



Lingüística y Literatura

ISSN: 0120-5587

revistalinylit@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Bastidas Zambrano, Carlos
PARODIA Y GÉNERO POLICIAL EN LA TRILOGÍA NEGRA DE JUAN CARLOS
MARTINI

Lingüística y Literatura, núm. 62, julio-diciembre, 2012, pp. 273-289

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548730017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

PARODIA Y GÉNERO POLICIAL EN LA TRILOGÍA NEGRA DE JUAN CARLOS MARTINI*

Carlos Bastidas Zambrano
Universidad Javeriana

Recibido: 20/05/2012 Aceptado: 24/06/2012

Resumen: este artículo aborda la temática de la literatura policial argentina de la década de los setenta, centrándose específicamente en el análisis de las particularidades narrativas y análisis del género policial en la trilogía policial de Juan Carlos Martini. El artículo trabaja dicha trilogía desde la problemática de la apropiación paródica, experimental y crítica de las fórmulas del *hard-boiled*, y explica la forma como el género policial, no obstante su carácter artificioso y ficcional, permite un acercamiento a la realidad política y social argentina de la época.

Palabras clave: cultura de masas, novela policial, parodia, sátira, pastiche.

PARODY AND DETECTIVE FICTION IN JUAN CARLOS MARTINI'S CRIME FICTION TRILOGY

Abstract: this article takes into account the Argentine detective story in the decade of 1970, focusing specifically on the study of the narrative particularities and analysis of detective fiction in Juan Carlos Martini's crime trilogy. The article presents Martini's work from the problematic of parody, and critic assimilation of literally convention of *hard-boiled* and explains how crime fiction, despites its contrived and fictional character, allows an approach to the political and social problems of the 70's in Argentine.

Key words: mass culture, detective fiction, parody, satire, pastiche.

* Este artículo se deriva de la tesis de grado titulada *La novela policial argentina de la década de los setenta*, aprobada por la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, en abril de 2012.

1. Introducción

La trilogía policial de Juan Carlos Martini (1944), *El agua en los pulmones* (1973), *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (1977), es un modelo representativo de la literatura argentina de los años setenta. Los valores estético-literarios de estas novelas, la experimentación con los dispositivos formales y conceptuales del género, la apropiación estructural e iconografía del *hard-boiled*, los usos paródicos y la sátira política, entre otras particularidades, son marcas que las definen como escrituras paradigmáticas de la historia del género policial argentino.

En términos generales, la crítica literaria sobre la trilogía policial de Martini coincide en tres ejes analíticos: parodia, representación histórica de los años setenta, y cultura de masas. Así, en *Una poética del error* (De Diego, 2007) se aborda la trilogía desde la temática de la parodia al género, la cultura de masas y la sátira política; en *Apropiación del género e inscripción en el entramado político* (Berruti y Di Marco, 2006) se trata la literatura policial de Martini como una alegoría histórica de la dictadura; en *Estado policial y novela negra argentina* (Trelles, 2008) se hace referencia a la novelística del escritor argentino para demostrar los cambios en la tradición literaria del policial latinoamericano y establecer la crítica política como elemento propio de esta literatura.

Este trabajo retomará los tres ejes de estudio mencionados para abordar el análisis de la trilogía y proponer una perspectiva general del relato policial argentino de los setenta. No obstante, y en relación con los estudios críticos señalados —específicamente, en dirección contraria al trabajo de Trelles—, aquí se objeta la tesis según la cual la evolución del relato policial latinoamericano deriva hacia una mayor verosimilitud, hacia la conciliación entre el género policial y la realidad latinoamericana.

La presente perspectiva de análisis considera que, por el contrario, los conceptos de apropiación, impropiedad, apología e inverosimilitud¹ son rasgos implícitos a la escritura e historia del género policial argentino. El objetivo de este trabajo no es negar el valor histórico y crítico de los relatos policiales latinoamericanos de finales del siglo XX, sino más bien asociarlo con estos conceptos.

1 Para la discusión sobre el concepto de apropiación, plagio y relato policial argentino nos remitimos al estudio de Rud (2001).

2. Narrativa policial de los setenta: *hard-boiled*, parodia y representación

Los estudios sobre novela negra latinoamericana de finales de siglo coinciden en afirmar que la politización del policial está asociada con el arribo y “apropiación” de las fórmulas del *hard-boiled*². Sin embargo, habría que considerar que, si bien la novela negra marcó la apertura del policial hacia temáticas de orden político, establecer que el *hard-boiled* es un modelo literario apropiado para hablar de lo *real latinoamericano* no deja de ser más bien una justificación ideológica de los autores (Paco Ignacio Taibo II, Mempo Giardinelli, por ejemplo) y de la crítica para marcar su distancia con la tradición que la precede, con el relato policial clásico y, en el caso específico de Argentina, con las políticas literarias de la revista *Sur*. La politización del género se da de forma explícita en los autores policiales de la década de los ochenta y de la posdictadura en Argentina³. Ello no quiere decir que lo político no esté presente en el desarrollo histórico del género; precisamente, la generación de escritores policiales de los años setenta es una muestra de cómo las temáticas de orden histórico y social penetran en tal literatura. Sin embargo, en esta generación no existe la idea de vincular al género con el compromiso histórico. Hay algo más. El relato policial en los setenta compromete también otras problemáticas de orden literario; aquí la revaluación de los límites de la ficción literaria —que tendrá continuidad en la literatura policial de las décadas siguientes— es definitiva, y si se analizan las obras más relevantes de esta generación⁴, lo político, sin dejar de ser una temática relevante, es una y no la única marca histórico-estética que las define.

