

La historieta policial en Argentina: de la parodia a la persecución de la prueba

Lucas Berone

La historieta policial en Argentina constituye una serie muy rica y un campo lo suficientemente grande como para que podamos dar cuenta de ella con facilidad: muchos y buenos guionistas, muchos y buenos dibujantes se han hecho cargo del género en algún momento de sus respectivas producciones. Enseguida nos veremos obligados, entonces, a limitarnos a un período determinado en la historia del género, y a cierta variante estilística que se nos aparece como más fecunda o más importante que las otras. Sin embargo, pese a la vastedad postulada (y efectiva) de nuestro objeto, no estaría mal intentar en un principio una suerte de pequeño ensayo de situación histórica del género en nuestro país.

Breve ensayo de ubicación histórica

Como sucedió con la mayoría de los géneros populares del siglo XX, la historieta policial argentina se constituyó sobre una relación de *préstamo* o, si se quiere, una *traducción* de lo que sucedía en otros campos y en otras tradiciones; y no sólo porque en su origen estuvo el gesto de la “importación” de la producción europea y norteamericana.

Una de las primeras historietas policiales argentinas, *Las aventuras de Carlos Norton*, publicada por el vespertino *Noticias Gráficas* en 1932, fue adaptación de un folletín radiofónico que se emitía todos los días por *Radio Stentor*. Tal folletín había sido concebido a imitación de las novelas de S. S. Van Dyne y su

protagonista, el detective y amante de las orquídeas Philo Vance¹. Diez años después, hacia 1945, apareció un segundo detective “porteño” en la historieta: *Vito Nervio*, con guiones de Leonardo Wadel (escritor y primer guionista “profesional” de historietas en Argentina) y dibujos de Alberto Breccia, publicado por la revista *Patoruzito*, de Dante Quintero².

Del mismo modo que ocurrió con los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Borges y Bioy Casares, pareciera que la existencia del policial en la historieta argentina, nacida del préstamo o la adaptación, se vinculó inicialmente con los mecanismos o las operaciones de la *parodia*, la *imitación* desviada o, en última instancia, la *hibridación* con otros géneros³. Sería el caso de *Vito Nervio*, por ejemplo, donde el lenguaje un tanto alambicado y amanerado con el que Wadel hacía hablar a sus personajes establecería una relativa distancia respecto de las acciones representadas⁴. En la década del cincuenta, por otra parte, las dos series policiales acaso más importantes (además de *Vito Nervio*) serán el resultado de sendas *hibridaciones* genéricas: con el relato superheróico, en un caso (*Misterix*, guiones del italiano Alberto Ongaro y dibujos de Eugenio Zoppi);

1 Las novelas de S. S. Van Dyne, muy populares en la década del treinta, eran al mismo tiempo ampliamente fustigadas en nuestro país por Jorge L. Borges, en los comentarios críticos que escribía acerca del policial. Sobre las condiciones de producción de *Las aventuras de Carlos Norton*, ver Saccomanno y Trillo (1980: 29 y ss.).

2 Durante el primer año, en realidad, los guiones fueron de Mirco Repetto y los dibujos del uruguayo Emilio Cortinas; recién en 1946 se conforma la dupla creativa Wadel-Breccia (op.cit.: 62-63).

3 Sobre los conceptos de *parodia*, *imitación* e *hibridación*, asumimos en este contexto una perspectiva bajtiniana (Arán, 2006).

