

# Juegos de seducción y traición

Literatura y cultura de masas

Ana María Amar Sánchez

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Ana María Amar Sánchez, 2017

© Almenara, 2017

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-19-2

Imagen de cubierta: Hyeronimus Bosch, detalle

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

## CAPÍTULO II

### EL CRIMEN A VECES PAGA. POLICIAL LATINOAMERICANO EN EL FIN DE SIGLO

Literatura é uma tolice. Raymond Chandler é melhor que Dostoiewski, mas ninguém tem coragem de dizer isso.

Rubem Fonseca, *O caso Morel*

El relato policial latinoamericano es quizá uno de los casos más interesantes de las relaciones que se han discutido en el capítulo anterior entre formas «menores» y literatura. El género, en su forma canónica, establece con el lector un fuerte vínculo de seducción; gran parte de su encanto y de su capacidad adictiva se genera en la complicidad y el placer del reconocimiento del código compartido. Si bien todo género —si nos atenemos al conocido principio aristotélico— produce alguna forma de placer que le es específica, el policial se define y depende particularmente de este contacto. La mayoría de los críticos coinciden en que la forma del placer propia del género se sostiene en el suspenso. La necesidad de develar el enigma, descubrir «quién es el asesino, porqué y cómo mató», parece ser el primer elemento que atrapa al lector<sup>1</sup>. Es indudable que el suspenso es esencial al placer; sin embargo, éste no se articula sólo con el deseo de saber o

---

<sup>1</sup> Véase Palmer 1980 y Most & Stowe (eds.) 1983. Una perspectiva sociológica acerca de la gratificación que experimenta el lector con la revelación del enigma puede verse en Berger 1992.

con la capacidad deductiva a la que desafía la historia. Considero que el placer depende del nexo cómplice que se instaura entre el lector y el código, ese diálogo que supone un guiño de reconocimiento frente a cada elemento esperable de la fórmula. Por eso se trata de una de las formas masivas en que queda más expuesto el contrato social que existe entre autor y público<sup>2</sup>.

La historia del género en América Latina es un ejemplo de su flexibilidad y de sus posibilidades más allá de la fórmula. Esto es notorio a partir de los sesenta y de la influencia del policial «duro» norteamericano. Las versiones latinoamericanas del género contradicen a los detractores que lo acusan de ser una máquina de repetición de la fórmula empobrecedora y alienante<sup>3</sup>. Recuérdese a Umberto Eco cuando subraya la severidad de las estéticas modernas con los productos de la cultura de masas, precisamente por su condición serial y repetitiva<sup>4</sup>. Si el relato policial convencional está «programado» para repetir la norma, el mejor texto será entonces el que cumpla más exactamente con las reglas canónicas. Por esa razón, no podría medirse –sostienen los críticos– con la misma vara a «estos productos masivos» y a «la literatura». Una novela policial sería siempre una manifestación particular, con pocas variaciones, de la fórmula; ésta, a su vez, es el requisito indispensable de una literatura de masas destinada a la evasión de un lector adicto que sólo desea reencontrarse con lo ya conocido y realimentar sus fantasías de un mundo más interesante<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Fredric Jameson sostiene que los géneros son esencialmente instituciones literarias o contratos sociales entre el escritor y un público específico y su función es especificar el uso propio de un «artefacto» cultural particular (1981: 106).

<sup>3</sup> Véanse los trabajos ya clásicos de Brunori (1980), Narcejac (1986) y Todorov (1978).

<sup>4</sup> Véase «Innovación en el serial», en Eco 1988.

<sup>5</sup> Lo sabe el narrador-escritor de *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca, que resiste el pedido de su editor porque el lector «[...] não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir [...] se o leitor sabe

Sin embargo, los policiales latinoamericanos, en especial desde Borges, han usado las formas canónicas libremente, parodiándolas e integrándolas con otras. La historia del género en la Argentina es ejemplar de este proceso: Borges parodia pero también transforma el relato de enigma. Usa y cuestiona los elementos que lo constituyen. Desde entonces y hasta el presente, el policial en América Latina se define por su trabajo de «deformación» y explotación de las variables implícitas en las fórmulas. De Borges a Sasturain o Taibo II –y también a la inversa, claro: desde Sasturain releemos de otro modo a Borges– puede seguirse la historia de un género y de sus posibilidades de transformación.

No hay duda de que se puede encontrar en otras narrativas un uso transformador de algunos elementos genéricos del policial: parte de la producción de Friedrich Dürrenmatt –*Justicia, El encargo, La promesa*– ejemplifica este trabajo de apropiación. Ahora bien, es en la literatura latinoamericana donde este proceso se vuelve sistemático. Se trata de una constante que reitera similares variaciones sobre el canon. José Pablo Feinmann da cuenta de esta actitud refiriéndose a la literatura argentina: «¿Qué quiere decir que hemos escrito novelas que son *más* o son *menos* que novelas policiales? Quiere decir que no nos hemos *sometido* al género. La policial argentina [...] ha trabajado en los *bordes* del género, no *dentro* del género» (1991: 164; énfasis del original).

Como se sabe, todo policial necesita un *crimen* rodeado de *misterio*; en tanto que el *suspense* sostiene la *investigación* que el *detective* lleva a cabo. Estos componentes canónicos admiten modificaciones, y sus variables definen cómo se articulan los tres términos esenciales para el género: *crimen, verdad, justicia*. El policial narra cómo, una

---

que *não* quer o novo, sabe, *contrario sensu*, que quer, sim, o velho, o conhecido, que lhe permite fruir, menos ansiosamente, o texto» (1985: 170).

vez cometido un crimen, se desarrolla la búsqueda de la verdad y se restablece la justicia.

Cada forma –enigma clásico, novela negra– resuelve y define de modo diferente los elementos de este triángulo. Precisamente, estas diferencias determinan desde el relato clásico al duro una progresiva politización del crimen, distintos modos de representarlo (distintas clases de crímenes) y vínculos diferentes con la ley. El género articula las relaciones entre los términos: verdad y justicia sólo serán posibles en relación con cierta legalidad. Crimen y ley juegan en posiciones de complementariedad: la ley decide si hay crimen, si hay verdad y si se hará justicia. La historia del género va dibujando las posibilidades de estos términos desde el relato clásico con sus crímenes domésticos, verdades, castigos y leyes confiables, hasta el presente<sup>6</sup>. Los relatos testimoniales de Rodolfo Walsh desarrollaron al máximo esta tendencia: el contacto con el periodismo señala el momento culminante de este proceso de politización del crimen y de transformación de las relaciones en la tríada «crimen-verdad-justicia»<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Véase Chandler 1980 y Enzensberger, *Política y delito*.

<sup>7</sup> Este es el tópico que analizo en el capítulo sobre policial de mi libro *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. La hipótesis que defiendo allí sobre la relación entre estado y crimen debía mucho a trabajos como *Política y delito* de Hans Enzensberger y a las reflexiones de Josefina Ludmer sobre delito y estado en relatos no policiales. Pero fundamentalmente, se desarrolló a partir de los textos del mismo Rodolfo Walsh: en el cierre de *Operación Masacre*, el narrador se muestra escéptico sobre la justicia y asocia delito, estado e impunidad por primera vez en la literatura policial argentina: «[...] el gobierno de la revolución libertadora aplicó retroactivamente [...] una ley marcial [...] y eso no es fusilamiento. Es un asesinato. [...] La clase que estos gobiernos representan se solidariza con aquel asesinato, lo acepta como hechura suya y no lo castiga simplemente porque no está dispuesta a castigarse a sí misma» (1972: 192-193; énfasis mío). En *¿Quién mató a Rosendo?*, su último relato testimonial/policial, se lee: «Hace años, al tratar casos similares, confié en que algún género de sanción caería sobre los culpables [...] Era una ingenuidad en la que hoy no incurriré [...] El sistema no castiga a sus hombres: los premia. No encarcela a sus verdugos: los

El género nació en el siglo XIX estrechamente ligado a la modernidad y a la racionalidad positivista: su fe en el sistema y en el orden legal, en el triunfo de la razón y la lógica va erosionándose a lo largo del siglo XX<sup>8</sup>. Podría así pensarse que los textos de Walsh son la culminación y cierre de un proceso de desintegración de las certezas iniciado por Borges. Sin embargo, el policial de las últimas décadas del siglo recoge y acentúa esta tradición: lee a Walsh y lee en él las posibilidades que abre Borges.

El presente capítulo analiza en la narrativa policial latinoamericana de las últimas décadas cómo estas posibilidades se convierten en «la ley del género»; cómo los textos representan y resuelven en lo imaginario y jugando con los términos del sistema los conflictos y deseos de los que se hace cargo el género. Borges usó y parodió la fórmula clásica, pero también cuestionó su canon, es decir, la segura resolución del sistema, el descubrimiento de la verdad, el castigo del culpable, el cumplimiento de la ley y de la justicia. Con Walsh, esa sólida y tranquilizadora lectura estalla definitivamente: se redefine el código y la función del género.

---

mantiene. [...] *el sistema, el gobierno, la justicia* [...] *son cómplices, son encubridores de los asesinos* [...] Los verdugos fueron hombres que gozaron o compartieron el poder oficial [...]» (1984: 166-168; énfasis mío). Por otra parte y desde la reedición de estos textos y el regreso a la democracia el vínculo entre Estado y crimen se instaló en el imaginario social argentino y aparece designado bajo diversas formas: pueden verse –entre otros– los trabajos periodísticos de Horacio Verbitsky y estudios como *El estado terrorista argentino* de Eduardo Luis Duhalde. Duhalde sostiene que el proceso creciente de las *prácticas ilegales promovidas desde el propio Estado* fue generando las condiciones para un verdadero Estado terrorista.

<sup>8</sup> Jon Thompson (1993), entre otros, analiza las diferentes formas del policial como emergentes de las sucesivas etapas de la modernidad: la ficción de Hammett es parte de la tradición del relato policial que se desarrolló y respondió a lo urbano en el momento de industrialización en la historia moderna. Es decir, la ficción «hard-boiled» representa a América como imperio, pero como un imperio en declive.

A pesar de que este proceso resulta paradigmático en la literatura argentina, otros policiales latinoamericanos realizan la misma lectura del código. América Latina parece un vasto campo para el crimen y la investigación: los textos de un extenso corpus dialogan entre sí y con otros géneros al mismo tiempo. Leer estos relatos es entonces leer el género en sus transformaciones, en sus vínculos con otros discursos y en coyunturas históricas muy precisas.