Por otra parte, y en relación con el contexto histórico y literario específico de estos autores, la “crisis del canon realista de representación”⁵ (De Diego, 2003) en los setenta es reveladora de las particularidades del género policial argentino de finales de siglo: dicha crisis significó el uso de otras estrategias discursivas. Si la adopción del *hard-*

2 Sobre la politización del género en Latinoamérica y *hard-boiled*, véase Martín Escribá y Sánchez Zapatero (2007), y Fraser (2006), entre otros estudios.

3 A propósito del policial argentino en la posdictadura, véase Gail González (2007).

4 Jorge Lafforgue y Bernardino B. Rivera (1996) señalan las siguientes obras policiales como ejemplares de esta generación: *The Buenos Aires affair* (1973), de Manuel Puig; *Los tigres de la memoria* (1973), de Juan Carlos Martelli; *Triste solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano; *El agua en los pulmones* (1973), de Juan Carlos Marini; *El jefe de seguridad* (1973), de Julio César Galtero; *Un revolver para Mack* (1974), de Pablo Urbany; *Ni un dólar partido por la mitad* (1975) y *Noches sin lunas ni soles* (1975), de Rubén Tizziani; *Su turno de morir* (1976), de Alberto Laíseca; *La mala guita* (1976), de Pablo Leonardo; *Los últimos días de la víctima* (1979), de José Pablo Feinmann.

5 Sobre el concepto de “crisis del canon realista de representación” en la narrativa argentina de los setenta, hacemos referencia a José Luis De Diego (2003).

boiled conllevó a que el policial tuviera un mayor acercamiento a problemáticas de orden social y político, este giro ideológico no sugiere, como ya se dijo, que el policial negro en Argentina pueda ser entendido como afín al realismo o a la literatura de denuncia política; por el contrario, esta es una literatura por esencia ficcional y artificiosa, no verosímil si consideramos que elementos como el detective o la atmósfera del policial son problemáticos y no asimilables al contexto social latinoamericano. A ello es necesario añadir el problema de la censura y la persecución política en la dictadura como elementos que forzaron la elución de lo histórico.

Sin embargo, es precisamente la impropiedad, la conciencia y uso de esta impropiedad, lo que define al relato policial de los setenta. Los escritores se apropian de las fórmulas del *hard-boiled* como una estrategia política de representación cifrada de la realidad y como una forma de exploración crítica y paródica del género. Aquí se hablaría de otro tipo de tácticas literarias que no implican necesariamente la denuncia directa, sino más bien la exposición de los modos en que viven estas sociedades y la revaloración paródica de sus propias ficciones. En este sentido, tal como lo propone Amar Sánchez (2000), no se hablaría de parodia en su sentido clásico, sino de pastiche⁶; el escritor y su escritura, más que distanciarse, de elevarse sobre el objeto evocado (la cultura de masas), asumen su lenguaje y lo validan como un medio de expresión literaria. Cuestión que se evidencia en los modos discursivos de la literatura policial de la década de los setenta: en el acto de mostrar de forma explícita su apología del género, de jugar con la idea del clisé y la cultura de masas, de parodiar la traducción, deformar los prototipos, de ser una literatura policial exageradamente paródica, y en los que categorías como el homenaje, el pastiche, la autorreferencialidad e intertextualidad son elementos constitutivos de sus estéticas.

Particularidades literarias que están presentes en la trilogía de Juan Carlos Martini. Estas novelas funcionan bajo los presupuestos antes mencionados: pastiche, intertextualidad y homenaje. Sin embargo, a diferencia de obras como *Triste, Solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano, o *The Buenos Aires affair* (1973), de Manuel Puig, en las cuales lo policial es una estructura ausente, un relato policial estructuralmente falsificado, la trilogía de Martini usa la experimentación narrativa y formal como un valor agregado a la idea del género. La narración de la trilogía muestra un cambio progresivo en los modos narrativos: el juego con los tiempos y voces verbales en la primera novela, la fragmentación subjetiva de la intriga policiaca en la segunda, y la ambigüedad y paranoia narrativa en la última. Por otra parte, las novelas de Martini

6 En cuanto a la definición de parodia, pastiche y cultura de masas en la literatura latinoamericana de finales del siglo XX, lo mismo que sobre los componentes políticos y estéticos de la nueva narrativa policial latinoamericana, véase Amar Sánchez (2000).

tienen la particularidad de que cada una trabaja, respectivamente, con la figura del detective, el criminal y la víctima; figuras prototípicas que, no obstante, son actantes radicalmente ambiguos: un detective asesino, un criminal victimizado, una víctima culpable. Estas dos características, la experimentación formal y la ambigüedad del rol actancial de los personajes, a las que habría que sumar la progresiva subjetividad del relato, constituyen otra de las variantes del relato policial argentino de la década de los setenta.

