

# Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 9, 2000-2001

Todos somos iguales ante la ley: Migraciones en la novela policial para narrar la dictadura

Carlos Pérez Rasetti

pp. 59-62

# Todos somos iguales ante la ley: Migraciones en la novela policial para narrar la dictadura

Sobre *Ultimos días de la víctima*  
de José Pablo Feinmann

Carlos Pérez Rasetti

**E**L crimen por encargo es el que tiene la motivación más explícita: el asesino cobra por ejecutarlo, alguien le paga. Sin excluir casos de “cuentapropismo” eventual, tiende al mayoreo y a la organización. Es siempre un crimen relacionado con el poder; quien lo encarga tiene dinero para comprar la muerte de la víctima, relaciones para acceder al profesional y posición para permanecer impune. Es un asesinato poco personal, porque se terceriza la ejecución y tienden a ser mínimos los vínculos personales en la selección de las víctimas.

*Ultimos días de la víctima* (Feinmann 1979; 1996) es el relato de un crimen de este tipo, o de dos que son uno. En el primer capítulo, Mendizábal recibe el encargo y la mitad del pago de “un hombre importante, soberbio, con negocios turbios y no pocos enemigos” (1996, p. 12). Ese hombre le aclara: “Para nosotros, cómo decirle, se trata de una cuestión pre-

ventiva. No sabemos si el peligro es inminente, pero sabemos que existe”. Allí, en las relaciones de poder de la sociedad capitalista están todos los motivos del crimen, o el único. La novela negra no narra la investigación de los motivos del crimen; describe el poder. La motivación no es una incógnita porque es explícita, todo crimen relacionado con el poder tiene al propio poder como móvil (Piglia 1979).

Comienza un policial negro y esperamos un recorrido por las relaciones de poder en la sociedad, que es como decir un recorrido por la trama del crimen. Pero la caracterización del poder que se hace en esta novela es mínima: un hombre sin nombre que ordena el asesinato y dispone del dinero, otro que vigila a Mendizábal –Peña– y un secreto panóptico: “Atravesaron un largo pasillo y entraron en una habitación mal iluminada, estrecha, cubierta de ficheros metálicos. El hombre llamado Peña extrajo una ficha co-

---

Argentina, 1955. Es egresado de la Universidad Nacional del Sur. Actualmente cursa el doctorado en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Enseña Literatura de Masas e Historieta en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Entre sus publicaciones sobre narrativa: *Aportes para una teoría del cuento* (con Nora Riccaud); *La naturaleza como efectos especiales*; *La ciencia ficción y nosotros*; *Verosimilitud y verdad en relatos orales de origen tehuelche*; *Sintaxis narrativa y noción de historia en relatos de origen tehuelche meridional*; *Alack Sinner: crisis y evolución en la serie negra*; *Epistemología para vigilantes*; *Ficción, ciencia y locura en las fantasías científicas de Eduardo Holmberg*.

---

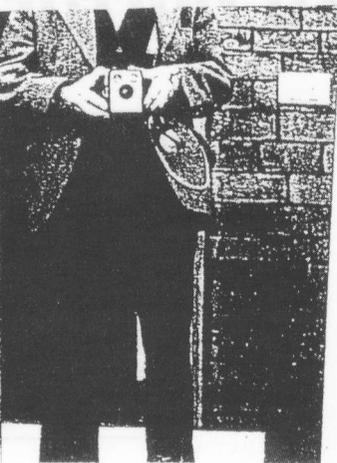
piosamente escrita a máquina” (1996, pp. 13-14). Adherido al dorso de la ficha Mendizábal encontrará más tarde un sobre con una foto. A continuación de esta descripción austera el género hubiera previsto su ratificación contundente mediante la descripción del itinerario de Mendizábal hasta concretar el asesinato.