4 Ante el ataque de un animal furioso, el protagonista era capaz de acotar: “Caramba. ¡Será un milagro si todo acaba en el mejor de los mundos!”. Según el seminal trabajo de Bróccoli y Trillo, *Vito Nervio* constituyó una historieta “magníficamente dibujada y con sus personajes expresándose siempre rebuscadamente, lo que producía un desfase que la sacaba de la casilla de historia realista para sumergirla en mundos que no eran los que mostraban las imágenes” (Bróccoli y Trillo, 1971: 45). Más o menos por la misma época, las mismas propiedades del lenguaje aparecían en una serie de aventuras superheróicas como *El Vengador*, versión “criolla” de *Batman*, guionada y dibujada por Alberto Breccia. Según la *Historia de la historieta argentina*, *El Vengador* “es uno de esos curiosos casos en que el dibujante no cree en la seriedad de su héroe, y entonces le hace decir frases que son regocijantes disparates” (Saccomanno y Trillo, 1980: 32). Fruto de una actitud irónica frente al género, que no puede tomar en serio los mensajes que vehiculiza, esas extrañas parrafadas que se insertan en boca de los héroes durante el transcurso vertiginoso de la acción van a aparecer también en la historieta norteamericana, durante la década del sesenta, cuando los superhéroes se convierten en identidades *problemáticas* (cf. *El Hombre Araña*, de Jack Kirby y Stan Lee). Sin embargo, tales afirmaciones críticas tienen una validez relativa: sería necesario confrontar las soluciones estilísticas de las series mencionadas (*Vito Nervio*, *El Vengador*) con los usos del lenguaje verbal propios de otras series de esa misma época. Sea como fuere, parece indudable el carácter híbrido de la mayoría de todos estos textos: los comics norteamericanos de superhéroes, por ejemplo, surgieron de la mixtura entre el género policial y las características de ciertos relatos legendarios o míticos (cf. Berone, 2009: 27-30).

con el terror y la ciencia ficción, en el otro (*Sherlock Time*, de Oesterheld y Breccia)⁵.

Finalmente, a partir de la década del sesenta –y en esto, las rupturas y los pasajes en el campo de la historieta parecen haber seguido caminos paralelos a los de la evolución del género en el campo de la literatura nacional–, encontrará su lugar en la historieta de nuestro país la variante del policial negro o “duro” característica de los norteamericanos (en la prosa: Hammett, Chandler, Cain; en la historieta: *Dick Tracy*, de Chester Gould). En 1963 se publica el primer episodio de *Precinto 56*, con guión de Ray Collins (seudónimo de Eugenio Juan Zappietro) y dibujos de José Muñoz: se trata de una historieta policial “dura”, que iniciará a partir de allí una larga y fructífera serie de continuaciones, imitaciones y derivaciones; cuyos hitos pasarán, entre otros, por *El condenado*, de Saccomanno y Mandrafina, la *Serie Negra*, de Saccomanno y Trigo, o *Savarese*, de Robin Wood y Mandrafina (todos iniciados en la década del setenta, para las revistas de las editoriales Record y Columba).

Sin embargo, no es en la línea inaugurada por *Precinto 56* donde me gustaría detenerme. El presente escrito quiere seguir los rastros de una tradición más bien alternativa, que nace un tanto subterráneamente y que eclosionará entrados los años ochenta, y cuya ambición (no declarada) habría sido la de instalar el policial duro como un esquema narrativo sobre coordenadas estéticas muy diferentes, casi inéditas en el campo de la historieta realista en Argentina.

En este sentido, el primer hito de esta nueva tradición proponemos situarlo en *Un tal Daneri*, serie con guión de Carlos Trillo y dibujos de Alberto Breccia. Los percances de su publicación ya serían un índice bastante seguro de su carácter seminal. En efecto, el primer episodio de la serie de Daneri apareció en la revista humorística *Mengano*, dirigida por Trillo, en 1974; luego, un año después, se conocieron otros dos capítulos en los dos únicos números de la revista literaria *Sancho*; finalmente, otros cuatro episodios fueron incluidos en

5 Sobre esta historieta, puede consultarse mi artículo “El *Sherlock Time* de Oesterheld y Breccia” (Berone, 2001), disponible en línea: www.historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/04/berone_sherlock-time.pdf.

el libro *Breccia Negro*, editado en 1978. La saga, que totalizó ocho historias o casos, fue reunida y publicada íntegramente en 2003.