En los años ochenta los policiales del mexicano Paco Ignacio Taibo II, del brasileño Rubem Fonseca y del argentino Juan Sasturain configuran un diseño ejemplar del sistema. Son la respuesta que la literatura latinoamericana ha dado a la posibilidad de constituir una versión propia del género policial. En ellos están presentes los textos canónicos, pero también las «variaciones» que se gestaron en años anteriores: Puig (*The Buenos Aires Affair*), Leñero (*Los albañiles*), Piglia (*Respiración artificial*). En los sesenta, cuando los relatos de Chandler y Hammett cobraban importancia, muchos se preguntaban acerca de sus posibilidades de traducción –en el doble sentido de la lengua y de un género con indudables vínculos con la cultura norteamericana<sup>9</sup>. Desde entonces, textos como *Manual de perdedores* de Sasturain, *Agosto* y «Romance negro» de Fonseca o *Sombra de la sombra* de Taibo<sup>10</sup> han construido una respuesta. El género fue desarrollando una «versión criolla» que juega de modo permanente con la alusión

---

<sup>9</sup> Señala Ricardo Piglia: «Pensar la inserción de la literatura policial en la Argentina a partir de Walsh y de Goligorsky supone tener en cuenta los cruces entre traducir y escribir el género, entre adaptarlo y repetir sus fórmulas [...] junto con la historia de ese traslado (con sus repeticiones, traiciones, parodias y plagios) era posible aventurar la hipótesis de otro uso, más secreto e indirecto de los temas y de los procedimientos [...] Se trataría entonces de ver la forma en que la narración policial actuó en la literatura argentina y analizar sus efectos. Esa es para mí la diferencia entre el uso de un género y su *remake*» (1993: 8-9).

<sup>10</sup> Elegir estos autores y concentrarse en los textos mencionados implica aceptar un recorte en un *corpus* posible muy extenso. Soy consciente de que de lado muchos relatos que apenas serán mencionados.



intertextual y con el humor acerca de los clisés del código, pero que, a la vez, se politiza.

#### LOS CÓDIGOS –LOS JUEGOS– DEL GÉNERO

El policial del fin de siglo XX se presenta como un balance y un ajuste de cuentas con el género. Los textos son una reflexión sobre él, sobre sus reglas canónicas, al mismo tiempo que producen una deformación de las mismas. Borges –claro está– abre el camino que transforma el código en América Latina y le da un giro impensable a una forma «consolatoria y de entretenimiento». Su particular manera de usarla produce toda una vertiente en la que se fusionan parodia, transformación y homenaje; su uso libre y «desviante» de las fórmulas ha minado el fundamento mismo del género. Los cuentos socavan, a través de las variaciones de la trama, la «legalidad» del canon, y por eso mismo atraen la atención sobre él. El policial se vuelve así un forma marcada doblemente por un vínculo cómplice con el lector entendido: reconocimiento del código pero también de los juegos y distancias con respecto a él. Lo seductor se encuentra en el goce de ese cruce simultáneo entre lo conocido y su diferencia.

Desde los sesenta la alusión al canon y su deformación atraviesa numerosos relatos: textos como *The Buenos Aires Affair* (1973) de Manuel Puig y *Los albañiles* (1963) de Vicente Leñero usan y desplazan elementos como el enigma, la investigación o el crimen. El relato de Puig se subtitula *novela policial* y prepara así al lector para un código que sistemáticamente será violado; se frustra todo intento de reconocimiento del canon, e incluso el crimen resulta fingido y/o desplazado<sup>11</sup>. Por su parte, las novelas de Leñero –no sólo *Los albañi-*

---

<sup>11</sup> Para un análisis de las transgresiones operadas sobre el género en esta novela véase Ponce 1998.

les, sino también *El garabato* o *Estudio Q*—, atravesadas por el *nouveau roman*, distorsionan el sistema, comprometen la investigación y cuestionan la posibilidad de descubrir la verdad. *Los albañiles*, planteado como un conjunto de confesiones de los probables asesinos ante el detective, subraya la imposibilidad de alcanzar cualquier certeza y el fracaso de la búsqueda en la que se equiparan detective y lector. Este último punto es esencial porque los relatos reiteran su condición de policiales y «atrapan» al lector en tanto tales, a la vez que frustran su complicidad: insisten en el código, focalizan la atención sobre él para quebrantarlo y cuestionar su sustento ideológico.

A partir de los ochenta esta forma de relación con el policial se vuelve dominante: *La pesquisa* de Juan José Saer (1994) funciona como un claro homenaje al género en tanto alude al cuento de Paul Groussac del mismo nombre (que en su primera versión se llamó «El candado de oro»), considerado el primer policial argentino y publicado en 1884<sup>12</sup>. El propio Saer se inscribe en este proyecto: «[...] volver a los orígenes del género podía ser una solución interesante no para parodiarlos, sino para tomarlos como punto de partida y avanzar a partir de ellos en mi propia dirección»(1994b: 7). La reflexión sobre el género, el debate sobre su posible condición literaria puede rastrearse en textos como «La reina de las nieves», cuento de Elvio Gandolfo que trabaja muy libremente los elementos de la fórmula y ejemplifica esa tensión entre el uso y la diferencia que caracteriza estos relatos. El protagonista lee una «novelita policial» que no le representa ningún desafío, ya que «repetía con esmero escenas y diálogos de veinte novelas anteriores, y había partes que salteaba enteras, con la seguridad de no perder nada» (1982: 51). Más tarde encuentra «un libro delgado, con título corto» —*Los adioses* de Juan Carlos Onetti— y nota que «no podía saltarse una sola línea» (1982: 57). El cuento se

---

<sup>12</sup> Esta es la hipótesis que sostiene María Elena Torre en «En las huellas de Piglia y Saer: el policial entre la historia y el mito» (2003).

constituye entre estas dos alternativas estéticas, pero *con* ambas a la vez. La fórmula se disuelve y se contamina, deja de ser una «novelita policial» para ser una nueva forma, quizá una nueva forma de policial que ha ido deformando y diluyendo los elementos canónicos pero que no deja de remitir y aludir a ellos<sup>13</sup>.

Autorreflexión y transformación sostienen *Sombra de la sombra* y *La vida misma* de Taibo, *Manual de perdedores* de Sasturain y conforman una compleja red en los textos de Fonseca<sup>14</sup>. Relatos como «Romance negro» (un verdadero «ajuste de cuentas» con el policial, que explora otra posibilidad del fracaso en el descubrimiento de la verdad desde el interior mismo del género), *O Caso Morel* y *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* trabajan todas las alternativas de seducción y traición de la fórmula. Pero se vinculan a su vez con otros códigos y nos llevan a otras redes de uso de los géneros masivos. *Vastas Emoções...*, en especial, es un compendio de fórmulas populares: policial, novela de aventuras, de amor y misterio, enmarcadas por el cine que parece condensarlas todas. El relato se constituye así por el entrecruzamiento de diferentes códigos; sin embargo, en este encuentro y fusión, el texto se propone como otra cosa y se diferencia de «[...] os milhões de semi-analfabetos [...] consumidores de uma arte cômoda representada pela música pop, pelo cinema e pela televisão...» (1989: 16). Pero también toma distancia de las formas «cultas»:

---

<sup>13</sup> Podrían mencionarse numerosos textos: entre ellos, *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano es posiblemente uno de los que inaugura por esos años este vínculo con el policial. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), el «folletín» de Mario Levrero, es —desde su título— el caso más delirante y extremo de juego con el código. Para un panorama actualizado del género puede consultarse la última edición de *Asesinos de papel* (1996) de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera.

<sup>14</sup> La autorreferencia es común a casi todos los textos que trabajan con las fórmulas de la cultura de masas, es una de las formas en que el relato señala su distancia y su diferencia con esa cultura; se volverá sobre este aspecto en los próximos capítulos.

«Veronika controlava a respiração como um daqueles personagens femininos de Bergman discutindo relações conjugais escandinavas com o marido [...]» (1989: 125).

Asimismo, *Manual de perdedores* se propone como un texto autoconsciente hasta el exceso, en una especie de fiesta de alusiones para el lector cómplice y conocedor. Se abre con el cine negro y se cierra con el tango; toda la acción se origina y se resuelve a partir de la semejanza con códigos: «Era como en los westerns spaguetti o en una historietta de acción... » «Esto es Chandler [...] Una escena de *La ventana siniestra* en la isla Maciel. Esto ya lo leí» (1987: 130). Y por su diferencia: «[...] lejano del estudiado repertorio de Bogart» (1985: 47). O «[...] siempre existe la posibilidad de que aparezca alguien en la puerta de la habitación con un revólver en la mano y comience la acción. [...] Pero no apareció nadie» (1987: 55).

Este juego de alusiones se reitera en los otros relatos y constituye casi un tópico de la narrativa policial de fin de siglo: «Vi muitos filmes policiais em minha vida para não saber como escapar de uma perseguição» (Fonseca 1989: 79). A su vez, *Sintiendo que el campo de batalla...* de Taibo II tiene dos epígrafes ejemplares de estas estrategias. El primero es de Chandler, una famosa cita –ligeramente modificada– de su artículo «El simple arte de matar»: «toma el asesinato del jarrón veneciano y arrójalos al callejón»; el segundo la continúa: «y procura que el jarrón (con todo y asesinato) le dé en los huevos al que te viene siguiendo». Cita y filiación con el policial duro americano pero también *diferencia*: en este caso, el humor transforma la cita, le da nuevos sentidos, la construye como su «versión mexicana».

De igual modo los títulos de los capítulos en *Manual de perdedores* remiten a novelas, tangos, cine o simplemente señalan la complicidad con el lector de policiales («Capítulo clásico», «Cigarrillos obvios»). La misma función tienen los títulos de famosos relatos que se entrelazan en la sintaxis del relato: «Bienvenido el guerrero de la jungla de

cemento» o «...andaban por ahí abajo como un mar de fondo lleno de pulpos o peces grandes»<sup>15</sup>. La cita también une y equipara en su contigüidad a Borges con las formas más comunes del género: el capítulo «El cadáver en el umbral» continúa a «En coche al muere»<sup>16</sup>; es decir, el texto no sólo está conformado por citas, sino que obedece a un modo estratégico de pensar su uso.