3. *El agua en los pulmones: género, experimentación y violencia*

De la trilogía policial de Martini, *El agua en los pulmones* es la novela más próxima a las fórmulas de la literatura policial estadounidense de los años treinta y cuarenta⁷. La figura dura y cínica del detective, la acción desbordada y violenta, la atmósfera social conflictiva, y las temáticas del dinero y el poder, son índices explícitos que muestran la referencia al *hard-boiled*. En este sentido puede interpretarse al personaje; el detective de la novela, Simón Solís, es una clara evocación y homenaje a Philip Marlowe de Raymond Chandler. Es un Marlowe puesto en la ciudad argentina de Rosario; una figura recuperada de la literatura, inverosímil si consideramos su oficio, y, no obstante, verosímil y necesaria —pues cumple un requisito canónico del género— en el sentido de la ficción policial a la que Martini evoca. La impronta del detective Chandler en Simón Solís funciona a la manera de una cita; el hecho de que Solís sea un ex detective de una compañía de seguros (Martini, 1974: 85), y su carácter, la misoginia, el cinismo, el ser un sujeto duro y atractivo a las mujeres, su visión desengañada de la sociedad, lo mismo que su heroísmo, torpe y salvaje, matizado por una cierta escala de valores, lo vinculan con Marlowe. Él es un héroe, el antagonista ideal y paródico de un mundo corrupto; y aunque el universo de la novela gira en función del dinero y la corrupción, Solís mantendrá, hasta donde es posible, su distancia. Él representará el valor imposible de la honestidad y Martini enfatiza en ello para mostrar la condición absurda y no verosímil del detective literario latinoamericano. Algo de Don Quijote hay en él (“No juegue a Don Quijote, Solís” [Martini, 1974: 118] le dice el empresario Iglesias); su estar en el mundo es, como el de Marlowe, un viaje de violencia exacerbada y de tropiezos. Sin embargo, en el clímax de la novela, en el momento en que Solís es torturado por tres matones⁸, existe un cambio radical de estos valores. Es como si lo real entrara a modificar la figura idealizada del detective, convirtiéndolo en criminal

7 En relación con el género negro, el capitalismo y la sociedad estadounidense, véase el ensayo de Piglia (1986).

8 El título de la novela se refiere al tipo de tortura que sufre el detective en el capítulo XI. En este capítulo los torturadores llenan los pulmones de Solís de agua introduciendo mangueras de goma en sus fosas nasales.

y asesino (su rostro desfigurado es una metáfora de esta conversión); así, al final de la novela, en otra escena de violencia, el mismo Solís asume el rol del torturador. Y la conversión de Solís en asesino es el punto en que Martini marca la distancia, en una parodia trágica y violenta, con los relatos de Chandler.

En términos generales, aun en la contextualización histórica (los años setenta, las multinacionales) y espacial (la ciudad de Rosario, la cotidianidad), el desarrollo de la anécdota se asemeja al de los *hard-boiled*: el detective es contratado para seguir la pista de un matón, en la búsqueda se verá enredado en una intriga de dinero y en los conflictos de una familia poderosa que lo llevarán a descubrir que su contratante, el doctor Ferrer, subalterno y traidor de Iglesias, no le ha dicho toda la verdad. Al final de la novela Solís descubrirá que detrás de la intriga multinacional y los consecuentes crímenes está Virginia Soulage, la representante de una empresa metalúrgica brasileña. La intriga, además, está matizada por elementos propios de estas literaturas: la mujer fatal, los matones a sueldo y los ex policías, la corrupción y violencia de los altos y de los bajos, los conflictos de una familia poderosa. Por otro lado, la novela explota de manera deliberada, incluso inquietante, la misoginia del *hard-boiled*: las cuatro mujeres del relato son figuras seductoras, dobles y confabuladoras de los actos criminosos. El asesinato de la Soulage, epítome de la mujer fatal, es la representación extrema y paródica de la misoginia de estos relatos.

Ahora bien, la escritura de *El agua en los pulmones* es fiel hasta cierto punto al modelo policial estadounidense; la parataxis, el diálogo, la acción desborda, la objetividad del relato y la tercera persona, enfatizan el vínculo y homenaje a esta literatura. Sin embargo, la novela establece dos tipos narrativos: el primero, como se dijo, fiel a las convenciones del género y que es el relato de la intriga detectivesca, actúa en función de la investigación de Simón Solís; el segundo propone la fragmentación del relato, la irregularidad de los tiempos verbales y los saltos y multiplicación de la voz narrativa. Son fragmentos deliberadamente erráticos y cuya función es crear un efecto de distanciamiento con los modos de la narración del género. Así se ve, por ejemplo, en la forma como opera el capítulo III: 1) inicia el capítulo una voz narrativa impersonal: “Se sube unas viejas escaleras de mármol, se cruza un patio cubierto por un techo de cristales, se...” (Martini, 1974: 31); 2) luego irrumpe un narrador omnisciente que relata la vida del periodista Víctor Oliva, relato que es, por otro lado, inoficioso en relación con la intriga detectivesca; 3) en el momento en que despierta Oliva, sigue un fragmento en tiempo presente para luego volver a la voz de un narrador objetivo, paródicamente telegráfico: “Cenó, le dolía la cabeza, estaba apurado, tenía poco tiempo para llegar otra vez al centro, fumó dos cigarrillos, habló con su mujer” (Martini, 1974: 35); 4) al final de la escena, después del

encuentro entre Oliva y Solís, vuelve el narrador impersonal enfocado en la vida de Oliva. Este tipo de operaciones son reiteradas en la novela y, salvo en el capítulo en el que Simón Solís es torturado (Capítulo XI) —el detective narra su tortura—, estas variaciones en los modos y voces narrativas aparecen en los momentos en los que el detective está fuera del foco de la narración. En este sentido, la obra puede asociarse con los modos narrativos del policial de la nueva novela francesa.

Estos tres elementos, el homenaje y parodia de las fórmulas de la novela policial estadounidense, la conversión del detective en su contraparte, en el asesino, y la experimentación narrativa, distancian a la novela del relato policial estadounidense⁹. A diferencia de la novela *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano, *El agua en los pulmones* sí es, en cuanto a estructura y desarrollo de la trama, una novela policial; existe una intriga que se sostiene como una línea argumental fuerte y, a pesar de las fugas narrativas, la trama llega a cierto grado de certidumbre en relación con el problema planteado en la ficción. Pero esta aproximación a las convenciones está desdoblada por el carácter paródico del relato (si lo paródico es entendido como el trabajo premeditado, distanciado y de apropiación de las convenciones del género). Este efecto puede equipararse con la escritura de *Seis casos de don Isidoro Parodi*: la obra de Borges y Casares, al tiempo que hace explícita la parodia, trabaja dentro de los límites del género. Esta no es una asimilación apologética inocente; por el contrario, existe una evidente conciencia estética y un uso deliberado de las fórmulas del género. Lo mismo ocurre con la obra de Martini: es un relato ambivalente, parodia al género, pero vuelve a él usando sus estructuras, apropiándose de los personajes que le son prototípicos.