Un tal Daneri, o la historieta policial como relato “en” lo real

El relato policial deja ver (tal vez para escándalo de Borges, que tanto amó el género) que el crimen es un acontecimiento del orden de la percepción; es decir, que todo crimen deja tras de sí rastros, huellas, pistas a seguir. En este rasgo que funda la estructura del género –a saber, la historia del crimen puede *duplicarse* o “doblarse” en la historia de su investigación⁶– está pensando Piglia cuando afirma que los procedimientos del policial se han generalizado en la literatura contemporánea y han dado lugar a una “ficción paranoica”, regida simultáneamente por los imperativos de la *culpa* y la *interpretación* (cf. Piglia, 1991).

Dada esta propiedad, el crimen actúa entonces, en el seno del policial, de modo metonímico, y no metafórico. La sangre en el piso de una habitación de motel no es inicialmente una metáfora (aunque después pueda transformarse en ella), sino la señal metonímica de un cuerpo que ha estado allí (y tal vez todavía lo esté) y que ha sufrido los efectos de un determinado acontecimiento, una acción que se supone delictiva. La escena del crimen siempre es un *efecto* (de sentido): “Fijar la causalidad de las acciones humanas es el placer intelectual principal que nos ofrece la novela policíaca”, anuncia Brecht. Y continúa:

Llegamos a un punto esencial (...) de por qué las operaciones intelectuales, que la novela policíaca nos facilita, son tan enormemente populares en nuestro tiempo. Hacemos nuestras experiencias en la vida de forma *catastrófica*. De las catástrofes

⁶ “Podemos caracterizar esas dos historias (...) diciendo que la primera, la del crimen, cuenta ‘lo que efectivamente ocurrió’, en tanto que la segunda, la de la investigación, explica ‘cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos’. (...) Se trata, entonces, en la novela de enigma, de dos historias, la primera de las cuales está ausente pero es real, la otra se halla presente pero resulta insignificante. Esta presencia y aquella ausencia explican la existencia de las dos en la continuidad del relato” (Todorov, citado en Link, 2003: 66-67).

tenemos que deducir el modo como funciona nuestra vida social en común. (...) Ya con la lectura de los periódicos (...) percibimos que alguien debe de haber hecho algo para que aconteciera la catástrofe que está a la vista. ¿Qué ha hecho, pues, alguien, y quién ha sido? Detrás de los acontecimientos que nos comunican sospechamos otros hechos que no nos comunican. Son los *verdaderos* acontecimientos. Sólo si los supiéramos, comprenderíamos (Brecht, citado en Link, 2003: 47-48).

Se podría decir que la viñeta de una historieta funciona también como la escena del crimen: la imagen es una composición de objetos, la instantánea de un universo tomado en un momento de su devenir. La pregunta es: ¿hacia qué acontecimiento (verdadero) están señalando los objetos de una historieta? ¿De qué crimen son el resultado esos rastros que la viñeta ha recuperado para el lector-detective?

Ahora bien, preguntarnos esto respecto de una historieta policial como, por ejemplo, *Un tal Daneri*, supone una dificultad adicional: nos vemos enfrentados a un estilo de representación *expresionista*, que enrarece necesariamente la percepción de los objetos de la imagen (y de sus lugares). El *expresionismo*, sus premisas como modo de representación, comunica inevitablemente con el problema del *realismo* y su conexión con la verdad: ¿puede ser realista una imagen expresionista? O mejor: ¿sólo el realismo está regido por el imperativo de la verdad? Y adicionalmente: ¿puede afirmarse que existe algo así como la “imagen de historieta realista”?⁷

Para salir del atolladero, y para colocar la pregunta por el realismo en el lugar que nos interesa, quisiera citar unas breves observaciones de Oscar Masotta