Abiertamente el relato se inscribe como copia –quizá versión latinoamericana en el fin del siglo xx– del proyecto de *El Quijote*: «Dice que ya lo ha leído. [...] Piensan en el Quijote, tal vez» (parte I, p. 18). La imitación de la situación quijotesca es clara, el antihéroe que sigue las reglas del género: «¿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 le siga [...]» (Sasturain 1985: 141). Sin embargo, la mención del Quijote es más compleja e implica establecer también algunas distinciones: por una parte, *Manual* cita al texto de Cervantes repitiendo los vínculos entre literatura y vida, el juego de realidad y ficción, el fracaso inherente al encuentro entre los dos mundos. Sigue sus enseñanzas al recurrir también a un género popular y de gran auge entre los lectores, sólo que aquí no se trata de la «destrucción» de la forma baja sino de su inclusión y revitalización, aunque se señale en el prólogo que el texto «llegaba tarde a la moda de la policial negra»<sup>17</sup>. La alternativa paródica se vuelve más ambigua y las diferencias las propone el texto mismo

<sup>15</sup> *La jungla de asfalto* de W. R. Burnett (1949) y *Mar de fondo* de Patricia Highsmith (1981).

<sup>16</sup> Clara alusión al poema de Borges «El general Quiroga va en coche al muere» de *Luna de enfrente* (1925).

<sup>17</sup> Se trata de una observación tramposa; en los últimos años «la moda del policial» parece más viva que nunca a juzgar por las ediciones, las notas, los trabajos críticos y encuentros como la anual Semana Negra de Gijón, índice del interés de los mismos escritores por la autorreflexión sobre el género.

al sugerir otra lectura del clásico: «Tendrían que leerlo de nuevo» (1985: 18)<sup>18</sup>.

El problema –ya planteado por Borges– del género como forma «nacional» diferenciada de su filiación original se discute abiertamente en el capítulo «Novela negra», donde un personaje propone «escribir una novela policial de ambiente porteño [...] una historia verídica, una investigación real como se hace en Buenos Aires...», pero el protagonista rechaza esa alternativa: «Eso no existe» (1985: 77). Sin embargo, el relato que leemos se abre en su primer párrafo con «[...] en Buenos Aires, claro» (1985: 15). Toda la novela exaspera el minucioso rastreo de lugares, bebidas y gestos «nacionales» que traduzcan el ámbito y las costumbres del policial norteamericano<sup>19</sup>. En el mismo sentido pueden leerse en los otros relatos las representaciones de los espacios bien reconocibles, característicos de la novela negra. Esta tensión entre una presunta notación realista y la fuerte codificación del género es cita de la tradición, pero también señala «la diferencia territorial». En las novelas de Taibo y de Fonseca los detectives recorren las ciudades de México y de Río de Janeiro, caminan por calles conocidas, comen platos «típicos» en restaurantes precisos de modo tal que el lector puede seguir en el mapa al protagonista a través del espacio «nacional». Ilan Stavans considera que el policial mexicano es un precursor del «urbano-centrismo», y es en las novelas de Taibo donde la ciudad «adquiere vida propia» (1997: 128). Stavans no asocia esto tanto

---

<sup>18</sup> Remito a la discusión sobre el aspecto paródico en el capítulo I.

<sup>19</sup> También un cuento de Gandolfo alude y traduce esa tradición. La semejanza –y la diferencia– con Marlowe están siempre presentes: «–¿Cuánto le parece por día? –Treinta dólares y los viáticos. –No estamos en California, Suárez. Le parecen bien doscientos australes: ¿cincuenta por día?». «El inspector Suárez y el caso Benedetti» fue publicado por primera vez en *Diario de poesía* (1987) y reproducido en otras revistas y en foros de internet.

a un proyecto de «traducción nacional» del género como al fuerte vínculo que le atribuye con la generación de la Onda<sup>20</sup>.

La discusión acerca de las posibilidades de una versión nacional del canon está estrechamente vinculada a la autorreflexión sobre él, al juego intertextual y a la transformación que sufre en América Latina. Pensar el género y pensar cómo distanciarse de sus orígenes forman parte del mismo movimiento. Los cuentos de Isidro Parodi son el ejemplo paradigmático: el detective preso que toma mate ironiza la fórmula clásica pero, a la vez, discute sobre sus posibilidades autóctonas. Del mismo modo que las bromas de Borges y Bioy sobre el ansia de color local que en «El dios de los toros» –incluido en *Seis problemas para don Isidro Parodi*– obligan al uso de facón y chiripá para sentirse argentino, la sociedad El Coya S.R.L. en *Manual...* no hace más que hacer notar lo «excesivo» en la pretensión localista.

La posición de Borges, en este sentido, está en el centro del debate desde los años cincuenta: «lo nacional» nada tiene que ver con el color local:

«La muerte y la brújula» es una suerte de pesadilla en la que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror [...] mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño... (1974: 270-271)

Desde entonces hay un constante trabajo del género para «traducir» y convertir a América Latina en el escenario del relato policial. No

---

<sup>20</sup> Difiero aquí con Stavans, que ve a Taibo como un producto directo de esta generación. Pienso los vínculos en términos de redes establecidas entre textos más que en relaciones causales. Retomo el problema de espacio, literatura de masas y generación de la Onda en el apartado «Ciudades desiertas: pop y desencanto» del capítulo IV.

se trata ya de color local, sino de una notación que cita y transforma un espacio, una cultura, un código.

Por otra parte, en el capítulo que continúa a «Novela negra» de *Manual* se pasa revista a la filiación del texto: «Más Hammett que Goodis, un poquito de Chase. ¿Usted leyó las cosas más recientes, Etchenique? [...] Los argentinos: Tizziani, Sinay, Martini, Urbanyi, Feinmann, Soriano sobre todo... Algunos cuentos de Piglia también» (1985: 77). El movimiento de inclusión de los autores argentinos a continuación de los clásicos norteamericanos implica retomar la herencia y considerar la posibilidad de un policial latinoamericano «reciente» –¿o acaso diferente?– en el mismo nivel que el extranjero.

La respuesta del detective, «Yo hace rato que no leo [...] Yo vivo las policiales» (1985: 77), subraya, enfatiza el «hacerse realidad» del género en la Argentina. Etchenique al mismo tiempo que se propone como «realidad» es «pura literatura», según le señalan continuamente los otros personajes. Etchenique *es* el género: cita y transformación, su resultado «nacional».

En estas «versiones latinoamericanas» se plantea el debate sobre las posibilidades mismas del género entre nosotros, por eso los textos se vuelven un juego de alusiones y de diferencias con respecto al canon. Todos juegan con el placer y el conocimiento que el lector tiene de la fórmula, para «decepcionarlo» después con crímenes de los que son responsables las autoridades, verdades imposibles de revelar y justicias que nunca se cumplirán. En todos, la torsión de la fórmula implica una transformación ideológica de las premisas que sustentan el relato clásico inglés. Así lo cree el detective de *Agosto* (que será asesinado al final del relato, en lo que representa la máxima traición a la norma): «A lógica era, para ele, una aliada do policial [...] havia uma lógica adequada à la criminologia, que nada tenha a ver, porém, com premissas e deduções silogísticas à la Conan Doyle» (Fonseca 1990: 109).

A esta cita de *Agosto* le corresponde otra en *Sombra de la sombra*: el detective chino (en realidad mexicano, aunque transforme la r en



l, en una cómica cita a una extensa tradición del policial norteamericano), señala:

–[...] puedo sugeliles que lean a un esclitol inglés que se apellida Conan Doyle.

–¿Está traducido?

–No ... tiene un detective que siempre anda con un médico.

–Será que lo necesita. Como nosotros.

–No, lo siento, nada de ingleses todavía. [...] (1986: 137)

Aquí se encuentran condensados los problemas de la traducción, de la cita, de la semejanza y de la diferencia con sus «modelos», es decir, de la constitución de un relato policial latinoamericano: citar, traducir y transformar parece definir el trabajo de estos relatos; se cita, pero es necesario hacer una «traducción nacional» de las convenciones<sup>21</sup>. Por eso, asimilar la necesidad del médico en Doyle y en este relato no hace más que acentuar la diferencia: la función del médico para Holmes es muy distinta que para los cuatro detectives mexicanos, siempre en peligro y a punto de ser baleados. Tampoco el rigor lógico es el mismo, la casualidad y la suerte reemplazan a la racionalidad; detectives que no lo parecen, que no «se ven» en ese papel e historias sorprendentes que requieren «otros métodos» para ser resueltas dan cuenta de una diferencia establecida por el texto mismo de modo muy consciente.




---

<sup>21</sup> Podrían mencionarse aquí gran cantidad de textos; de modo casi arbitrario elijo *De tacones y gabardina* de Rafael Ramírez Heredia: una colección de cuentos que desde el mismo título apela a un imaginario del género. El último cuento, «Entre Bogart y los tordos», es un ejercicio nostálgico del cruce entre cine y literatura ambientado en México.

Posiblemente el cuento de Rubem Fonseca «Romance negro» sea el momento culminante de este proceso de autoconciencia y autorreflexión del policial: relato cuyo «tema» es el género mismo y las posibilidades que da la exploración de sus límites, despliega y resume perspectivas teóricas, polémicas y debates sobre él. En el marco de un «Festival de novela y film negros», un autor de novelas policiales propone un desafío<sup>22</sup>: descubrir un crimen perfecto, el que él mismo cometió. Múltiples secretos van develando el «caso límite» del género en el que el autor y protagonista es un impostor y asesino del verdadero escritor. Juego de dobles y de identidades, es también variación sobre el relato edípico que está en el origen del género. La constante presencia de los tópicos canónicos (crimen, secretos, enigmas, investigación) no llevan a ninguna resolución; por el contrario, los indicios se diluyen en la ambigüedad: «Numa história policial [...] sabemos da ocorrência do crime, conhecemos a vítima, mas não sabemos quem é o criminoso. Neste crime perfeito todos saberão logo quem é o criminoso e terão que descobrir qual é o crime e quem é a vítima. Eu apenas mudei um dos dados do teorema» (1992: 152). En realidad, ha cambiado mucho más. El relato mina y destruye todos los núcleos que sostienen las clásicas certezas; mientras la trama introduce sospechas sobre la existencia de un crimen que resulta improbable para la mayoría de los personajes, el narrador –la autoridad del texto– parece aceptar el relato del presunto asesino. El lector se mueve entre indicios contradictorios: trama, personajes y narrador proporcionan pistas opuestas. El sistema ha llevado a las últimas consecuencias las variables del género y la resolución del caso se vuelve imposible: imposible saber la verdad y resolver crímenes

---

<sup>22</sup> También el protagonista de *Avenida Atlántica* (1992), del brasileño Flávio Moreira Da Costa, es un novelista, en este caso norteamericano, llamado Jack Goodis en clara alusión al «escritor maldito de la novela negra», Davis Goodis. Otro texto que se incluye desde el comienzo en una tradición: es homenaje, cita y –claro– diferencia.

que quizá no se cometieron. Por lo tanto, la ley no puede intervenir, ni siquiera puede fracasar en su búsqueda de la justicia. El cuento representa el punto más alto de autorreflexión sobre el canon y a la vez su máxima disolución en tanto la tríada crimen, verdad y justicia que sostiene el género pierde sentido. Rubem Fonseca explora aquí una de las alternativas de transformación extrema del canon, la otra será en *Agosto*; ambas indagan los límites de una forma. Entre la autoconciencia y la politización el policial adquiere con él nuevas posibilidades.