Sin embargo, los cambios en los modos narrativos proponen un quiebre con la objetividad del narrador, lo ponen en duda; Martini monta sobre la tercera persona, en una operación de *collage* de voces narrativas, un punto de incertidumbre y ambigüedad. Martini no destruye —y esto hay que aclararlo—, la certeza de lo narrado, como ocurre en las otras dos novelas de la trilogía, pero sí lo anuncia. Las fugas narrativas pueden entenderse más como una licencia literaria, como una experiencia

9 Si bien la presente perspectiva de análisis se orienta más en el sentido paródico, crítico y apologético del relato policial argentino, en relación con la temática de la ambigüedad de los roles actanciales en los setenta y el cambio de los paradigmas de la trama del *hard-boiled*, Gail González propone una perspectiva histórica-política de la cuestión: “estas novelas sin héroes, sin resolución, con un mundo vuelto al revés donde no se puede distinguir entre víctima y verdugo, se apartan del género heredado de los norteamericanos e ingleses y empiezan a tomar una forma autóctona, capaz de enfrentarse con los temas candentes del momento histórico que se vive. Este es el cambio que observamos en la novela de la policial de la época de la dictadura” (2007: 254).

que abre la experimentación sobre y desde la literatura policial, más que como un cambio definitivo del relato policial en Argentina.

Ahora bien, como se explicó, la conversión del detective en criminal es, desde una óptica conceptual, un cambio fundamental en la idea del género. No es algo nuevo para la historia de estas literaturas; en Argentina, por ejemplo, desde los relatos policiales de Roberto Arlt, y desde el mismo Borges, se ha explorado la perspectiva del asesino. Pero esta operación efectuada por Martini, en tanto que Solís evoca a Philip Marlowe, tiene un mayor significado: aquí se rompe con el mito, y esto fractura el referente literario que es la base estructural e iconográfica de la novela. En todo el relato Martini ha enfatizado el valor heroico del detective, en su distancia con el mundo; valor que se sostiene incluso cuando es torturado. Por eso aparecerá Solís con el rostro deformado por la golpiza, vendado, siendo otro, torturando a la Soulage y, finalmente, convertido en criminal. Es como si el autor forzara a su personaje a transformarse en su contrario; y si bien los detectives del *hard-boiled*, al igual que Simón Solís, existen en los límites de la ilegalidad, se extralimitan en el uso de la fuerza. Esta transformación radical quiebra la mitología del género e implica una ruptura con el soporte literario de la misma novela. De esta manera, *El agua en los pulmones* llega a ser mucho más que parodia o pastiche del género, pues cambia los paradigmas que ella misma ha traído y ha puesto en la escena del relato. Se niega a sí misma en tanto que transforma al detective, que es el soporte paradigmático del género.

La experimentación narrativa tendrá mucho mayor significado en *Los asesinos las prefieren rubias*, al convertirse en un valor estructural definitivo. En *El agua en los pulmones* es más una licencia paródica, un modo de mostrar que el relato está a punto de fugarse. Pero esta novela no es propiamente una parodia; incluso se podría decir que la parodia no es, por lo menos en el caso de esta obra, una única forma de trabajar con el género, sino que ella es también susceptible de ser elaborada y reelaborada desde la distancia crítica del autor. Martini usó lo paródico como un guiño, lo hizo evidente, pero con la resolución de la novela, con la conversión del detective en asesino, la ficción fue más allá de lo paródico. Se hizo otra.

4. *Los asesinos las prefieren rubias*: subjetividad y fragmentación del asesino

En la segunda novela de la trilogía de Martini, escrita en 1973 y publicada en 1974, la afiliación con el género policial es mucho más ambigua que en *El agua en los pulmones*; y si bien esta obra trabaja con la figura del detective, el rol prota-

gónico de la novela es asumido por el asesino¹⁰. Por ello y otras particularidades, cabría categorizarla dentro del subgénero de la “novela criminal”¹¹. De ahí que los componentes estructurales de la novela policial se borren, que sean *casi* nulos; es un relato focalizado en la subjetividad del criminal, construido en primera persona, en tiempo presente, afectado por inversiones y saltos espacio-temporales, por una memoria delirante y rota.

La voz del criminal y personaje central, la del general argentino Henry (in-nominado hasta el capítulo VIII), se mantendrá durante los veinticinco capítulos, será invariable. La línea argumental, no obstante el montaje narrativo de tiempos y espacios, y la construcción de un narrador no confiable y afectado, se sostendrá dentro de la lógica de crimen-persecución-caída del criminal. Por otra parte, la investigación policial opera de forma paralela a la subjetividad del asesino, pero de un modo invisible e indeterminado; las figuras que asumen el rol del detective, el inspector Sinatra, y del periodista Brando, acosarán al asesino, le mostrarán las huellas que lo incriminan en el asesinato de su amante. Si en la primera parte de la trilogía la experimentación narrativa y el juego de voces y de tiempos verbales se constituyen como un guiño paródico que busca la distancia con el género, pero que vuelve a él —no obstante las fugas narrativas y la desfiguración del héroe—, en *Los asesinos las prefieren rubias* el valor experimental de la narración será el eje estructural de la novela. Es un *collage* de fragmentos en el que se va construyendo la historia del declive del general Henry.