⁷ En relación a las cuestiones suscitadas por la noción de “historieta realista”, creo que hace falta remitirse enseguida a un reciente trabajo de Federico Reggiani (2012a). Por lo que afirma Reggiani, es necesario inscribir el expresionismo de Breccia en la línea del estilo de dibujo *caricaturesco* –más difícil resultará decidir esto en el caso de Solano López, como ya veremos, aunque no nos faltarían buenas razones para hacerlo–; habría que determinar, sin embargo, si la calificación utilizada para describir el estilo brecciano (“expresionismo”) no añade algo más a la relación entre la imagen y lo “real”, que lo que supone meramente la dinámica de la caricaturización.

sobre *Dick Tracy*. Según Masotta, la serie de Chester Gould constituye una *historieta realista* por dos razones: primero, porque el dibujo propone invariablemente “una sistemática detracción de lo ‘alto’ por lo ‘bajo’; es decir, de lo ‘moral’ por lo ‘físico’, de lo bello o lo ideal por lo feo”; segundo, y esto es lo más importante, porque se trata de una “historieta social”, es decir, “es la sociedad real a la que el dibujante se refiere constantemente” (Masotta, 1968: 26). De la misma manera, podríamos decir que, a pesar de que el estilo expresionista extraña y dificulta el reconocimiento de las formas y los rostros, *Un tal Daneri* es una historieta realista: es la sociedad real aquella a la cual interpela constantemente. Para probarlo, veamos las cosas un poco más de cerca.

Daneri, rima voluntaria con el Carlos A. Daneri de “El aleph” de Borges, es inicialmente el icono de un sujeto: la imagen objetual de una subjetividad (un hombre fornido y mayor, vestido de sobretodo o impermeable, con un cigarrillo en los labios). Pero esta imagen objetual, como todas, pronto tiene un paisaje y una historia. Ese paisaje es un arrabal porteño, de casas bajas, postes de alumbrado y calles de tierra (Breccia habla, en algún reportaje, del Mataderos que vivió en su infancia). La historia cuenta que es algo así como un “detective”, que supo ser “alguien importante” en otros tiempos. Trillo lo define así: “un pesado, tal vez de pasados gobiernos militares, tal vez del primer peronismo. A lo mejor, pensamos alguna vez, era un cana retirado a la fuerza porque mató a golpes a alguien. De detective tiene poco, es más bien un pesado con una suerte de moral” (citado por García, 2003).

Pero también, y fundamentalmente, Daneri está rodeado por otros sujetos, otras subjetividades que reaccionan a él de una cierta manera y que configuran un espesor histórico en la serie: si Daneri es un esquema narrativo casi atemporal (en todo caso, *extranjero*), la comparsa de individuos y tipos que se cruzan en su camino están claramente datados, son íconos fechables históricamente. Daneri podría incluso asimilarse a Marlowe, el incorruptible

héroe de las novelas de Raymond Chandler; pero sus víctimas y clientes sólo pueden recortarse sobre el fantástico horizonte de casas bajas que es ese Mataderos imaginario, símbolo y epítome de un espacio y una circunstancia: la Argentina violenta de la década del setenta.

Justamente, respecto de Marlowe, Fredric Jameson ha dicho que su función era cognoscitiva: su honestidad ascética lo transformaba en un “órgano de percepción, una membrana irritable que sirve para indicar, con su sensibilidad, la naturaleza del mundo que la rodea” (Jameson, citado en Link, 2003: 93). Para Jameson, el detective actúa, en el mundo doblado o duplicado por la ficción, como un detonador o como un *precipitante* de los acontecimientos: su paso indagatorio por los distintos escenarios de una sociedad corrupta va regando el camino de esa búsqueda con los cadáveres de crímenes o de acciones violentas, no necesariamente cometidas por el protagonista.