De la misma manera en que *Vastas emoções* de Fonseca puede leerse como un proyecto de fusión de múltiples géneros masivos, *Manual de Perdedores* desde su modo de aparición en el mercado —como folletín en un periódico— es un compendio de formas estrechamente vinculadas a los medios. Publicado por «entregas», cada una de ellas se acompaña de ilustraciones que se han mantenido en la edición del libro<sup>23</sup>. Estas ilustraciones remedan la función que tuvieron originariamente (y que también puede encontrarse en los libros para niños): amenizar la lectura «cortando» la monotonía de las páginas escritas, proveer de una ayuda al imaginario del lector y reforzar los clisés del género. Pero, a la vez, en *Manual...* destacan su vínculo con las formas populares, su condición de folletín; el texto hace alarde de esta pertenencia ya aludida desde el comienzo. Hay que recordar que la novela se abre con «Podría comenzar este relato [...] Otra manera de empezar sería una prestigiosa tarde de otoño en

---

<sup>23</sup> Sólo la cuarta parte y el final de *Manual de perdedores II* se agregaron a la edición en libro. Las ilustraciones de Hernán Haedo acompañaron el texto en su publicación original en el diario *La Voz* de Buenos Aires, entre enero y mayo de 1983. Hay una edición posterior, de 1988 y con muy pequeñas modificaciones, que reúne ambas partes en un solo tomo (Barcelona: Ediciones B).

Parque Lezama» (1985: 11). Pero el narrador no lo hace así, se aleja y se va a escuchar a uno de los protagonistas, Tony García, que «tenía un bien infinito: era dueño de una historia» (11). Quedan claramente definidas desde el comienzo las preferencias del relato, que dejará de lado la «literatura prestigiosa» –Sábato y su *Sobre héroes y tumbas*, cuya primera escena transcurre en Parque Lezama– y se volverá un juego de complicidades con otras tradiciones culturales<sup>24</sup>. En este sentido, el policial de Sasturain repite el gesto de Borges: dejar de lado la literatura oficial e introducir otras formas no canonizadas.

En el libro se incluyen además historietas con una función más compleja que las ilustraciones. No son sólo un índice vuelto hacia una de las formas masivas más populares de la cultura de masas. Los fragmentos de historieta usados dialogan con el texto, lo comentan, son pistas, guías de lectura que van señalando el mismo proceso que sigue el relato –y el género–. En efecto, toda una secuencia de Peanuts atraviesa *Manual I* y funciona como sistema autorreferencial, discute la construcción de una novela, los clisés del relato policial y de suspenso y también los cambios sorprendentes en el código esperado por el lector. Es decir, autorreflexión, cita del género y torsión inesperada del mismo: la historieta reitera el sistema del relato.

En *Manual II*, los fragmentos (que no constituyen secuencia) son, con excepción de uno que pertenece a Hugo Pratt, de Héctor Oesterheld, el guionista argentino desaparecido en la última dictadura militar. La historieta se politiza, imagen y texto acompañan y subrayan esa politización del relato: se dibujan cascos nazis y monstruos. En el último cuadro que abre el capítulo «Final», el protagonista mira al lector y le pregunta «¿Está el pasado tan muerto como creemos?»<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> La misma distancia hacia la «alta cultura» señala Jim Collins (1989) en los relatos de Chandler: el detective Marlowe en *El sueño eterno* ante una mención de Proust pregunta «¿Quién es?».

<sup>25</sup> Este fragmento de historieta corresponde a *Mort Cinder* de Oesterheld, con dibujos de Alberto Breccia.

(1987: 241) en un juego de remisiones múltiples entre texto, historieta e Historia.

Otro fragmento, de *Randall* de Oesterheld con dibujos de Arturo del Castillo, introduce el tema de la narración popular y la acumulación de códigos en el relato (el personaje propone charlar sobre piratas, pieles rojas y tesoros escondidos) y a la vez abre el prólogo a la segunda parte. Éste fusiona al mismo nivel palabras del autor, opiniones de escritores conocidos, reflexiones sobre los defectos de la primera parte y «sugerencias de un personaje»: la Loba (protagonista femenina cuya importancia se devela mucho más tarde para el lector) aparece corrigiendo la historia y permite así continuar con el relato que se revitaliza con sus «testimonios frescos». Esta figura, sobre la que volveré, influye en el autor y no le deja «poner punto final» a su novela: ella impide el olvido y establece en el cierre del texto un fuerte vínculo ideológico con la historieta *Mort Cinder* ya mencionada.

Este mecanismo tan conocido en el que Ricardo Piglia y la Loba poseen el mismo estatuto, donde el texto ficcionaliza «lo real» y al mismo tiempo se refiere a la Historia a través de la ficción y la historieta, es también una cita literaria y se vincula a la exasperada autoconciencia que proclama el relato. En efecto, en el prólogo mismo se discute su excesivo apego al género y proliferan a partir de entonces menciones, título y frases que imitan el estilo de Chandler y otros policiales: es decir, un constante juego con la convención del código, la cita, el guiño que espera el lector cómplice. Pero esta exagerada exposición autorreferencial cubre una diferencia que figuras como la Loba y los cuadros de las historietas de Oesterheld llevan a primer plano. Esa diferencia es lo que transforma el texto en algo más y es lo que quiebra la expectativa sobre el código.

Esa distancia, ese «hueco» entre los textos citados, usados, y *Manual, Sombra...* o *Agosto* está ocupado por lo político. El exasperado uso del juego intertextual y la alusión al código parece encubrir y disimular este «desvío»; sin embargo, desde el comienzo el texto

también puede leerse como una cita política. Basta pensar en los personajes femeninos de *Manual*—sobre los que volveré— como ejemplares en este sentido: todos ellos son citas de personajes de novela, del tango (la viejecita, la «mina leal»), del género, y al mismo tiempo condensan uno de los puntos de mayor politización del relato.

#### INSTRUCCIONES PARA LA DERROTA

El juego de citas, el placer de reconocer el clisé, gozar de él como consumidor del género y a la vez mantener la «ironía distanciada» del lector sin inocencia, recubre —apenas— la torsión fundamental que proponen estos policiales con respecto a las formas canónicas. Todos han llevado al límite sus posibilidades implícitas: las transformaciones que pueden verse como juego literario, que exploran el camino abierto por Borges, dan un giro impensable a una fórmula «consoladora y de evasión» y la convierten en un género político<sup>26</sup>. En todos los casos, se transforma en puntos claves: el detective, la investigación, sus resultados, el cumplimiento de la justicia o el descubrimiento de la verdad. Sin embargo, es el *crimen* el término esencial, el que produce la torsión política del código. Este es el elemento constructivo del policial, su naturaleza define ante todo el tipo de relato, en torno a él se organizan y estructuran las variaciones del canon. Jerry Palmer (1991) señala que el crimen en las modernas sociedades es siempre un desafío a la legitimidad de un orden social y moral supuestamente universal. El crimen representa entonces la violación de una frontera

---

<sup>26</sup> Transformaciones que llegan hasta la última generación de narradores: el policial de Pablo De Santis, *Filosofía y Letras*, se propone como un homenaje, como un juego de citas superpuestas. Lee a Borges y a las lecturas que se han hecho de él en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, en las ficciones y en la crítica de Ricardo Piglia. En el filo del milenio, el relato puede considerarse como un «resumen y ajuste» de las alternativas abiertas y exploradas a partir del maestro.

de la sociedad; su investigación siempre es un intento de reforzar los límites morales y castigar al que ha transgredido los márgenes de lo permitido. De este modo, el género en su forma canónica no sólo construye una tranquilizadora respuesta en la que el orden siempre triunfa, sino que propone un tipo de violencia y de criminalidad acotada, dominable y explicable. El relato latinoamericano quiebra este pacto, destruye la armonía entre sociedad/justicia/ley al representar el crimen como producto de las instituciones políticas y sociales. No sólo se quiebra el orden, sino que no hay espacio legal ni legitimidad a la que recurrir.

La relación entre crimen, verdad y justicia resulta entonces más conflictiva: desde el policial inglés, con sus asesinatos privados y sus seguras resoluciones, ha pasado a crímenes cada vez más politizados cuya solución se vuelve problemática. El vínculo se ha complejizado por la proliferación y ambigüedad de los delitos que siguen diversas líneas, entrelazando y confundiendo crímenes privados y públicos. Crímenes privados mezclados con otros políticos, criminales amparados por las instituciones, instituciones que son en sí mismas criminales: *Manual de perdedores*, *Agosto*, *Sombra de la sombra* recorren todas las posibilidades y sitúan la acción en coyunturas particularmente precisas, la última dictadura militar argentina, el fin del gobierno de Getúlio Vargas, la Revolución mexicana.

Esta es una de las principales marcas que diferencian los textos: las coyunturas en las que transcurren las historias de los policiales clásicos poca o ninguna importancia tienen para la trama. El relato duro americano está vinculado a ciertas condiciones sociales, pero tampoco le resulta necesaria la precisión histórica. Por el contrario, los textos que me ocupan están íntimamente vinculados con determinados momentos históricos; los crímenes, la investigación, la posibilidad de acceso a la verdad o el cumplimiento de la justicia son un resultado de ciertas circunstancias políticas. También en este sentido son herederos del uso del género que hace Walsh en sus relatos de no-ficción. Las

tres novelas leen el trabajo de entramado entre periodismo y policial hecho por Walsh en *Operación Masacre*, *Caso Satanovsky* y *¿Quién mató a Rosendo?* y establecen una de las formas básicas del género en los últimos treinta años. Cierran así la tradición de un siglo con una respuesta a los problemas de «traducción» del código importado: *en América Latina la versión del género se vuelve política*<sup>27</sup>.