Los focos argumentales pueden sistematizarse en tres: la historia de los amantes y del crimen de Norma (imagen que vuelve de forma reiterada, obsesiva, y que se monta sobre las otras líneas); la historia de las intrigas políticas en una Argentina de ficción y en estado de guerra (subversivos indeterminados están tomándose las ciudades), y, finalmente, el descubrimiento del crimen; son líneas cuya lógica es la fragmentariedad.

Ahora bien, lo paródico¹² en la novela puede asimilarse con el uso de los íconos de la cultura estadounidense que hace Soriano en *Triste, solitario y final*; un efecto

10 Novelas como la de Juan Carlos Martini y otras de esta generación, *Los tigres de la memoria*, de Juan Carlos Martelli, por ejemplo, entran dentro de lógica de las escrituras policiales hispanoamericanas de las dos décadas finales del siglo XX en las que se explora la figura del asesino: *El cobrador* (1979) y *El gran arte* (1983), de Rubén Fonseca; *El estrangulador* (1994), de Manuel Vázquez Montalbán; *La pesquisa* (1994), de Juan José Saer; y *Plata quemada* (1997), de Ricardo Piglia, entre otras.

11 Para la definición de “novela criminal” nos remitimos al cuadro explicativo propuesto por Pöppel (2001).

12 En cuanto a los usos paródicos de *Los asesinos las prefieren rubias*, la sátira política, la apropiación estereotipada de los íconos de la cultura de masas y los vínculos de la novela de Juan Carlos Martini con la de Osvaldo Soriano, este análisis sigue la propuesta de José Luis De Diego en *Una poética del error* (2007). No obstante,

que se evidencia ya con el título de la novela y en el hecho de usar una cita de Marilyn Monroe como epígrafe. Así, este efecto se hace explícito en el primer capítulo, cuando el general describe la escena del crimen y dice que ha asesinado a “la mujer más linda del mundo” (Martini, 1974: 7). Esta mujer es, por supuesto, Norma Jean/Marilyn Monroe. Lo mismo que en Soriano, las figuras del cine estadounidense forman parte de la intriga de la novela; esto es un absurdo literario, algo deliberado que crea un efecto paródico, distanciando y ficcional. Es como si el autor hubiera sacado los personajes de una revista de farándula estadounidense, como si la citara.

Algunos personajes evocan al cine de manera indirecta aunque inequívoca (Norma Jean, el inspector Sinatra, el periodista Brando); otros representan su condición de actores (Humphrey Bogart, Laurence Olivier). Incluso Voris Vian y el mismo John F. Kennedy (el embajador estadounidense), son personajes de la novela, a lo que habría que sumar los montajes (citas) de entrevista a la actriz estadounidense, así como la presencia de estereotipos del cine negro. De igual manera, el espacio es un lugar indeterminado que varía entre Buenos Aires (Martini trae imágenes de sectores específicos de la capital) y escenarios de la costa oeste estadounidense (San Francisco y Los Ángeles, entre otros). Pero más allá de esto, lo paródico funciona desde el núcleo argumental del relato; el hecho de que un general argentino asesine a una estrella de Hollywood y de que su perseguidor sea una evocación de Sinatra, son marcas suficientes para evidenciar la apropiación paródica de la cultura de masas y la similitud con los usos de *Triste, solitario y final*.

Sin embargo, habría que hacer algunas aclaraciones en cuanto a la relación entre la novela de Martini y la de Soriano. En primer lugar, como ya se dijo, al igual que Osvaldo Soriano, Martini trae a la escena de su ficción a figuras iconográficas del cine, a representantes de la cultura de masas. Algunas son usadas desde su condición real de Hollywood, por así decirlo; son citas explícitas al mundo hollywoodense. Esto crea un efecto atmosférico de distancia y debilitamiento referencial de la realidad, como si con ello el autor ratificara el valor ficcional de su relato. Sin embargo, en los personajes que están directamente involucrados en la intriga criminal (Norma Jean, el inspector Sinatra, el periodista Brando, el embajador John), sin dejar de ser citas, referencias a la cultura de masas, existe una cierta marca de ocultamiento. Algo de discurso en clave hay en ello; incluso podría pensarse que es un relato afectado por la censura, o que la simula. Efecto que, tal como lo analiza Gail González (2007) en

aquí se proponen tres objeciones a su tesis: 1) el crítico no tiene en cuenta el carácter subjetivo del relato y, por lo tanto, el carácter ambiguo de los hechos; 2) obvia la diferencia conceptual entre los procedimientos usados por Martini y Soriano, y 3) la idea de De Diego según la cual lo policial solo se establece por el hecho de que exista un crimen, niega el uso, si bien desviado y paródico, de las fórmulas narrativas del *hard-boiled*.

su estudio sobre la novela policial en la posdictadura, es un rasgo característico de las escrituras de los setenta.

Martini, al igual que Piglia en *Respiración artificial*, trabaja con la censura como un recurso literario y como una manera de asumir el discurso represivo de la dictadura. El autor crea una atmósfera ambigua para poder referirse a la vida cotidiana de los militares; los presenta inútiles en el campo de batalla, dependientes de los embajadores estadounidenses, vanidosos, afectados. Imagen que, sin embargo, al final de la novela Martini destruye; la insurrección popular se toma Buenos Aires, el general está acorralado en su apartamento, solo, muriéndose ridículamente de hambre, loco, y a punto de ser detenido. Es un discurso claramente satírico y, no obstante, oscuro y ambiguo.