Es como si el mundo del comienzo del libro, la California sureña de Chandler, estuviese en un equilibrio inestable, un equilibrio de sistemas de corrupción grandes y pequeños en un silencio tenso (...). La aparición del detective rompe el equilibrio, pone en marcha los diversos mecanismos de la sospecha (...). El resultado es toda una cadena de palizas y asesinatos: como si ya hubieran estado allí en forma latente, los actos preparatorios habiendo sido ya cometidos, la mezcla de sustancias químicas yuxtapuestas esperando sólo el elemento que debe añadirse o quitarse para que se desencadene la reacción prevista e ingobernable. Este elemento es la llegada del detective, que da vía libre a las causas predeterminadas, haciéndolas encenderse y explotar al contacto con el aire exterior (op.cit.: 104-105).

En el caso de la serie de Trillo y Breccia, esta descripción también es válida: todo episodio culmina en una muerte o en el ejercicio de una violencia

inesperada y latente, que ha sido disparada por la presencia de Daneri. Pero hay en esta ficción, y primeramente, en el nivel del argumento, una inflexión que no aparece claramente en Chandler.

En el primer capítulo de la saga, Daneri es contratado por una vieja para que siga a su hijo, ya que la vieja ha soñado que un hombre con la cara marcada lo mataría. El hijo de la vieja está escapando de la policía (recordemos que es 1974, y en las paredes de ese Mataderos simbólico se ven pintadas que piden “Por la liberación del pueblo”) y, cuando se da cuenta de que alguien lo sigue, saca un arma para defenderse y dispara. La bala roza la cara de Daneri y lo “marca”: entonces éste saca su pistola, mata a quien debía proteger y el relato se hace fantástico y circular; entregado a un *doble sentido* o al mecanismo de una doble lectura.

En el segundo capítulo, un matón ha perdido su lugar en la banda y ahora sus propios compañeros lo buscan para matarlo. Sólo Daneri, fiel a ciertos códigos, quiere protegerlo; pero el matón no le cree: golpea al detective y dos asesinos lo acribillan justo cuando intentaba escapar corriendo. En el final de la historia, Daneri se para junto al cadáver y le dice: “Yo sabía cómo hacerte escapar, Grima. Yo era tu amigo, Grima”. Posteriormente, la serie propone una inversión en el mecanismo: Daneri evitará la muerte de una persona (una vieja vedette caída en la miseria), la cual, irónicamente, estaba decidida a hacerse matar para recuperar la celebridad perdida.

Como se ve, la estructura que rige la construcción de estos argumentos se relaciona con la *ironía*: el héroe busca algo (proteger), pero obtiene lo contrario (empujar a las víctimas a su futura muerte). Podríamos decirlo de esta manera: la acción del detective se instala en su lugar (el lugar asignado por la profesión, el lugar asignado por ciertos códigos aceptados, como la amistad o el amor) y, en el momento mismo en que pretende fijarse a ese rol (proteger, ayudar), se desliza inesperadamente hacia otro espacio, hacia *otra escena*, donde espera la muerte.

La figuración de Breccia insiste en esta cualidad: las figuras, los objetos, se instalan decididamente en su lugar (la cotidianeidad de un arrabal en Buenos Aires), pero la oscuridad compacta que los rodea y que recorta sus siluetas incorpora una arista nueva: la oportunidad de que, a través de las grietas abiertas por el uso de negros plenos (y a veces, de blancos), las figuras se deslicen o se precipiten en *otra escena*. El expresionismo de Breccia elimina los relieves (que recupera, por ejemplo, a través del collage) y se trata simplemente de un paso al primer plano de las sombras de los cuerpos: el grafismo, a través de su exacerbación, a través de una exagerada nitidez de lo oscuro, descubre una nueva dimensión de los objetos.

Las sombras que proyectan los cuerpos sobre el fondo del paisaje, el cual tampoco es uniforme, sino que se quiebra también en múltiples rasgaduras y zonas oscuras, no nos dejan olvidar ese saludable sentimiento freudiano de lo *siniestro*, de lo familiar volviéndose repentinamente extraño y amenazador, sin abandonar nunca el orden de lo conocido⁸ [figura 1].