Pero en la novela de Feinmann las cuestiones de género no son tan obvias como este inicio hace suponer. El juego articulario del epígrafe,<sup>1</sup> en el que la línea de Borges dispara el arma de Hammet, anuncia una escritura doble que se continúa en el desplazamiento del protagonista. El asesino se plantea una incógnita que el género supone despejada; quiere averiguar por qué le encargan matar a Külpe y se torna investigador; la novela de enigma se cuele por debajo del policial negro y se repone el misterio cuestionando ese motivo general e indiscriminado que mueve el crimen. Mendizábal inicia un minucioso aprendizaje de Külpe: la apropiación de su imagen, un registro de sus hábitos, la inspección de sus lugares. El asesino dilata su oficio para meterse en la vida de la víctima, tratando de averiguar por qué el poder le ha seleccionado ese destino. El cambio de lugar operado en el personaje de Mendizábal produce un ocultamiento del motivo del crimen que desplaza el texto y su lectura hacia la novela detectivesca.

La nueva tarea en la que se empeña Mendizábal es, básicamente, la de construir una mirada minuciosa sobre la víctima; es la tarea del investigador. Se posiciona para mirar: ocupa una habitación en la pensión que está “enfrente” del departamento de Külpe, del “otro lado” de la vía del tren, del “otro lado” del objetivo de su máquina fotográfica. Mendizábal necesita probarse que Külpe es “otro”, que es por eso culpable de alguna manera que no lo involucra pero que le ata: “¿Quién era Külpe? Si su vida era tan transparente, si tenía tan pocas cosas que ocultar, ¿por qué había que matarlo?” (1996, p. 57).

Las operaciones de esa mirada son propias del policial de enigma. Es analítica, desmenuza la imagen

de Külpe en múltiples fotografías; lo sigue, y desarma los momentos de la vida de la víctima en fragmentos de un rompecabezas temporal que pretende articular superponiendo las secuencias diarias. Pero en esa aproximación, Mendizábal empieza a perder distancia de su objeto. Se arrima hasta el extremo de introducirse en los gestos de Külpe. Siguiéndolo descubre su relación con dos mujeres: Amanda, siempre acompañada por su hijo Sergio, con quien se reúne periódicamente en las Barrancas de Belgrano; Cecilia, una mujer del night club “Annie Malone”, amante de Külpe que lo visita en el departamento de la calle Zapiola. Mendizábal se involucra con ambas. Con Amanda busca entablar relación usando como excusa el rescate del barrilete que el chico enredó en un árbol. Se compromete con el hijo a hacerle un barrilete para poder tener otro encuentro con su madre.



La imagina ex-mujer de Külpe y fantasea con seducirla. Con Cecilia se involucra primero a través de su mirada de *voyeur*, reforzada después con una aproximación fetichista. Cuando visita el departamento de su víctima “Mendizábal tomó el vaso y le acarició suavemente el borde. Lo tuvo así, entre sus manos, durante un prolongado momento. Después se puso de rodillas, colocó sus labios sobre la mancha de rouge, y comenzó, lentamente, a pasarle la lengua. Lo hizo con los ojos cerrados, transpirando” (1996, p. 52). Y más tarde, en el cabaret, trata de convocar la atención de Cecilia, que se apoya indiferente en la barra, mediante un gesto que él piensa “ritual”: fuma lentamente el cigarrillo que encontró abandonado en el departamento de Külpe, con manchas de rouge de la mujer.

Mendizábal se involucra con Amanda y con su hijo Sergio, con Cecilia, con los personajes de la agencia de quiniela y del cabaret. Lleva la investigación hasta la exasperación y se introduce en Külpe para desentrañar lo que está detrás de lo que se ve.<sup>2</sup> Ahí la mirada deja de distinguir, choca con un nivel

- 1 “Estaba parado en el umbral del living-room, con un revólver en la mano. HAMMETT. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego. BORGES”.
- 2 El policial de enigma se funda en la convicción de que hay una verdad detrás de lo que aparece y que la razón proporciona métodos para distinguirla.

en el que su objeto se vuelve opaco y se disuelve, haciendo fracasar la construcción del otro, se resuelve en su doble: la mirada a la que está expuesta, la mirada del poder.