Por otro lado, la narración en primera persona anula la objetividad de lo narrado; la historia está constantemente puesta en duda, lo que hace que la puesta en escena de los íconos de la cultura de masas sea casi un delirio. De manera que la fragmentación del relato, más que ser un efecto meramente experimental —como lo es en la primera parte de la trilogía—, lo mismo que la iconografía hollywoodense, son el reflejo del desarreglo psicológico del criminal. Es claro que no se puede negar el valor paródico y ficcional de esta evocación a la farándula estadounidense, pero estos valores se desdobl原因 si se tiene en cuenta la carga subjetiva de la narración. La novela, lo mismo que la de Osvaldo Soriano, se sirve de la cultura de masas para potenciar los valores de la ficción, aunque los fines literarios son completamente diferentes: Soriano crea un universo de ficción autorreferencial mientras que Martini, por su parte, se enfoca en la mentalidad alienada por estas realidades de la farándula, la ficción y el cine.

Ahora bien, la anécdota absurda de un general argentino que asesina a Monroe se hace verosímil si se tiene en cuenta el estado de afectación de la voz narrativa. Martini se apropia de una plataforma de íconos estadounidenses para plantear una novela criminal, lo que sugiere que, lo mismo que en *El agua en los pulmones*, existe en el relato una conciencia estética y discursiva en relación con el género. El autor hace explícita la distancia paródica con este pero vuelve a él, trabaja con sus convenciones. Aquí lo paródico no es un fin en sí mismo, no hay un propósito de ridiculizar el género. Más bien podría decirse que lo paródico es el modo, el gesto ineludible desde la escritura de Borges, con el que los autores argentinos trabajan con el género; como si el hecho de la traducción, de la apropiación y el plagio estuviera en las raíces mismas del policial argentino¹³. La exacerbación de clisés

13 Al respecto, Amar Sánchez afirma: “(...) 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 estos procesos: Borges parodia pero también transforma el relato de enigma. Usa y

iconográficos como el inspector Sinatra (el detective), Norma-Marilyn (la mujer fatal), y el general (el criminal que, a su vez, es la figuración del poder estereotipado del *hard-boiled*), hace que el valor de representación de los personajes se triplique en el relato; son imágenes del cine y personajes prototípicos del policial negro que además están afectados por la subjetividad del narrador. No es posible definir a qué orden y a qué lógica pertenecen: su valor de actantes es el policial, su valor cultural y simbólico es del cine, su valor narrativo es el de ser figuras deformadas por la subjetividad narrativa.

En referencia a la tesis de José Luis De Diego (2007), según la cual “solo los crímenes del general parecen asociar la novela al género policial” (35), habría que considerar que esta afirmación no es del todo cierta. Es claro que la novela le da la vuelta a la estructura de la novela negra; si la narración en tercera persona del *hard-boiled* implica un cierto grado de objetividad del relato, al cambiar de perspectiva, siendo el criminal el personaje central de la novela, el relato necesariamente varía sus modos narrativos, se hace subjetivo. Además, como se explicó en el anterior apartado, los personajes asumen un rol propio del *hard-boiled* en un relato no propiamente policial y mucho más cercano al subgénero de la novela criminal. Sin embargo —situación que es necesario resaltar—, en el trasfondo de la novela sí existe una investigación policial, un seguimiento de pistas, de huellas, de indicios, que llevarán al detective a descubrir que Henry es el asesino de Norma. Es una estructura invisible al lector, una pesquisa no presente en el relato pero que afecta la resolución de la anécdota.

Ciertamente, *Los asesinos las prefieren rubias* es un artefacto literario que entra en el discurso del asesino para escudriñar y ridiculizar las lógicas del pensamiento autoritario¹⁴. Con lo ridículo y la afectación psicológica del personaje, Martini crea una alegoría satírica de la dictadura militar de los setenta; degrada el poder, lo banaliza e invierte los papeles. Hace que los victimarios sean victimizados por la ficción literaria. Pero lo satírico, la alegoría histórica, no puede desligarse de los componentes estructurales y usos paródicos del *hard-boiled*. En esta novela lo paródico (como intertextualidad y pastiche del género policial) y lo satírico (como referencia caricaturesca y crítica a lo real), funcionan paralelamente, son ambivalentes. El uno y el otro se reflejan.

cuestiona los elementos que lo constituyen. Desde entonces y hasta este fin de siglo, el policial en América Latina se define por su trabajo de ‘deformación’ y explotación de las variables implícitas en las formulas” (2000: 46).

14 En cuanto a la temática del discurso de los militares en *Los asesinos las prefieren rubias* nos remitimos al trabajo de Berruti y Di Marco (2006).

5. *El cerco*: la ambigüedad del género

El cerco (1975), publicada en España en 1977, cierra la trilogía policial de Juan Carlos Martini. Si en las dos primeras novelas el detective y el criminal, respectivamente, eran los personajes centrales del relato, en la tercera parte es la víctima quien asume el rol protagónico. El escritor argentino invierte los valores estructurales del género al enfocarse en la víctima, y la construcción de esta figura –lo mismo que ocurre con el general Henry de la segunda novela, semejante a la tortura de Soulaige en *El agua en los pulmones*– sigue la lógica de la victimización del victimario. Mucho más cercana a la temática de *Los asesinos las prefieren rubias*, su vínculo con el relato policial es sin lugar a dudas ambiguo; aquí lo policial es una huella, una abstracción derivada del trabajo y reelaboración paródica de las convenciones del género. Es necesario calificarla como una abstracción porque, a diferencia de las dos novelas anteriores, en las que existe una apropiación directa de las convenciones de la literatura policial, en *El cerco* Martini aborda al género desde una perspectiva conceptual.