Ahora bien, ¿por qué se equivoca Daneri? ¿Por qué sus acciones arrastran a la muerte a las personas justamente cuando él pretende protegerlas? ¿La ironía está en su destino? Podría decirse que sí, pero que la respuesta a su destino hay que buscarla en los *otros*, en los que reaccionan a su porte de gigante y “pesado”, en los que, como habíamos dicho, completan el paisaje de la ficción y la instalan definitivamente en la Historia (con mayúscula). Detrás, en el fondo de las reacciones de los demás frente a Daneri, está el miedo. El miedo transforma o determina la percepción que los otros tienen de Daneri.

Un tal Daneri es una historieta, justamente, de la percepción distorsionada (no alucinada, sino modificada, levemente corrida, desviada). Nada es lo que parece; o mejor, todo aparece levemente transformado, reconocible pero al mismo tiempo extraño y amenazante: todo se desliza imperceptiblemente hacia lo *monstruoso*. Y Daneri, el detective, el “duro”, es un esquema, un mecanismo

⁸ Cabe recordar que, hacia la misma época en que dibujaba *Daneri*, Breccia estaba realizando la adaptación de *Los mitos de Cthulhu*, recuperando mediante la secuencia gráfica la fuerza *alusiva* de las palabras de Lovecraft.

(un estereotipo, diríamos desde la literatura) que se ha zafado de su lugar y se ha puesto a girar en el vacío, destruyendo irónicamente (con una ironía que no está en el héroe, sino en la conciencia autoral) a quienes intentan servirse de él.

Entonces, en esta nueva línea de la historieta policial argentina inaugurada por *Un tal Daneri*, ya no se trata exactamente del gesto de la parodia, o la hibridación; sino de un esquema narrativo puesto a funcionar en un contexto *delirante*, pero real, transfigurado por el miedo, donde el chicotazo de violencia y muerte que inevitablemente lo acompaña (ejercido o no por el héroe) no hace otra cosa que golpear y estallar en las manos de los que buscan manipularlo. Se trata, en fin, de la violencia de una historia que no puede asirse al sentido: una violencia que no recoge a vuelta de página su identidad tranquilizadora, sino la aterradora imagen de sí misma que le devuelve el espejo deformante de una realidad escondida tras los pliegues del miedo.

***Evaristo*, o la memoria que busca el “tiempo” de lo real**

El segundo hito de esta tradición que nos proponemos analizar estaría en *Evaristo*, de Carlos Sampayo y Francisco Solano López; serie que empezó siendo publicada por la revista *Superhumor* hacia 1983, y continuó en las páginas de *Fierro* (primera época), a partir de su número 3, en noviembre de 1984, y hasta el número 19, de marzo de 1986⁹.

Ahora bien, *Evaristo* es diferente a *Un tal Daneri*: su gestación puede datarse, si se quiere, en un momento *posterior al miedo* de los setenta; mientras que el mundo ficcional que construye remite, más bien, a una época *anterior al miedo*, a la Argentina de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta¹⁰. Hay

9 La historieta de Sampayo y Solano López fue publicada durante la primera época de la revista *Fierro*, en los números 3-5, 9-11, 13-15 y 18-19. Todos los episodios de la serie fueron reunidos en libro, junto con los aparecidos en *Superhumor*, salvo dos excepciones: “Calor que derrite diamantes” (*Fierro* N° 5) y “Gitanos” (*Fierro* N° 10). Con prólogo de Pablo de Santis, los casos de *Evaristo* se editaron en la Colección ND (Narrativa Dibujada) de Editorial Colihue en 1998.

