegiado en esta genealogía: *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh. *Operación masacre* es un texto fundacional de la literatura argentina respecto al uso político del policial (y especialmente de la vertiente negra) al contar la investigación que

¹³ Juan Martini, *La vida entera*, op. cit., p. 56.

¹⁴ Carmen Perilli, "Geografías de la novela argentina de fines de milenio". *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, Año 2, N 2, Mendoza, diciembre de 2001.

realiza el mismo Walsh acerca del fusilamiento de obreros llevados a cabo por la así llamada Revolución Libertadora en 1956. Ya que las pistas han sido borradas por el Estado, Walsh debe asumir la posición de detective para demostrar que los fusilamientos fueron ilegales, productos por lo tanto de un Estado terrorista. En el prólogo Walsh explica cómo las circunstancias de violencia que lo rodean lo conmueven hasta tal punto que se siente obligado a intervenir. Se pregunta si puede volver a su vida anterior luego de lo que ha visto:

¿Puedo volver al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela «seria» que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos. Pudo ocurrir a cien kilómetros, pudo ocurrir cuando yo no estaba.¹⁵

Walsh distingue “los cuentos policiales que escribo” (su libro *Variaciones en rojo*, una colección de cuentos policiales clásicos, había recibido el Premio Municipal de Literatura en 1953) como parte de ese pasado al que no puede volver, precisamente porque la realidad social le reclama una participación activa. La estructuración de *Operación Masacre* sobre el policial negro muestra que Walsh encontró la forma de intervenir en esa realidad y seguir, al mismo tiempo, escribiendo policiales.

A diferencia de Walsh, el texto de Martini no se propone la denuncia, pero sí la indagación de los complejos mecanismos del poder en Argentina y su vínculo con la violencia: “El poder, señor Stein, suele ser un acto de violencia”¹⁶ le dice uno de los personajes que amenazan al poderoso señor Stein en *El cerco*. Sugiere que en realidad todo poder es corrupto pero no sólo porque esté asociado al crimen o a actividades ilegales, sino porque la corrupción late en su mismo ejercicio. El poder autoritario se encuentra signado y permanentemente amenazado por su propia desintegración. Quizás se podrían ver también como un análisis del *proceso* del poder, es decir, concretamente, de cómo sucede que el poder se encarne en

¹⁵ Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994.

¹⁶ Juan Martini, *El cerco*, op. cit., p. 361.

una figura concreta. El período de la Dictadura es el ejemplo por antonomasia de un poder ejercido perversamente, que excede la corrupción tal como la entendía el policial negro. Sin embargo, en ambos casos, es una indagación sobre los mecanismos y efectos del poder el que origina la narración. Hay quienes sostienen que el policial negro resulta ingenuo si se lo compara con el rol que asumió el Estado y el alcance de su violencia en los 70. En oposición, afirma Aulicino:

Es difícil coincidir en que la confrontación con el terrorismo de Estado o con una corrupción increíble hace del policial negro un cuento de hadas. En los Estados Unidos la intuición de que el crimen estaba encarnado en el poder no sólo no inhibió al género: fue su máquina.¹⁷

IV

A diferencia de las novelas experimentales de Martini, Juan Sasturain (1945) reivindicó siempre los géneros populares o «menores», es decir, géneros con dudosas características de prestigio dentro del campo cultural, como la historieta o las novelas negras. Fue guionista, de hecho, de una historieta llamada *Perramus, una pesadilla argentina*, con la cual obtuvo en 1987 el premio de Amnistía Internacional. Por eso no sorprende que la novela a la que quiero referirme, *Manual de perdedores*, una parodia de la novela negra atravesada por el humor, haya aparecido primero como folletín en el diario *La Voz* durante los primeros meses de 1983, y que sólo posteriormente fuera recogida en libro (en 1985 y 1987), aunque respetando los capítulos *por entregas* del formato original. La circunstancia de publicación no se revela entonces accesoria sino consecuente con una ideología literaria, tanto en la elección del género como en el modo de su circulación. Sasturain se ríe del uso del policial “serio” tal como la practica Martini. En la novela, un joven aspirante a escritor de novelas policíacas desestima el relato que Etchenike acaba de contarle con estas palabras:

—No sirve, detective —dijo el pibe—, le falta gancho, acción. Tiene que combinar elementos de la novela de “detection” al estilo Agatha Christie con la violencia y la crítica social implícita en la novela negra.... ¿Usted leyó las cosas más recientes Etchenike? —¿Qué cosas?— Los argentinos, Tizziani,

¹⁷ Jorge Aulicino, “El policial es un género eterno”, *Revista Ñ*, 13 de agosto de 2005.