Aquí la idea de la culpa es el núcleo temático y argumental del relato; en este sentido, son significativos los epígrafes de la novela: el primero es una cita de “There are more things”¹⁵, de Borges, y el segundo es una cita de “El cazador Graco”, de Kafka. La huella kafkiana en Martini es inequívoca. Al igual que en el relato de Kafka, la naturaleza de la culpa y el castigo está velada al personaje; lo mismo que en *El proceso*¹⁶, entre Mario Stein y el proceso judicial en su contra (clandestino en el caso de esta novela) existe un abismo de lógicas e interpretaciones que inducen al error y al absurdo. El relato puede calificarse como policial si se considera que el crimen entra dentro de la lógica del enigma. No obstante, este enigma es del orden de lo abstracto. Para su develación solo caben conjeturas. Y la novela se cierra en esta ambigüedad.

El cerco no es una escritura experimental. No existen guiños paródicos en su estructura ni fragmentaciones del tiempo como en las otras novelas de la trilogía. En la obra se impone la voz de un narrador omnisciente, objetivo y neutral. Es un relato

15 El epígrafe de “There Are More Things” dice: “El hombre olvida que es un muerto que conversa con muertos” (Martini, 1977: 41); la frase que la precede en el texto de Borges es “Sentí lo que sentimos cuando alguien muere: la congoja, ya inútil, de que nada nos hubiera costado haber sido más buenos” (Borges, 2007: 41). La idea de la culpa es, como se ve, efectiva.

16 Respecto a la relación de la narrativa de Kafka con el relato policial, Ricardo Piglia dice: “si la historia interna de la narración policial clásica se cierra en algún lado hay que pensar en *El proceso* de Kafka que invierte el procedimiento y construye un culpable sin crimen” (Piglia, 1992: 56).

en tiempo presente y enfocado en la perspectiva de Stein. El título de la novela, por otra parte, hace referencia a la vida del empresario Mario Stein (*Orden interno* se intitula el capítulo I), a cómo el personaje tiene organizada su existencia pública y privada en un círculo de subalternos. Y la idea de círculo está directamente asociada con el aparato narrativo y conceptual del relato.

Ahora bien, la novela se inaugura con el malestar psicológico del personaje y ese primer estado da paso al progresivo extrañamiento de su realidad. Así, el énfasis en la construcción de una atmósfera onírica difumina la separación entre lo real y lo imaginado: “Pero no son ruidos alarmantes, próximos, sino sonidos distantes de un sueño” (Martini, 1977: 267); “[La ciudad] parece languidecer, como en un sueño de monótona agonía, como una imagen fantasmática” (1977: 289). Martini construye un espacio de imágenes e impresiones auditivas obsesivas, se detiene en su descripción para forzar la idea de síntoma. Los ruidos extraños que vienen del jardín, la mujer de bronce, entre otras, vuelven a su mente de forma reiterada y sin explicación alguna.

De igual manera, la idea de cerco es usada por Martini en su otra acepción, como asedio. En el primer capítulo, un desconocido espera en su oficina al empresario: “Señor Stein, he venido a decirle que, como queda demostrado, podemos llegar a usted cuando nos parece, y que lo haremos, de ahora en adelante, en el momento que nos resulte conveniente o necesario” (1977: 278). El hombre desaparece sin más. Pero lo cierto es que el mundo de Stein ha sido roto: “[Mario Stein] sabe que la normalidad fue interrumpida, que el círculo de pronto se altera y de pronto se restablece, pero en algún lugar (...) la lesión es permanente: no se produce por accidente, su posibilidad ha existido siempre, la lesión es, tal vez, un síntoma” (1977: 279). Desde ese momento cada forma de su vida estará amenazada por esa presencia; su amante es acosada, secuestrarán a su hijo menor, lo seguirán hasta Italia, asesinarán a su jefe de escolta. Es un asedio en el que no es posible definir de manera objetiva si el cerco que tienden sobre él es parte de un sueño o de la ruptura de su subjetividad: al final, el señor Stein esperará, psicológicamente roto, abandonado, la llegada de “eso”. Y “eso”, que puede ser una afectación morbosa o la real intervención de una organización secreta, escapa a toda interpretación racional del personaje. Él es forzado a salir de su mundo para entrar a otro que está más allá de su racionalidad. Y Stein, al igual de Josef K, se resigna a la condena.

Quizá el único rastro de lo policial es la renuncia de Mario Stein a iniciar una investigación para aclarar quiénes lo amenazan, como si asumiera su rol de víctima para que con ello Martini completara el triángulo de la ficción criminal. Stein no hace otra cosa que esperar, y esta espera es casi una metáfora del género policial,

el prolegómeno de una literatura que como género fracasa, que no puede ser. La construcción del enigma y su no resolución van en contravía de la lógica del relato policial; el relato disemina el enigma y el crimen, bases estructurales del género, en la ambigüedad y la negación de la trama. Es un rasgo característico de las novelas posteriores de Martini y que Solotarevsky, en su estudio sobre el ciclo Minelli, califica como “construcciones en abismo del código” (1992: 4); es decir, diseminación de la lógica estructural de la trama y falsificación-negación de los códigos hermenéuticos que el relato propone. La lectura de lo policial en esta novela es viable si se la considera como una unidad de la trilogía; pero en definitiva, en el sentido estricto de género, más que como policial sería preferible entenderla como una variante nacida de esta literatura.