De alguna manera advertido de la impotencia de su mirada, Mendizábal la suprime y la reemplaza por una operación narrativa que le permita construir ese otro que busca en Külpe. Sentado en la mesa de un restaurante, el *Strómboli* “fijaba su mirada, durante largos minutos, en objetos intrascendentes... Volvió a fijar su atención en objetos triviales, anodinos... Entonces, recién entonces, se sintió capaz de reflexionar sobre lo que había ocurrido” (1966, p. 97). Ensayo entonces la escritura. Empeñado en una sintaxis deductiva, escribe en una servilleta el esquema del relato. Es el relato de otro crimen, un crimen hipotético y previo, que tal vez venga a explicar la razón del que le han encargado. Imagina que Amanda y Külpe sostienen una relación de recriminaciones y de culpa por haber asesinado al padre de Sergio. Uniendo los indicios que la observación y los breves intercambios de palabras con la mujer y su hijo le proporcionaron, Mendizábal, detective aficionado –de policial clásico, al fin–, construye el relato de este crimen que completará más adelante, otra vez sobre una mesa del *Strómboli*, en la misma servilleta, incorporándose como personaje y agregando el final: Külpe, asesinado. Un Külpe que muere porque alguien quiere vengar el asesinato del padre de Sergio.

La mirada del poder, en cambio, no se expone ni se extingue. Su eficacia radica en la racionalidad secreta y exhaustiva sugerida por los ficheros que oculta el “hombre importante”. Esos archivos instalan una clave que excede su caracterización como mafioso medio. Es un hombre que administra un archivo de hombres, que ejerce poder de vida y de muerte sobre la clasificación de la información y de las imágenes, pero que al mismo tiempo no es un hombre. Al final también el doble lo ocupa, la organización lo reemplaza. Cuando Mendizábal lo busca para pedirle un plazo porque ha perdido la pista de Külpe, se encuentra a Peña sentado en el sillón del hombre importante. “El patrón se tomó unas vacaciones. Era algo que le venía haciendo falta. Igual que a Usted” (1996, p. 258). No importan las diferencias individuales que se marcaron al principio de la novela entre el hombre importante, de gestos más sobrios, más austeros, y un Peña ostentoso y grosero. La clave del doble diluye las diferencias.

A la vez secreta y hermética, esta mirada recién se mostrará en toda su dimensión, repentina y eficaz, cuando Mendizábal entre a la vivienda de Külpe para descubrir que “estaba totalmente cubierta por fotografías que mostraban su imagen” (1996, p. 267), que era **su** habitación, que **él** era la víctima, que es **él** el que va a morir. Mientras tanto, la mirada del

poder se deja ver, impune, en sus instrumentos periféricos. Peña ostenta la inspección que ejerce sobre la mirada de Mendizábal. Cuando se cita en una esquina, Peña se toma tiempo con él para comer en un grill, “Peña había preferido un almuerzo, con el riesgo que implica exhibirse allí –lejos o cerca de las ventanas, poco importaba–, juntos durante por lo menos una hora” (1996, p. 43). Llega a su pensión sin avisar, se le mete en la habitación y se deja encontrar mientras revisa las fotografías de Külpe que Mendizábal guarda escondidas en una valija debajo de la cama.

Pero también es una mirada que pretende exclusividad. A Mendizábal le retacean el tiempo que ocupará su propia mirada sobre la víctima. Se lo advierte el hombre importante en el momento de realizar el encargo: “Pero que quede claro también esto: **no más de lo necesario**” (1996, p. 13). El poder le cuestiona la retención de la víctima. Se lo advierte también Peña, más agresivamente, en la reunión del grill: “Escuche: es cierto que no lo trago, es cierto que me revienta su manera de trabajar, sus mariconerías y sus vueltas para liquidar a un tipo” (1996, p. 48). Mendizábal es vigilado, especialmente en razón de su hábito de poseer a las víctimas como *voyeur*, a través de una mirada que contiene la muerte y que no le pertenece. Le cuestionan su obsesión fotográfica: “Nosotros le dimos una fotito de carnet... En cambio, mire lo que hizo usted –señaló nuevamente el piso–: fotos de la boca, de la nariz, de los ojos... En eso le llevo ventaja, Mendizábal. Porque, fíjese, yo no necesito sacarle fotos a este tipo para conocerlo” (1996, p. 116). La víctima pertenece al poder. A Mendizábal sólo le es permitido, para hacer su trabajo, el ejercicio mínimo necesario de la mirada. Pero Mendizábal viola las reglas, observa de más, usurpa el poder. Porque el poder es el monopolio de la mirada.