10 Para hacer mayor justicia a la creación de Sampayo y Solano López, hace falta complejizar un poco más esta descripción: desde ese tiempo “anterior al miedo” en que se sitúan los casos de *Evaristo*, la narración a veces se tiende aún más atrás, hacia los “pasados” del pasado –las primeras décadas del siglo XX, previas al peronismo.

aquí, entonces, un juego muy particular con los tiempos de la historia/Historia, entre el presente autoral –los primeros años de la década del ochenta– y el pasado de la ficción, donde el sistema de remisiones cruza, se saltea o llega a eludir, con cada episodio, el horror de los años setenta: esa zona de la historia nacional que era, al mismo tiempo, amplia e insistentemente tematizada por un conjunto más bien numeroso y diverso de historietas publicadas por la misma editorial, junto a *Evaristo* (cf. Reggiani, 2005, y Lomsacov, 2009).

Este particular juego de desfases temporales, esta suerte de apuesta contra el tiempo, puede verificarse, en primera instancia, a partir de la indagación de las imágenes de *Evaristo*, en el nivel de los dibujos de Solano López. Se trata, en principio, de un lugar común de los textos críticos que presentan la serie: Solano vuelve a la Buenos Aires de los años cincuenta, al paisaje urbano que había retratado en las inolvidables páginas de *El Eternauta*; pero lo hace de manera diferente, *dibujando de memoria*. En la presentación de la serie para *Fierro*, esto es lo que dice Sasturain, tomando la frase de una entrevista al dibujante¹¹; y es lo que amplía y desarrolla De Santis luego, en el prólogo al libro de Colihue:

Los autores le dejan explorar a *Evaristo* una seccional tan grande como la ciudad, y más lejos también: la villa, el circo, estaciones de tren, clubes de barrio, hoteles miserables, bares y cárceles. Ahí aparecen las postales de Solano López de una Buenos Aires de fines de los cincuenta y principios de los sesenta, reconstruida no a través de la documentación sino de esos instrumentos caprichosos y precisos: memoria e imaginación. Solano López profundizó su estilo,

11 “–¿Y cómo dibujás Buenos Aires? –le preguntamos a Solano el verano pasado. –*Sin archivo, de memoria. El clima es lo que vale y eso está, te lo aseguro*” (*Fierro* N° 3, pág. 14). La frase cierra una entrevista realizada por Sasturain a Francisco Solano López para la revista *Feriado Nacional* en 1984, que aparece publicada íntegramente en *Buscados vivos*. Transcribo aquí las afirmaciones de Solano sobre la producción de la serie junto a Sampayo: “Hacia tiempo que queríamos hacer algo con Sampayo. Probamos agentes internacionales, por ejemplo. Hasta que propuso ambientarla en Buenos Aires, de los cincuenta al sesenta. El nombre evoca a Meneses, pero no son sus aventuras ni su cara: no lo conocí. Es un comisario de métodos propios, que no coinciden generalmente con los reglamentos, pero que goza de impunidad ante sus superiores porque saben que, al final, soluciona todo. Lo importante no son los casos en sí, prensa amarilla, secuestro, actividades parapoliciales, sino el clima, el contexto de la historia argentina de esos años, tratada muy libremente. Hay referencias a las relaciones con Cuba, el caso Eichmann, el golpe del '62 a Frondizi” (Sasturain, 2004: 137-138)

lo hizo exagerado y negro para construir cuerpos y caras inolvidables. En *El Eternauta* le había tocado dibujar un clásico; en *Evaristo* fue hasta el fondo de sus posibilidades gráficas para repetir la experiencia. Solano López condensa, agiganta y mezcla: trabaja como lo hacen la noche y la distancia (De Santis, 1998: 9).

Es notoria –y el estilo del dibujo lo hace notar– la obsesiva y cuantiosa reproducción de los elementos que permiten datar a la historieta en la época histórica que les corresponde: los medios de locomoción (automóviles, trenes, tranvías, colectivos, etc.), la arquitectura (oficinas, parques, estaciones, casas en barrios señoriales y populares, kioscos, bares y restaurantes, burdeles, comisarías), los carteles de los negocios y las calles, las publicidades y los grafitis, la vestimenta y, sobre todo, los *objetos* que habitan y amueblan la cotidianeidad (teléfonos, radios y periódicos, faroles y lámparas, cafeteras, sillones, relojes, cigarrillos, vajillas, elementos de escritorio, bebidas alcohólicas y un larguísimo etcétera) [figura 2].