Sinay, Martini, Urbanyi, Feinmann, Soriano sobre todo... Algunos cuentos de Piglia también.¹⁸

Manual de perdedores narra las aventuras detectivescas de Etchenike, jubilado municipal que deviene detective privado, y de Tony García, su leal amigo y compañero de aventuras, un ex-mozo. Etchenike está convencido de ser una reencarnación de Philip Marlowe, aunque tanto la realidad como el resto de los personajes de la novela se empeñen en recordarle su condición real:

- “No lo entiendo, Etchenike. No lo entiendo... ¿Esto va en serio?”
- “No es joda. Yo soy eso: Etchenike, investigador privado.
- “Pero eso no existe veterano. Es un invento yanqui, pura literatura, cine y series de TV... ¿O se cree que tipos como Marlowe, o Lew Archer o Sam Spade existieron alguna vez? ¿Qué le pasó? ¿Se rayó como Don Quijote y creyó que en la realidad podía vivir lo que leyó en los libros? ... Hasta se eligió un Sancho Panza, un gallego analfa que le crea y lo siga. Inclusive tiene un auto viejo, casi una reliquia, así se siente Bogart... Aunque no lo veo con ninguna posibilidad de conseguirse una Lauren Bacall, una Verónica Lake, bah... ni una Olguita Zubarry, viejo.”¹⁹

Tony y Etchenike son contratados por un poderoso empresario –Berardi– que solicita sus servicios para encontrar a su hijo adolescente, que se ha ido de casa hace unos meses y del que desconoce su paradero. A medida que avanza la novela, los detectives, siguiendo la fórmula habitual del policial negro, se ven implicados en una trama de corrupción y dinero sucio de la que participan Berardi en primer lugar, su esposa y el primo de ésta, Huergo. Si bien la dictadura nunca es nombrada explícitamente es referida con alusiones transparentes para cualquier lector de la época: los “falcon verdes”, “los FAL”, la referencia a Cora, quien es “arrestada” por la policía, pasando a integrar la lista de desaparecidos.²⁰

¹⁸ Juan Sasturain, *Manual de perdedores*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 90.

¹⁹ Juan Sasturain, *Manual de perdedores*, op. cit., p. 168.

²⁰ Sasturain afirma en el epílogo de la novela: «En cuanto al clima y al ambiente de esos años ominosos –la escribí y reescribí de algún modo a lo largo de quince años, entre 1972 y 1987– *Manual de perdedores* no sólo es novela sino novela de género, juega con las convenciones, no es ni quiso ser un imposible testimonio fotográfico de época. Por eso la Dictadura está tan presente que no necesita ser mencionada, está tan ahí –diría Borges– como los invisibles camellos que pueblan el Corán o las Mil y una noches». Sasturain, *op. cit.*, 501.