En este sentido, *Manual de perdedores*, a pesar de señalar que «los años están entreverados a propósito» (1987: 12), sitúa claramente el relato y la posición del héroe desde el comienzo «[...]una ráfaga que pasó por los diarios a mediados del setenta [...] después la oscuridad, el olvido junto a sátiros de poca monta o *las andanzas de los Falcon color mar turbio*»<sup>28</sup> (1985: 12; énfasis mío). El texto deja bien establecida la coyuntura en la que se desarrolla la historia (aunque los años

---

<sup>27</sup> Los relatos señalan su filiación: tanto en los de Sasturain como en los de Taibo el homenaje a Walsh es continuo y expreso. La trama de *Manual...* se entreteteje con citas y alusiones a Walsh, hasta incluir el basural de *Operación Masacre* –escena ya mencionada en mi trabajo *El relato de los hechos*– como escenario de la historia (1985: 228). En una novela posterior, *Los sentidos del agua*, Walsh, su narrativa y su actividad política vuelven a incluirse y fijan la coyuntura, la posición del personaje, el modo de leer el policial: «¿Ha leído a Rodolfo Walsh? [...] ¿Usted lo conoció? Un poco. Precisamente con él aprendí algo de criptografía en La Habana en los años sesenta y de ahí me ha quedado el reflejo, la tendencia a buscar claves en cualquier mensaje» (1992: 92). A su vez, Taibo II subraya la herencia en varias de sus novelas: la investigadora-periodista-narradora de *Sintiendo que el campo de batalla...* recuerda: «mi generación de estudiantes de periodismo, el club de soñadores apaches de Tom Wolfe y Rodolfo Walsh» (1994: 59). En *Algunas nubes* el autor de policiales Paco Ignacio tiene «al alcance de su mano, todo Mailer, Waltrauff, Dos Passos, John Reed, Carleton Beals, Rodolfo Walsh...», la mayoría autores de no-ficción y testimonio (1995: 74). Y en *La vida misma* el autor de policiales y jefe de policía del «primer ayuntamiento rojo» de México, pide que le envíen «los tres libros de Rodolfo Walsh, que tenía encima de la mesa» (1987: 72), en una clara alusión a sus tres relatos testimoniales/policiales.

<sup>28</sup> Los temibles Falcon verde de la dictadura militar dedicados a «andanzas turbias»: la hipálage indica –desde el comienzo– la politización del relato, que se hará mucho más notoria en la segunda parte.





*Se sentó con su librito de Ludeck Pachman a reconstruir  
partidas del Torneo Candidatura de Manila '67.*

Ilustración de Hernán Haedo para *Manual de perdedores 1* (1985). Buenos Aires:  
Legasa, 150.

hayan sido «entreverados»), a la vez que insinúa la posibilidad de que el protagonista sea un desaparecido<sup>29</sup>.

Si la Historia se entrecruza como pesadilla en *Manual, Agosto* la define del mismo modo en su epígrafe de Joyce, donde la literatura habla de la historia como «la pesadilla de la que estoy tratando de despertar». Y es también para uno de los personajes, la hija de Getúlio Vargas, «...uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incompreensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoado de fantasmas» (Fonseca 1990: 304). La frase también es válida para el relato; otra vez el policial está atravesado por acontecimientos históricos y los asesinatos tienen móviles confusos. Dinero, política, poder, se entremezclan: *Agosto* es un entramado de crímenes privados y políticos claramente situados en los días previos al suicidio de Getúlio Vargas, en agosto de 1954. La novela ha usado la Historia para una ficción muy cercana en su estructura al relato periodístico. Y en este sentido, expone e invierte la herencia de Walsh: se trata de un relato policial que recurre a la Historia y al periodismo para constituirse.

*Sombra de la sombra* se inscribe en la misma tradición pero con diferentes estrategias<sup>30</sup>. Enmarcada por dos fragmentos, «Nota» y «Después de la novela», la ficción queda así encerrada por lo periodístico e histórico: la información documental y la coyuntura revolucionaria. En realidad, aquí son dos las coyunturas que se entrelazan: el lamentable presente se origina y se explica en ese pasado en el que transcurre la historia. El texto bordea así el camino entre géne-

---

<sup>29</sup> El relato queda así bien enmarcado: transcurre durante la dictadura militar y se narra al final de ella y en los primeros años de democracia. La clara mención de las fechas en que fueron publicadas las dos partes explica su condición de balance de los hechos –y del género– durante esos años.

<sup>30</sup> Como se ha comentado, el homenaje y la alusión a Walsh es una constante explícita en muchos de las novelas de Taibo II; el marco periodístico dado a esta novela parece un homenaje en lo formal a quien fusionó ambos géneros.

ros: la nota final, «Después de la novela», cierra el desenlace desde «otro espacio» ya no ficcional, firmado y fechado por el autor que evalúa de algún modo los hechos. El relato transcurre en el período inmediatamente posterior a la Revolución –abril de 1922– y en ese sentido narra el momento en que se conforman personajes como Artemio Cruz –*La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes– o empiezan a triunfar licenciados como el protagonista de *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela<sup>31</sup>. Aquel pasado ha dado lugar a este presente –entre 1982 y 1985– en que «El hampa abandonó su marginalidad, coexistió con la ley, abandonó su exotismo y finalmente se institucionalizó como parte de la misma policía» (1986: 248). En este sentido, los textos no sólo se ligan a coyunturas históricas muy puntuales, sino que son una toma de posición frente a ellas<sup>32</sup>. En *Manual*, por ejemplo, el cruce en la trama policial con el grupo guerrillero fija una historización nítida para el texto. Pero, al mismo tiempo, el detective se diferencia y distancia de ellos; no los traiciona, incluso los protege, pero señala también que están en «una clase de lucha diferente».

---

<sup>31</sup> «La Revolución se perdió [...] cuando los generales grandes y chicos vieron que era mejor casarse con las hijas de los porfirianos [...] Licenciados ... Son amables, un poco eruditos, sin exagerar y todos tienen sus pequeñas historias revolucionarias para contar si hace falta. Siempre podrán decir que fueron secretarios de aquel general» (1986: 110). El texto también propone un balance del relato de la revolución en la narrativa mexicana y se incluye en esa tradición.

<sup>32</sup> Hay que mencionar aquí los textos del cubano Leonardo Padura Fuentes, *Pasado Perfecto* y *Vientos de curesma*. Más «pegados» a la tradición dura americana, el contacto con los latinoamericanos contemporáneos se filtra, sin embargo, en una elusiva pero presente marca de la coyuntura. Invierno y primavera de 1989 datan las dos historias y aluden a un caso de corrupción que involucró a funcionarios cubanos. Con otros índices –como la dedicatoria a Taibo II o el sistemático sentimiento de fracaso del detective Conde, quien piensa que no hay más remedio que acostumbrarse a él–, los relatos participan del grupo que estoy considerando.

*Manual de perdedores* desde el título mismo señala su diferencia esencial con la forma canónica: «Habría que escribir un libro útil, al alcance de todos, de instrucciones para la derrota [...] Porque hoy, ¿a quién le vas a enseñar a ganar?» señala el detective y el narrador aclara: «Y ya no hablaba de ajedrez [...] Hablaba de todo y algo más...» (1985: 151). El fragmento juega con el código policial –siempre vinculado con el ajedrez, un lugar común del género– y con la coyuntura en la que transcurre el relato (la última dictadura militar argentina). No poder «enseñar» ajedrez es no dominar las reglas del juego –y del género– o tener que aceptar otras para soportar la derrota; por eso los detectives de los tres textos «juegan otros juegos» que no son los del canon.

En *Sombra de la sombra* lo hacen literalmente porque juegan dominó, definido como «el gran deporte nacional» (1986: 249). El dominó escande el relato que se abre y cierra con capítulos titulados «Los personajes juegan dominó» y reiterados en «Los personajes juegan dominó y se definen como mexicanos de tercera», «Los personajes juegan dominó sobre un piano», etcétera. El juego y la acción de la novela corren paralelos en una asociación que alude y se distancia a la vez del policial canónico. A diferencia del ajedrez, puro juego racional, el dominó está «contaminado» por lo político: guerra, anarquía y narración se cruzan en la mesa de juego. De hecho, todo el capítulo 19 entrelaza dominó, acción e historia:

Cada vez las partidas se hacen más difíciles, cada vez la trama extraña que los cerca [...] bloquea la concentración. El dominó nació para jugarse platicando. Una plática...imprecisa. Se habla pero no se dice, para no violar la regla del silencio; se engaña un poco, se bromea mucho, se juguetea con las palabras [...] no puede ser buena una partida en la que danzan sobre las fichas de hueso tres asesinatos... (1986: 78)

Jugar, hablar, no decir, bromear, valen tanto para el juego como para la trama policial. El dominó, un juego *nacional*, tiene otras

reglas, poco lógicas y menos deductivas, como son los mismos detectives tan lejanos del seguro dominio racional de un Hércules Poirot.

La lógica matemática del ajedrez, el ejercicio de la capacidad deductiva que implica, siempre se han asociado al policial, en especial al relato de enigma. El detective –como el ajedrecista– domina el juego, *sabe* cómo mover las piezas, puede preveer los movimientos del enemigo y ganarle<sup>33</sup>. Los detectives de estos relatos, por el contrario, no saben cómo enfrentar las nuevas «reglas de juego». Su falta de saber, de dominio sobre la situación, les escamotea el espacio característico del investigador clásico que, en cualquiera de las variantes de la fórmula, es el que sabe. Como tal, detenta el *poder*, es la figura de la legalidad<sup>34</sup>. Aún en los relatos duros con personajes «perdedores», el Marlowe de Chandler sigue siendo un triunfador que llega a la verdad y logra algún tipo de justicia. Lejos de esto, los «héroes» en estas novelas se encuentran en un lugar ambiguo como detectives, no lo son o juegan a serlo, como los protagonistas de *Sombra...*, cuatro aficionados envueltos en una trama que no comprenden –«Si esto sigue así vamos a saber todo, menos qué es lo que está pasando» (1986: 199)–. Una serie de capítulos –«Trabajos que

---

<sup>33</sup> Walter Benjamin en su célebre artículo «El flâneur», publicado en *Illuminaciones/2*, relaciona la figura del detective clásico con la del flâneur. Entre la multitud, ambos poseen cualidades semejantes, ambos adquieren cierta «invisibilidad» que les permite observar sin ser vistos. El detective, ubicado en el centro de un panóptico social, ve y hace visible lo que se oculta. Su ojo es un complemento del ojo del poder; sin embargo, a diferencia del flâneur, posee el control, tiene el poder de resolver todos los misterios de la ciudad. Véase también Brand 1990.

<sup>34</sup> Las reflexiones de Foucault sobre el vínculo entre saber y poder son iluminadoras para el análisis de esta transformación de las reglas en el policial. Ley, saber y poder se reúnen en el detective clásico y se atomizan en los relatos que me ocupan: «Estamos sometidos a la producción de la verdad desde el poder y no podemos ejercitar el poder más que a través de la producción de verdad [...] somos juzgados, condenados, clasificados [...] en función de discursos verdaderos que conllevan efectos específicos de poder» (1979: 140).