Metida entre la mirada del poder y su objeto, la de Mendizábal es una mirada obsesiva cargada de deseo por el otro, mirada que lo traiciona y lo empuja a la identificación con Külpe. Mendizábal se excita sexualmente mientras mira las sombras de Külpe y Cecilia a través de la ventana, o al tocar con sus labios el rouge de Cecilia que encuentra en el vaso, cuando, en el “Annie Malone”, enciende un cigarrillo suyo para convocarla. Confundido en su objeto, sin perspectiva para ver, despojado de mirada, el poder lo mira y establece la única alteridad posible en la novela. La mirada del poder es absoluta, y es absoluta también la alteridad que construye. Todos son “el otro” del poder. Mendizábal pierde la pista de Külpe en el agotamiento de esta investigación sin objeto porque se encuentra a sí mismo en el lugar de Külpe.

La novela, entonces, vuelve al policial negro. “Buscando a Külpe” vuelve a ser una novela de la

serie negra que refuta el relato detectivesco que Mendizábal había reseñado en la servilleta, sobre la mesa del Strómboli. Mendizábal busca experimentar la trama del poder pero sólo encuentra personajes asombrados que no lo entienden. Presionadas por la violencia de Mendizábal, todas las cosas y las personas reclaman ser lo que parecen: Cecilia, Amanda, que no puede entender por qué Mendizábal está buscando a Külpe para matarlo, el muchacho de la agencia de quiniela, Morales, las mujeres del cabaret. El brutal itinerario por la realidad<sup>3</sup> desmiente todas sus hipótesis. Llega a la conclusión de que no hay otro, el otro único es el poder. La víctima es uno cualquiera, o potencialmente todos. Como una novela de asesino serial, la lógica del criminal se revela en la víctima, el perfil del criminal está dado en el patrón de la víctima. Esa construcción del otro, que es la investigación sobre el individuo, es imposible. En quien Mendizábal quiera buscar al **otro culpable** encontrará su doble, la expresión de una serie, un patrón de víctima, el más extenso **cualquiera**. Un hombre como el que se encuentra con Amanda en las Barrancas y se acuesta con Cecilia en el departamento de la calle

Zapiola. Un hombre como el Mendizábal que todos los sábados visita la casa que fue de sus padres, en Florencio Varela, conversa con su amigo, el Gato, a quien cuida, practica un poco de tiro y juega con su perro Príncipe. Mendizábal lo único que encuentra es que Külpe no es peligroso, o es inocente, que es lo mismo. En la escena final, cuando Mendizábal se enfrenta con Külpe, su doble, y éste lo mata, ya no es uno que mata al otro, la exposición del doble es una simplificación, hay una sola víctima, y un solo asesino: el poder.

Buenos Aires de fines de los setenta, el archivo exhaustivo y secreto, la mirada absoluta: para que sea narrable el poder del Estado terrorista, la novela trasciende el *thriller* y el policial de enigma y se resuelve en una historia de asesino serial en la que el criminal es el poder institucionalizado, el Estado. El patrón de sus víctimas es extenso, abarca la sociedad. Su selección es arbitraria. El estado terrorista es un asesino serial racionalmente indiscriminado y no hay ninguna lógica que nos permita distinguir a sus víctimas. La ley es criminal y todos somos iguales ante la ley.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Feinmann, J.P. (1996). *Últimos días de la víctima*. Buenos Aires: Seix Barral – Biblioteca Breve. La primera edición es de 1979.

Piglia, Ricardo (1979): "Introducción" a *Cuentos de la serie negra*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

3 "El investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes. El desciframiento avanzó de un crimen a otro; el lenguaje de la acción es hablado por el cuerpo y el detective, antes que descubrimientos, produce pruebas" (Piglia 1979, p. 10).