En una primera lectura *Manual de perdedores* resulta tan convincente como entretenimiento que desestima una lectura política. Pero aunque fiel en casi todos los aspectos a la estructura, los *tics* y el *ritmo* de la novela negra, hay algunos elementos que le son extraños y que transforman el humor inocente en una toma de posición ética, y extensivamente, en una intervención sobre el contexto. En primer lugar, no se trata de un elemento extraño sino del juego de distanciamiento que constituye la novela, una parodia que debe ser leída en clave de homenaje y no de burla. A la manera del Quijote (la pareja Etchenike - Tony apela al intertexto de El Quijote de manera explícita), Etchenike es un personaje ambiguo, en el límite de la locura y la realidad. Cuando decide convertirse en «detective privado» no parecen guiarlo otros motivos que los de la locura. Tampoco está claro por qué es llamado para intervenir en el caso de Berardi, ni por qué Etchenike acepta. Sus enfrentamientos con los criminales demuestran sus escasas actitudes para la estrategia, su dudosa capacidad intelectual y si no termina muerto rápidamente es gracias a la aparición oportuna de Tony o de Macías, un policía amigo. Pero en muchos momentos –quizás esto pueda parecer contradictorio– Etchenike asume una voz y un discurso que distan de la figura del antihéroe. Tenemos dos planos opuestos: un plano de la novela, que es el de la acción, en que Etchenike aparece como incapaz, y otro plano, el de las motivaciones que rigen la acción, las razones que lo llevan a actuar. Estas son razones indiscutibles, y no están expresadas en un tono paródico. Razones indiscutibles porque no responden a posiciones ideológicas o políticas sino a vínculos afectivos primarios y a límites humanos (en este sentido están fuera de la argumentación, de la fundamentación racional). Ya transcurrida gran parte de la novela nos enteramos que Etchenike es un ex - policía. Como le cuenta a “Cora”, una muchacha militante de veinte años en uno de los pasajes mas tensos de la novela, Etchenike dejó la fuerza en el 55, cuando

una tarde, buscando a alguien en otro piso, abrí una puerta y me encontré con un tipo que flameaba bajo la picana. Todos se dieron vuelta, hasta el que sufría en la mesa. ¿Qué hacés, boludo?”, me dijeron. Cerré la puerta y empecé a caminar. El tipo que picaneaba almorzaba todos los días conmigo, tenía mujer, yo conocía los pibes... No paré hasta mi casa. Llegué, fui al baño y vomité. Me saqué la pilcha y no me la puse más.²¹

²¹ Sasturain, *op. cit.*, p. 420.

El abandono de la fuerza policial está motivado por un límite humano –el asco ante la tortura–. El episodio remite indirectamente al del contexto que no se nombra. La alusión es a su vez reforzada porque la charla entre Cora y Etchenike termina abruptamente cuando dos “policías” se llevan a la fuerza a Cora, que permanece a partir de allí “desaparecida” a pesar de los varios intentos de Etchenike para salvarla. La parodia de Etchenike como un falso Marlowe gira en torno a esa contradicción: el texto reivindica una posición ética inmovible, pero al mismo tiempo señala las escasas posibilidades de que ella se imponga en el contexto de la Dictadura.

Por otra parte, la preocupación que guía a Etchenike en la investigación no es tanto descubrir la verdad, sino proteger al hijo de Berardi, salvar al chico (se insiste varias veces). Y éste sí es un elemento ajeno al estereotipo del policial duro, sin vínculos familiares. El significante reiterado «hijos» en la novela agrega una nota extraña; de hecho la segunda sección de la novela se llama «Hijos» en plural, a pesar de que hasta el final, sólo uno, el de Berardi participa de la acción. En el final aparece una mujer que le cuenta a Berardi los hilos secretos de la trama. En contra del policial negro ahora, «La loba» le cuenta a Etchenike que es ella quien solicitó a Berardi que llamara a Etchenike, que ella planeó durante años toda la trama para culpar a Berardi y a sus cómplices y que el móvil de la venganza es el asesinato de su hijo sucedido hace años a manos de los personajes corruptos de la novela. Este final implica varias inversiones del policial negro. La Loba es una mujer descrita como sexualmente atractiva pero esa sexualidad es negada o es sobrepasada en el texto por su condición de madre: “el balazo que había agujereado el pecho de Fredy Sanjurjo había sido disparado mucho antes, cuando una loba herida y apasionada decidió que la muerte de su lobito era un sentido para su vida”,²² dice Etchenike.