*Sentía que a su alrededor había más armas que gente, una extraña densidad de violencia potencial.*

Ilustración de Hernán Haedo para *Manual de perdedores 2* (1987). Buenos Aires: Legasa, 75.

dan de comer»– revisa su pintoresca gama de empleos, porque ya no se trata de profesionales sino de un grupo de «sobrevivientes» casi marginales que se enfrentan al sistema en que se está convirtiendo la Revolución.

En el caso de *Agosto* –aparentemente el más cercano al canon del relato negro– el detective/comisario fracasa en la investigación, deja la policía y es asesinado por el asesino que está buscando desde el principio del relato<sup>35</sup>. Su muerte duplica el suicidio de Getúlio Vargas: ambos ocurren con horas de diferencia y ambos se preparan desde el comienzo; están vinculados entre sí y en los dos casos el nudo entre verdad, justicia y crimen quedará irresuelto. El detective no puede resolver nada y ni siquiera sabe al morir la identidad de su asesino y la causa de su muerte. A la inversa que en el policial clásico sabe *menos* que los lectores y se encuentra reducido a la impotencia. Las redes que tejen la trama y los crímenes le son ajenas: no *sabe* y no *puede* ejercer ningún poder. En esa red de historias que es *Agosto*, los destinos paralelos del comisario Mattos y de Getúlio Vargas equiparan a ambos personajes y los asimilan a la condición de víctimas. Vargas se suicida aunque «[n]os sabemos que Getúlio é inocente do crime do major Vaz. Todo mundo sabe disso...» (1990: 214). Y Mattos cae asesinado aunque es la única figura con dimensión ética en el relato: poder y ley están para él vinculados en una relación de necesidad. Por eso, en un sistema político que se disgrega, es un antihéroe aislado y derrotado: «ele mesmo não sabia qual era o seu mundo; se sentia um estranho no mundo nebuloso dele e no mundo dos outros também» (1990: 313). Su inadecuación, su ruptura con el sistema –deja la policía, entrega las armas y no tendrá así con qué defenderse de su asesino–, es paralela al catastrófico desenlace de la

---

<sup>35</sup> *Agosto* también cita «La muerte y la brújula» de Jorge Luis Borges; en ambos casos se dibuja la misma figura persecutoria entre detective y asesino que termina con la muerte del primero.

historia de ese período; su muerte se pierde, insignificante, en medio del caos político que sigue al suicidio de Vargas.

Este cambio en la función y el lugar del protagonista es esencial: se ha desplazado del espacio central del que sabe, tiene el poder y la ley a su favor. Desde su nueva marginalidad, los detectives ya no desafían al lector con su ingenio, no juegan el juego de la inteligencia. Los textos establecen una nueva complicidad con los lectores –al menos con algunos de ellos– y por eso se vuelven «manuales para perdedores» (y el título vale para muchos relatos, en especial los tres considerados). Son libros de «instrucciones para la derrota», como propone el detective Echenique, que no hace más que seguir el consejo de uno de los protagonistas de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia<sup>36</sup>. De este modo, queda definida una filiación pero también una función –política– de estos textos: los relatos policiales de fin de siglo, como *Respiración...*, se hacen cargo de contar otras historias y otra Historia. Ya no proponen un espacio tranquilizador para el lector, dibujan en todo caso otras formas del consuelo.

Toda narración tiene que ver con la *ley*, de algún modo presupone siempre la existencia de un orden legal en relación con el cual actúan los sujetos. El policial tematiza estas conexiones entre relato y ley, las convierte en su objeto, puesto que cada variante de la combinatoria canónica supone una reflexión o una interpretación que se resuelve en el vínculo entre justicia y legalidad<sup>37</sup>. Si para muchos críticos la novela policial narra la transformación del crimen en su castigo, el policial latinoamericano al cuestionar esta lógica destruye la ley del

---

<sup>36</sup> «Hay que hacer la historia de las derrotas», escribe Marcelo Maggi (Piglia 1980: 18); esas palabras de un personaje que será un desaparecido se cargan de un sentido político que recoge el detective Echenique.

<sup>37</sup> Claude Amey (1988) llama la atención sobre el vínculo entre la novela policial y el «texto jurídico», es decir, la filosofía del derecho, y considera que el policial traduce en el plano ficcional la norma jurídica que resuelve el posible crimen en su castigo.



género a la vez que socava la fe en el sistema jurídico. La resolución del crimen –gracias al triunfo del héroe– en el policial canónico reafirma la confianza en la ley y representa la tranquilizadora posibilidad de su restablecimiento<sup>38</sup>. Por esa razón, el sistemático fracaso de los detectives en estas novelas introduce una inquietante inseguridad que remite a la información periodística cotidiana. Quizá por eso los tres mantienen vínculos estrechos con el género periodístico, reforzando –otra vez– su relación con los textos testimoniales/policiales de Rodolfo Walsh. En *Manual de Perdedores*, la resolución parcial del caso implica ocultamientos y negociaciones, juegos sucios en los que está involucrada la policía. En la segunda parte, en especial, el intercambio incluye «papeles» y cuerpos: «Son solamente papeles. Siempre son papeles que cambian de mano y nada más; y Vicente, claro» (Sasturain 1987: 185). La frase pertenece a Cora, un personaje que desaparecerá en el mismo capítulo y será también objeto de negociación: su libreta de direcciones por su improbable aparición con vida.

Desde «La carta robada» de Edgar A. Poe el policial siempre ha sido un relato en el que se intercambian secretos y saberes: los papeles son objetos que se ocultan, se buscan y se negocian. «Emma Zunz» de Borges y «Esa mujer» de Walsh introducen los cuerpos en este sistema de canje: cuerpos y papeles cuyo valor es estrictamente el de cambio. En el cuento de Borges, cuerpos, dinero, cartas y secretos organizan la trama; la venganza y la impunidad de la protagonista dependen de este intercambio. «Esa mujer» politiza el canje: la negociación frustrada entre dos hombres –el periodista/detective y el militar responsable– en torno al cuerpo muerto y sustraído de Eva Perón anticipa el fracaso del detective Echenique en su búsqueda de

---

<sup>38</sup> Sostiene Leonardo Acosta que «el lector sabe que eso no puede pasarle a él [...] reafirma la seguridad del lector y el carácter de evasión del género» (1986: 36).

Cora y lo imposible de un trato que implica ya a los responsables del terrorismo de Estado<sup>39</sup>.

En *Sombra de la sombra* el caso se resuelve, pero jamás saldrá a la luz la verdad y el culpable no será castigado; el «acuerdo» con los representantes del gobierno tiene lugar en las oficinas del periódico y en ella se juega la vida de algunos de los protagonistas: «—Quiero el documento y su silencio. —¿En nombre de quién hace la petición, mayor? —Del Gobierno de la República, señor periodista [...] Cambio [a sus amigos] por el Plan y los documentos...» (1986: 241-242).

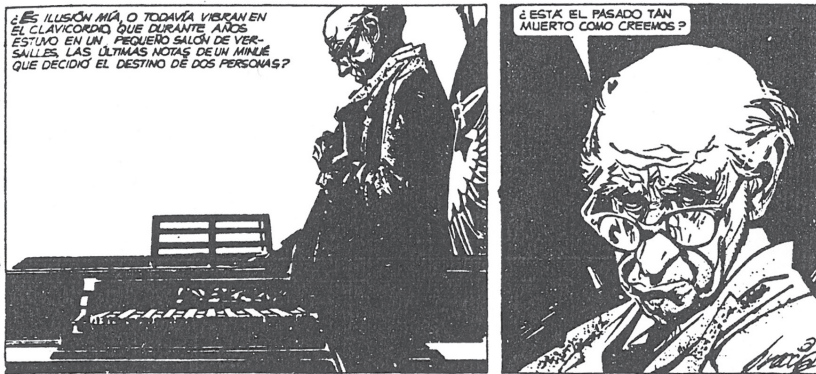
A su vez, *Agosto* expone el fracaso máximo de la ecuación crimen-verdad-justicia; el conflicto entre los términos es tal que cuando el protagonista resuelve uno de los casos la verdad implica una decisión injusta, casi un crimen: «Quem matou aquele sujeito fui eu mesmo» (Fonseca 1990: 305). El texto se cierra con un epílogo que borra toda huella de los hechos: «A cidade teve um dia calmo. O movimento do comércio foi considerado muito bom [...] Foi um dia ameno, de sol. A noite a temperatura caiu um pouco. [...] Ventos de sul a leste, moderados» (Fonseca 1990: 349). Un tono periodístico, informativo, resume las «noticias» del día, disuelve los crímenes políticos, oculta la verdad y, por supuesto, anula toda alternativa de justicia.

El saber sobre «lo que ocurrió» y «quién lo hizo» resulta así siempre confuso y parcial. La *verdad* en estos relatos se obtiene por fragmentos, nunca «se completa» ni se aclaran todos los puntos oscuros; por eso un capítulo de *Manual* puede llamarse «Un cachito de verdad» (1985: 129). El quiebre de las certezas del relato policial alcanza al desarrollo de la historia, pero también a las posibilidades del lector de resolver el caso; su desconcierto e inseguridad acompañan a los del

---

<sup>39</sup> «Esa mujer», uno de los cuentos más extraordinarios de la literatura argentina, escrito en 1965, lee desde la ficción la historia. Esa lectura se vuelve premonitrice de un futuro que el cuerpo sustraído parece anunciar y que corresponde al presente de *Manual de perdedores*. Anuncia la época más oscura de nuestra historia y abre un abanico de posibilidades para la narrativa política.

detective. Es un mundo en que ya no hay límites precisos entre «los buenos y los malos» y los segundos ocupan el lugar legal y político de los primeros. La verdad es el producto final de una negociación, es el resto de una suma de pérdidas y derrotas. Se ha complicado la linealidad del relato policial clásico; los crímenes y los culpables se confunden porque son varias las historias que se entrecruzan y de ellas salen algunas verdades y muy poca justicia. Por eso la agenda del detective de *Manual...* «parecía el plan de una novela de múltiple personajes que se entrecruzaron caprichosamente [...] sentía que todo era solamente un simulacro» (1987: 184). En la confusión al protagonista se le escapan hilos de la trama, es incapaz de controlar los casos, éstos se resuelven parcialmente gracias a otros o quedan sin solución (como en el caso de la muchacha desaparecida). Etchenique sólo va cubriendo los agujeros de la historia: «Etchenique vio [...] la dimensión de su estupidez, el grado de la impotencia que lo había llevado hasta ahí» (1987: 218). Por eso también fracasa en su proyecto de que «no se mezclen las historias»; precisamente, el capítulo en que el narrador se propone mantenerlas separadas cierra con la escena



*Mort Cinder*, historieta de Breccia y Oesterheld, reproducida en *Manual de perdedores 2* (1987). Buenos Aires: Legasa, 241.

en los basurales de José León Suárez: una cita-homenaje a *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, autor que «mezcla historias» o, mejor dicho, mezcla géneros y politiza el policial. Es que nada queda fuera de la Historia, todo se entrecruza y confunde, nada puede escapar al horror de esa Historia política.