Roger Caillois (1997), en su estudio sobre la novela policial, asevera que el paso de la novela de enigma al género negro implicó el retorno de los autores policiales a la *novela pura*: “Hemos vuelto a la novela pura y simple, desordenada y opulenta, sin inversión de tiempo ni construcción lógica de un suceso pasado. El relato no tiene en común con la novela policiaca más que el hecho evidente de haber surgido de ella” (290-291). La tesis de Caillois es problemática si consideramos que niega el carácter convencional del género negro. Es claro que la novela negra es temática y estructuralmente mucho más abierta que la novela de enigma; sin embargo, así como lo demuestran las dos primeras partes de la trilogía, al igual que las otras escrituras de la generación del setenta, existe toda una parafernalia de figuras, íconos, códigos y fórmulas literarias que especifican el carácter y particularidades genéricas de la novela negra. No obstante, lo que habría que resaltar de esta tesis es el hecho de que, tal como se muestra en esta última novela de Martini, en la idea de lo policial existe un amplio espectro de posibilidades literarias que incluso llegan a desbordar el concepto mismo de género.

Definir a *El cerco* como literatura policial es en verdad innecesario; caso diferente ocurre, por ejemplo, con *Triste, solitario y final*, ya que, si bien no existe un relato estrictamente policial, sí puede entenderselo como un punto extremo. Lo mismo ocurre en el caso de la narrativa no ficcional de Rodolfo Walsh y en los relatos de Borges. Pero así como la parodia y las fugas temáticas y estructurales del género muestran toda una gama de variantes literarias, es posible pensar que el mismo policial y sus evoluciones llevan a otras literaturas. Desde las formas más apologéticas hasta los extremos inasibles, la novela policial argentina se moverá dentro de aproximaciones y alejamientos, y la parodia, en lo que tanto énfasis hemos hecho, es solo uno de esos puntos intermedios. No su clausura.

6. Conclusión

Para concluir, lo que define a la escritura policial de Juan Carlos Martini es el alto grado de reflexión sobre las reglas estructurales del relato policial, y el trabajo literario con los componentes culturales e iconográficos de la novela negra estadounidense. En escrituras como la de Martini se muestra cómo la *impropiedad* del género es un recurso literario válido y representativo de las particularidades históricas de la literatura argentina de la década de los setenta. Martini y los autores de esta generación no pretenden hacer otra literatura policial, una que se adapte al contexto argentino, sino hacer de su impropiedad social e histórica, de su valor de artificio literario, de su inverosimilitud, un marco para la experimentación literaria. Coinciden en la tipificación paródica del género y esto se evidencia tanto en las formas de la escritura y en los personajes, como en las estructuras narrativas que, aún en su falseamiento, en su simulación y parodia, actúan como una referencia distanciada y crítica de los modos y retóricas del relato policial.

En definitiva, la novela policial argentina de los setenta demuestra que la tensión entre la apología y la transgresión es una constante de la historia del relato policial latinoamericano, y hace evidente que es el escritor quien decide en qué grado quiere que su escritura se adapte a las convenciones de una literatura cuya lógica es la repetición serial de modelos y el consumo; porque no se puede obviar que para la cultura de masas, para la industria editorial, para el lector aficionado, nada o poco importa que una literatura sea o no sea argentina (o latinoamericana). Y esto, más que negar la tradición del policial latinoamericano, pone en evidencia el problema –inherente a la escritura del género– entre el escritor, la tradición literaria y el mercado de la cultura de masas.

Obras citadas

- Amar Sánchez, Ana María. (2000). *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario: Biblioteca Estudios culturales.
- Berruti, María Elena y Di Marco, José. (2006). “Apropiación del género policial e inscripción del entramado político”. En: *Novelas que abordan el pasado, una lectura transversal de la literatura argentina entre 1969 y 1995*. Tesis doctoral. Argentina: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Borges, Jorge Luis. (2007). “There Are More Things”. En: *Obras completas III*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Callois, Roger. (1997). *Acercamientos a lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.

- De Diego, José Luis. (2003). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*. Tesis doctoral. Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- . (2007). *Una poética del error*. La Plata: Ediciones al margen.
- Fraser, Benjamin. (2006). "Narradores contra la ficción: La narración detectivesca como estrategia política", *Studies in Latin American Popular Culture*, 25, 199-219.
- González, Gail. (2007). "La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura", *Hispania*, (90), 2, 253-263.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge. (1996). *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Martín Escribá, Alex y Sánchez Zapatero, Javier. (2007). "Una mirada al neo-policial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (36), 49-58.
- Martini, Juan Carlos. (1973). *El agua en los pulmones*. Barcelona: Círculo de lectores.
- . (1974). *Los asesinos las prefieren rubias*. Barcelona: Círculo de lectores.
- . (1977). *El cerco*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Piglia, Ricardo. (1986). "Sobre el género policial". En: Piglia, R. *Crítica y Ficción*. Barcelona: Anagrama.
- . (1991). *La ficción paranoica*. Consultado el 07/02/2012 en: <http://www.elinterpretador.net/35/movil/piglia/piglia.html>
- Pöppel, Hubert. (2001). *La novela policiaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Rud, Manuel. (2001). "Breve historia de una apropiación, apuntes para una aproximación al género policial en Argentina", *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 17. Consultado el 07/02/2012 en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.htm>
- Solotarevsky, Myrna. (1992). "La tetralogía u obsesión por la historia", *Hispanamérica*, (21), 62, 3-19.
- Trelles Paz, Diego. (2008). "Estado policial y novela negra argentina" en: *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*. (Tesis doctoral). Universidad de Austin. Consultado el 07/02/2012 en: <http://www.docstoc.com/docs/47007470/La-novela-policial-alternativa-en-Hispanoamerica-Detectives-perdidos-asesinos-ausentes-y-enigmas-sin-respuesta>