Si las mujeres son en el policial negro oscuros objetos de deseo tras el que se esconde el peligro de la traición y la muerte, aquí en cambio eso deja lugar a una posición ética, porque es ella la que indirectamente se convierte en el detective justiciero que encarna la moral en el texto, una moral sustentada en el vínculo

²² Juan Sasturain, *op. cit.*, p. 495.

madre-hijo. Por otra parte, la figura de la mujer como la mente que diseña la acción, que planea tras las sombras la trama, que escribe el texto, se identifica con el rol del escritor. En este punto Etchenike se revela sólo como un instrumento al servicio de esa restauración. Leído políticamente es también un homenaje al papel que las madres jugaron en la Dictadura al reclamar la aparición de sus hijos. Pero es sobre todo, una reivindicación de los vínculos primarios, afectivos sobre los que la sociedad se asienta y en la guía que esos vínculos todavía pueden representar en una época de desintegración social. Sasturain cambia el centro moral del género, que ya no está en la razón del detective analítico, en la ética anglosajona del detective a la Marlowe, o en el germano celo burocrático del hombre que «sólo hace su trabajo», sino en las redes de solidaridad entre ciudadanos comunes (red representada en la relación entre Etchenike y Tony García en primer lugar, pero presente en toda la novela) Esto podría ser leído en relación a la preferencia de Sasturain por los géneros «menores»: Sasturain no se propone, a la manera de Martini una indagación sobre la perversidad del poder. No se pregunta, como Piglia, acerca del rol del intelectual en la Dictadura, sino que explora el rol de los ciudadanos comunes, y de los lazos primarios que pueden llevarlos a la acción, aún cuando de antemano la novela sea, como lo anticipa el título, otra «alegoría de la derrota», para parafrasear a Idelber Avelar.

Las estrategias con que Martini y Sasturain se acercan al policial negro son diversas: Martini abandona la trama y los elementos más característicos (la figura del detective, su cruzada moral, el desvelamiento de un crimen) y *abstrae* de él núcleos temáticos que permiten indagar la violencia o la desintegración de la época. Yendo a los cimientos del género, encuentra en él preguntas válidas para formular a su convulsionado contexto: ¿cuáles son los orígenes y los finales –en el sentido de *decadencia* y de *propósitos*– del poder? ¿Qué relaciones guarda el poder y el miedo? ¿Cuáles son los límites de ambos? La estrategia de Martini plantea también algunas preguntas teóricas: si Martini se aparta del género y sólo toma de él algunos núcleos abstractos –el crimen, el enigma, el poder– ¿qué aporta seguir leyendo estos textos desde el género policial? Cuando Martini afirma que sus textos no son sólo textos

policiales, que ese es un componente menor dentro de sus ficciones, ¿qué prejuicio sigue funcionando sobre el género?

Por otra parte, Sasturain se mantiene “fiel” al género, y escribe una novela negra en sentido estricto, aunque paródico. La parodia marca la ambigüedad básica entre la celebración y la imposibilidad. Sasturain celebra las virtudes morales del detective negro, que puede mantenerse alejado de la corrupción que lo rodea, que es capaz de *resistir* pero no pasivamente sino *actuando*, una acción que busca restaurar algún tipo de orden social. Por el otro, que Marlowe sea sólo un personaje de ficción sugiere los límites de esa acción ante la fuerza mayor del Estado. Por último, a través de algunas inversiones a las que somete al policial negro, como es la presencia de las *madres e hijos* en el relato, se distancia de indagaciones intelectuales para otorgar valor a los vínculos de solidaridad primarios entre los ciudadanos, confiando en que ellos pueden aún conservar, aunque solo sean los restos, de una confianza perdida. Las estrategias de Sasturain formulan preguntas sobre la relación entre la estructura del género y su función: ¿son los elementos extraños –la presencia de madres e hijos– el síntoma donde leer un cambio de función del género, un uso político? Cuando a un género foráneo se le imprimen las marcas de un contexto nuevo, ¿no implica siempre un uso “político” del género? Quiero decir, ¿no fueron todas las apropiaciones del género policial en Argentina, un uso *político*, en tanto redefinen la función del género al tiempo que promueven una definición de lo que se entiende por “nacional” o “propio”?

Durante los 70, quizás el policial no estaba salvando el “orden en una época de desorden”, pero permitió a los escritores del período acercarse al desorden intrínseco de la realidad que los circundaba, una realidad infinitamente más compleja, contradictoria y ambigua que la que Poe pudo soñar.

Ω Ω Ω