El crimen público y el privado crean en *Agosto* una trama en la que se tejen los asesinatos políticos, los proyectos de golpes de estado, los crímenes por encargo o por venganza y que culmina con el suicidio del presidente (que en el contexto del relato resulta casi un asesinato). En esa maraña nada puede resolver el protagonista y poco descubre; los hilos de la historia –y de la Historia– le son ajenos. Quizá sea el detective de esta novela la figura que mejor representa la pérdida del poder y su distancia del héroe clásico: la figura de Mattos es la antítesis del canon. La primera imagen que tiene el lector es la de un hombre enfermo: «Ao amanhecer daquele dia 1º. de agosto de 1954 o comissário de polícia Alberto Mattos, cansado e com dor de estômago, colocou dois comprimidos de antiácido na boca» (Fonseca 1990:10). Su vulnerabilidad física es una constante a lo largo de todo el relato y es índice de su impotencia: «Mattos tirou um Pepsamar do bolso, enfiou na boca, mastigou, misturou com saliva e engoliu. Ele cumprira a lei. Tornara o mundo melhor?» (1990: 36). Enfermedad y fracaso lo definen en un sistema que no comprende y le es hostil: «Você [...] não pode fazer coisa alguma [...] Sei que você é um bom policial, mas nem o Sherlock Holmes poderia provar que eu matei esse sujeito» (1990: 277).

La derrota del detective es crucial en este sistema. Su figura no sólo es la de un antihéroe como la del policial negro norteamericano –Marlowe, aunque golpeado y escéptico, resuelve los casos–, sino la de un fracasado, un «perdedor vocacional» que no logra unir los fragmentos de información y no consigue saber toda la verdad. La improbabilidad del éxito en un mundo en el que ninguna clase de poder ni justicia podrá alcanzarse desemboca en la propuesta ya

mencionada de Etchenique «Habría que escribir un libro [...] de instrucciones para la derrota [...] Tendría que ser una especie de recetario del perdedor vocacional. [...] Ha que enseñar a perder: con altura, con elegancia, con convicción» (Sasturain 1987: 151). Con este proyecto «perdedor», con esa imposibilidad de ganar, se hace cargo de un rasgo del policial de fin de siglo: la mayoría de los textos de este período dan cuenta de este fracaso, de esta pérdida del poder que sufre el protagonista del género. Títulos como *Ni el tiro del final* (1982) y *Ultimos días de la víctima* (1979) de José Pablo Feinmann, *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano, o *No habrá final feliz* de Paco Ignacio Taibo II son índices de este «manual de perdedores». Esta última novela es suma y síntesis de lo señalado: el detective ha sufrido un proceso de destrucción física y psíquica, rengu y tuerto, «despistado, desconcertado y sorprendido [...] ya no juega a ganar, juega a sobrevivir y a seguir chingando» (1989: 85). Su figura es en muchos aspectos intercambiable con la de Etchenique en *Manual de perdedores*, ha conseguido su diploma de detective por correspondencia y nunca leyó novelas en inglés. Versión entonces mexicana del detective fracasado, se enfrenta –otra vez– con el sistema, y como Mattos en *Agosto* será asesinado<sup>40</sup>.

Esta «saga» culmina con *Perder es cuestión de método* del colombiano Santiago Gamboa, cuyo título es una cita incluida en una colección que reúne el protagonista, un paradigmático antihéroe del policial del fin de siglo<sup>41</sup>. La frase, «perdí. Siempre perdí. No me irrita ni preocupa. Perder es una cuestión de método» (Sepúlveda

<sup>40</sup> Otra novela de Taibo II, *Algunas nubes*, insiste en el fracaso inevitable en la búsqueda de justicia: «Sabía que cuando llegara el final, si llegaba, se iba a encontrar con una pared que impediría la justicia [...] No se podía empezar una guerra con tanta sabiduría de derrota» (1995: 54-55).

<sup>41</sup> Entre otras, se encuentra también una de Graham Greene: «Los prohombres [...] Siempre tienen en algún lugar algo que les pertenece [...] Los vividores [...] nos buscamos la vida aquí y allá» (Gamboa 1997: 48). La cita hace explícita la

1994: 27), corresponde a *Nombre de torero* de Luis Sepúlveda y cierra una carta de un personaje particularmente perdedor. Por otra parte, el narrador de este último relato, otro «doctorado en derrotas» (1994: 35) –y la novela misma en la dedicatoria– remiten a las historias de Taibo II y de Daniel Chavarría «porque en ellas los individuos que sentía de mi bando perdían indefectiblemente, pero sabían muy bien por qué perdían, como si estuvieran empeñados en formular la estética de la más contemporánea de las artes: la de saber perder» (1994: 30). Se va conformando una extensa red de textos que exploran este rol perdedor, ligándolo a coyunturas históricas bien definidas: no hay que olvidar que la figura central del relato de Sepúlveda es un exiliado político y el detective de *Manual de perdedores* es posiblemente un desaparecido<sup>42</sup>. De este modo, la inversión del rol detectivesco introduce una diferencia: la derrota, la imposibilidad de regreso al orden, se explica y se define en términos de historia política<sup>43</sup>. Por eso no es casual que el tópico lo reitere Paco I. Taibo II en un texto no policial pero indudablemente político como es *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX*. En la «nota del autor», agradece a Miguel Bonasso el haberle inspirado el libro a partir de unas palabras muy semejantes a las del detective Echenique y a las

---

oposición triunfadores *versus* perdedores, a la vez que el plural de primera persona define un espacio de pertenencia en el que se reconoce el narrador.

<sup>42</sup> La primera parte de *Nombre de torero* tiene un epígrafe de Haroldo Conti y «se recuerda al escritor argentino desaparecido en Buenos Aires el 4 de mayo de 1976». Esta apertura signa ya el texto y señala al lector un camino –el de un cierto tipo de «derrotados»– para su lectura.

<sup>43</sup> Pueden citarse aquí también las novelas del chileno Ramón Díaz Eterovic, cuyo detective Heredia investiga en la era post-Pinochet crímenes en los que siempre están envueltos los Servicios de Seguridad u otros organismos vinculados a la dictadura. Su posición de derrotado se define claramente en *Ángeles y solitarios* donde recordando a un amigo desaparecido afirma: «-[...] Creo que volveríamos a hacer lo mismo, con todas sus equivocaciones y aciertos, sus miedos y anónimas valentías. –El problema es que perdieron» (1995: 87), le contestan.

de Maggi en *Respiración artificial*: «Paco, hay que hacer el elogio de la derrota» (1980: 12). De este modo, la propuesta de *Arcángeles* definida por su autor –«En medio de tanto culto a la victoria, éstas son historias de tremendas y no por ello menos heroicas derrotas. Historias que tienen que ver con la tenacidad, el culto a los principios, la política entendida como moral trágica y terrible» (1998: s/n)– vale también para estos héroes de ficción policial.

Las citas que colecciona el protagonista del relato de Gamboa conforman un conjunto de máximas con las que se podrían identificar los personajes de todas las novelas. Este periodista con funciones detectivescas de *Perder es cuestión de método* insiste en su vocación perdedora: «Pero yo no quiero ganar» (1997: 107) y «No siempre ganar es lo correcto» (1997: 282). La última frase remite al sentido fundamental que adquiere el perder en estos relatos: en un mundo corrupto donde los gobiernos son responsables de los crímenes y las leyes protegen a los asesinos el triunfo siempre es sospechoso, sólo es posible cuando se ha pactado y se han aceptado connivencias con el poder. Por eso dice Belmonte, el protagonista de *Nombre de torero*: «sé perder, y en estos tiempos eso es una gran virtud» (1994: 73). De este modo, perder es una forma de triunfo que ubica al protagonista más allá del sistema y le proporciona otra clase de éxito. Ser un antihéroe perdedor, formar parte de los derrotados garantiza pertenecer a un grupo superior de triunfadores: el de los que han resistido y fundan su victoria en la orgullosa aceptación de la derrota.

El fracaso es entonces la dimensión de un triunfo ético-político que ya se anunciaba en personajes como Marlowe<sup>44</sup>. Etchenique se niega a entregar a los represores la libreta de direcciones de la desaparecida, acepta la golpiza –igual que Marlowe en el final de *El largo*

---

<sup>44</sup> El héroe perdedor como forma de representación ético-política en la narrativa latinoamericana tiene en el relato policial su ejemplo más notable, pero no el único; podría rastreársela, vinculada a cruces históricos muy precisos, en diferentes géneros y períodos.

*adiós*— y recuerda: «un reflejo absurdo, inaceptable, lo hizo pensar en Hammett y su obstinada negativa ante la Comisión. Sintió que nunca había dejado de hacer literatura» (1987: 240). Sin embargo, no hace aquí literatura. Recuerda una ética ya no del género sino del mundo real, la ética de Hammett escritor. Frente al horror del terrorismo de Estado se entrecruzan vida y literatura: Hammett, Walsh y Marlowe pueden constituir el modelo.

Estos detectives perdedores no sólo son antihéroes fracasados que extreman las figuras del policial negro, sino que también son personajes que arrastran consigo la historia de su tiempo. Etchenique fue policía y se retiró durante la Revolución Libertadora asqueado al ver torturar a un hombre. En este sentido su cuerpo y su historia describen una parábola de la Historia argentina: tortura, desaparición, pasaje de las fuerzas de policía a detective marginal, desde el primer golpe contra Perón al último, de la desaparición del cuerpo de Evita a la de Cora. Su cuerpo y su fracaso son la sinécdoque de una derrota histórica.

*Sombra de la sombra* propone una parábola similar: los cuatro detectives están ligados a la historia de México en el período revolucionario. La serie de capítulos «Bonitas historias que vienen del pasado» los define como el resultado de esos años: «habían sido observadores, protagonistas y víctimas» (1986: 47). El fracaso de la Revolución es el de ellos: son la sombra de esa sombra en que se convirtió la Revolución<sup>45</sup>. La imposibilidad de que se castigue a los culpables al final de la novela, la aceptación de las reglas de juego, los equipara: «*Ahora sí somos la sombra de una sombra*, se dijo» (1986: 244; énfasis del original). El relato es otro «manual de

---

<sup>45</sup> En *Cosa fácil*, otra novela de Taibo II, se lee «Ser detective en México era una broma. No se podía equiparar a las imágenes creadas y recreadas. Ningún modelo operaba» (1992: 15) y «los finales felices no se hicieron para este país» (1992: 190). La diferencia con el canon es política y el fracaso es derrota en una coyuntura y en Latinoamérica.



perdedores»: en los bordes del sistema, los cuatro protagonistas se enfrentan a las instituciones:

–De una manela sui génelis y medio indilecta le anduvimos sacudiendo el polvo al Estado, ¿no?

–Bueno: militares, policías, banco. No estuvo nada mal... (1986: 228)

El diálogo es índice de la distancia entre estos detectives y los del canon. Enfrentados a la autoridad (no se debe olvidar que la historia comienza con una pelea con jóvenes militares «de la última hornada de la Revolución»), sin ningún método ni orden, intentan desentrañar un cruce de tramas, que como en los otros relatos, mezcla casos privados y políticos. La foto que se sacan ante el Palacio Nacional define el espacio en que se mueven: «Un poco más atrás se ve un astabandera con la enseña nacional flameando. Después de esa foto se fueron a asaltar el banco» (1986: 213). La escena condensa su diferencia con los héroes clásicos y duros. Se han desplazado casi todos los términos del género: el sistema es ladrón y asesino, frente a esto no sirven las cualidades de Sherlock Holmes. Por eso, los personajes manejan otro tipo de saberes, otras estrategias, y lejos de ser profesionales, desentrañan los crímenes como «mexicanos de tercera»; su antimétodo elude los caminos de la deducción o de la lógica. Este desplazamiento hacia los márgenes de la sociedad –y del código– los convierte en Quijotes destinados al fracaso. De hecho, la derrota marca sus vínculos con la ley y la autoridad. El mismo intercambio se encuentra en todas las novelas: la inadecuación entre las verdades descubiertas y el cumplimiento de la ley establecen el conflicto final. La ética de los detectives en el género, la moral de Marlowe o la obsesión por la verdad de Holmes se han transformado en una cuestión de Estado. Frente al poder sólo se logran victorias parciales y la derrota atraviesa el relato: los cuatro «detectives» rei-

teran el fracaso de la Revolución, las *sombras* que desde el título se multiplican en la trama<sup>46</sup>.

Este fracaso del detective es paralelo al de la justicia y a la imposibilidad de la verdad cuando ésta involucra a la autoridad política. En *Manual* queda claro en la resolución de los casos que rodean a las dos mujeres centrales del relato: La Loba y Cora, la muchacha desaparecida. La justicia se cumple para el caso del crimen privado en manos de la Loba y «fuera de la ley». La mujer que ha estado todo el relato en las sombras, hurtando el cuerpo, y que sólo apareció fugazmente en unas pocas escenas, tiene a su cargo el cierre y la venganza o el cumplimiento de la justicia más allá de la ley de los hombres. Su cuerpo se hace presente en el final y cubre una ausencia y otra falta de justicia: el cuerpo desaparecido de Cora y la impunidad de los responsables; pero el crimen político —el de la dictadura militar— no podrá ser reparado<sup>47</sup>.

Es el cambio del rol femenino en el texto el que politiza a las protagonistas<sup>48</sup>; como señala la historieta de Hugo Pratt incluida

---

<sup>46</sup> Bruno Bosteels sostiene: «Hoy, el único valor o la única valentía de la izquierda, para gran parte de la filosofía política, consiste en perseverar heroicamente en la desesperación —o en la euforia, que sólo es otra cara del mismo proceso melancólico» (1999: 761). El artículo enfoca «las discontinuidades político-culturales acumuladas desde el 68»; términos como fantasma y melancolía usados para el análisis son válidos para muchas de las representaciones ficcionales del mismo período.

<sup>47</sup> Lo mismo ocurre en la primera parte con el asesinato de Chola Benítez, en la medida en que es un caso político quedará impune: es el primer cuerpo «desaparecido» del relato y se escinde en las dos mujeres de la segunda parte. En otro orden, Chola Benítez remite a la cadena intertextual que siempre juega en el texto; no puede evitarse la conexión con el cuento «El Laucha Benítez cantaba boleros» de Piglia que, a su vez, lleva, por el tema del boxeo, a «Torito» de Cortázar y evoca «Ella cantaba boleros» de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, en una red de asociaciones menos explícitas que las policiales, pero igualmente presentes.

<sup>48</sup> Véase Newman 1983, quien sostiene que las mujeres son objetos sexuales o cadáveres en el policial; género machista por excelencia, ellas nunca pueden cumplir el rol del héroe.

en el relato, una mujer puede despertar el recuerdo de otra: la Loba aparece al final reparando la ausencia irremediable de Cora, ejerce justicia porque es madre y en alguna medida venga no sólo a su hijo sino a la desaparecida. La Loba es, desde el comienzo, la figura de la Justicia; abre la parte II en «Ella no me deja mentir», el narrador la anuncia aunque no la identifique: «llega en algún momento como un ángel guardián o exterminador, hace su trabajo, ya la verán» (1987: 12). Ella es la que con su información le «impide mentir» antes de poner el punto final a la novela<sup>49</sup>. También es ella la que cierra una de las historias y la que restablece alguna clase de justicia, aunque sólo sea en el orden del crimen privado. En este sentido, el texto cumple en lo imaginario y sólo por medio de ella —una madre a la que le mataron a su hijo y busca justicia— con el «final justo» que a otras Madres le fue negado.

En ese «final de tango», con la presencia corporal y fuerte de la Loba que estuvo en las sombras, no es casual que se hable del pasado que siempre vuelve y vive en los recuerdos<sup>50</sup>. La mujer no olvidó ni perdonó, fue la que luchó para que se hiciera justicia y por eso ella se encuentra en el cierre, cuando se terminan las dos historias: «Estaban sentados sobre pilas de odio, de errores, de muertos, y sin embargo cada uno arrastraba sus pedacitos, armaba lo que podía de sentido

---

<sup>49</sup> La expresión juega con los dos sentidos: también alude a la ley que en diciembre de 1986 inició el indulto a los militares de la última dictadura cívico-militar en la Argentina. Y el texto lo recuerda: «el invierno del '86 no podía terminar sin el punto final» (1987: 12).

<sup>50</sup> El final se abre con el fragmento de historieta *Mort Cinder*. La pregunta del personaje que interpela al lector («¿Está el pasado tan muerto como creemos?») cobra aquí toda su significación política. El texto arma una constelación de alusiones al punto final y a un pasado que quiso «matarse» sin justicia. La Loba se constituye aquí no sólo como «personaje de Onetti» según dice el narrador, sino como metonimia de madre justiciera.

para el sobreviviente personal» (1987: 248). El fragmento vale para la Historia y para el relato, para el duro desenlace de ambas historias<sup>51</sup>.

En este sentido, *Manual* es quizá el texto más «consolador» si se lo compara con *Agosto*, cuyo final deja sin salida alguna al lector. Cumple así la tradicional función del género, pero desde otra perspectiva muy distinta: no produce el olvido o un consuelo alienado sino que ante el horror de la injusticia «repara» en el nivel simbólico.

*Sombra de la sombra*, a su vez, insinúa la esperanza de una reparación a través de la escritura porque, como señala el detective/periodista Manterola, «quizá tenga alguna utilidad estar contando lo que pasa» (1986: 113). Sin embargo, es el mismo relato que leemos el que después de sesenta años cuenta la historia y se propone como única compensación a la injusticia:

–Algún día alguien contará todo esto.

–Espero que ni usted ni yo estemos vivos ese día, periodista. (1986: 243)

La distancia que media entre el presente del relato y lo narrado disuelve toda esperanza de reparación, «la utilidad de contar» se relativiza. De este modo, el texto clausura toda posibilidad de justicia; narrar la verdad sólo tiene como alternativa conjurar el olvido, mantener la memoria que permite comprender una actualidad –«después de la novela», fechada en 1982-85– donde «el dominó sigue siendo el gran deporte nacional» (1986: 249), es decir, el espacio, también simbólico, de la resistencia.




---

<sup>51</sup> En otra novela de Sasturain, *Los sentidos del agua*, también una mujer ejerce la justicia con su mano para reparar la que no se ejerció en lo real: la exiliada ciega que fue torturada mata al reconocerlo por la voz a su torturador.

El género tuvo y tiene una función de descentramiento con respecto a la literatura «alta» o «seria»; a su vez, esta condición excéntrica no sólo implica el rescate de una forma popular y la distancia con la «buena literatura». El policial del fin del siglo xx, más que ninguna otra forma literaria, se ha hecho cargo de narrar la Historia; en él se fue realizando un balance y construyendo el relato de treinta años de vida política latinoamericana. El código, que es posiblemente uno de los más formalizados y ficcionales, se ocupa de representar de un modo específico lo que en otras formas discursivas resulta silenciado o no parece fácil mencionar; en él se debaten las condiciones de posibilidad de la justicia y de la ley en nuestra cultura y en una precisa coyuntura histórica.

Esto es así al punto que, con múltiples transformaciones, atraviesa la mayor parte de la narrativa de esos años y relatos de autores tan diferentes como Ricardo Piglia, Roberto Drummond o Ana Lydia Vega se construyen sobre una trama policíaca. Quizá por eso la frase «los tiempos sombríos en que los hombres parecen necesitar un aire artificial para poder sobrevivir» en la contratapa de la primera edición de *Respiración artificial* parece tan semejante a «el resplandor de un fósforo contra la oscuridad de los años» (1985: 12), con que se define a *Manual* en sus primeras páginas.

En el fin del siglo xx, luego de tantas pérdidas y derrotas, los textos policiales con detectives fracasados que nada pueden resolver, impotentes frente a la ley, perdidos en una maraña en la que apenas pueden vislumbrar la verdad, han abandonado la ingenua confianza que rodeó el sistema y la ley en los comienzos del género. Lejos de sostener la fe en un estado de cosas tranquilizador y confortable, representan la historia de una pérdida. Se ha borrado la ilusión en las instituciones, los sistemas, la posibilidad de un orden justo. La tensión que los textos considerados mantienen con las fórmulas «masivas», consoladoras, del policial canónico da como resultado una variante del género que se ha desplazado en su relación con esa

cultura. Participando de ella, disfrutándola, se ha delineado una diferencia. En esa diferencia se encuentra el balance político de una época y la representación de un deseo imposible. En ese intersticio se construyen estos relatos en los que la ley y el saber van –ya lo señaló Foucault– juntos y pertenecen a otros, a los que tienen el poder para decidir cuál es la verdad y qué es la justicia.