Por supuesto, además, está la representación de las figuras humanas: los gestos, los movimientos, las posturas del cuerpo y los primeros planos de los rostros –esto es, la potencia figurativa, ampliamente reconocida, de los retratos de Solano López.

¿Cuál es, entonces, el estilo de figuración de *Evaristo*? Del mismo modo que en Breccia, aquí también se puede hablar de expresionismo; pero se trata de una figuración expresionista que ya no funciona por deformación y ocultamiento, sino a partir de una *mostración excesiva*, por una *excesiva atención* a (y detención en) los detalles del modelo¹². En el plano de la representación de los rostros, esta exagerada fidelidad al modelo acaso tienda a

12 Y sin embargo, en este punto, hace falta recordar la prevención de Solano, acerca de que su *Evaristo* no “copia” los rasgos del comisario Meneses, a quien no conoció. Como rareza, también cabe decir que los textos críticos de Sasturain y De Santis recuperan esta divergencia, entre la imagen y su modelo, a partir del señalamiento del propio Meneses: “El Pardo Meneses es un hombre entero, bien plantado y recio con los 67 calzados y ceñidos en el tórax, los riñones firmes que lo sostienen erguido. Es menos gordo y menos alto que en el dibujo de Solano y nos lo señalará con leve coquetería después, adentro, mirando con displicente atención esta misma historieta” (Sasturain, 1984: 13).

transformarse en “feísmo” (el mismo efecto que conseguiría Chester Gould en su *Dick Tracy*, a partir de la caricaturización de los semblantes del mal); pero creo que no se trata exactamente de esto.

Se trataría más bien de la violencia de un alumbramiento: una mirada desnuda que se detiene en (y construye a partir de la imagen) la nítida materialidad de las cosas, la brutalidad de los cuerpos no estilizados. De este modo, la figuración de Solano se reviste de un valor cognoscitivo; sólo que, más que descubrir, el gesto que se representa es el del re-descubrimiento: el reconocer o “recordar” las caras, los objetos, los cuerpos y los paisajes de una época determinada.

Esta misma lógica se replica en otros niveles de la historieta: en el plano de los argumentos. Las historias narradas recorren las múltiples variantes posibles del género policial –como anota De Santis, por ejemplo, “hay relatos de enigma, algún duelo borgiano, intrigas políticas, asesinos seriales” (De Santis, 1998: 9)–; pero, a la vez, el itinerario de Evaristo repite el camino de Marlowe¹³, y cada aventura registra así un paisaje social diferente: el centro de Buenos Aires, los barrios y el suburbio elegante, los pueblos del interior, las villas miseria, la costa, la zona portuaria, el ferrocarril.

Ahora bien, otra vez: ¿qué sentido/s asignarle a esta reproducción minuciosa de los paisajes, los objetos y los sujetos de una época (los años cincuenta y principios de los sesenta, en Argentina), en *Evaristo*? La clave, como siempre, está en la *forma* de la narración.

El relato de los casos del comisario Evaristo opera la construcción de la secuencia (de imágenes y de palabras) a partir de las exigencias de un *principio de discontinuidad*, basado en la fragmentación y en la dislocación del continuum

13 Dice Jameson, sobre el detective creado por Chandler: “Como ya no existe una forma privilegiada de experiencia que pueda aprehender la estructura social en su totalidad es necesario inventar una figura que pueda sobreimprimirse a la sociedad como un todo, una figura cuya rutina o modo de vida le sirvan para ir hilvanando estas partes separadas y aisladas. (...) Al hacer esto, el detective satisface las exigencias de la función cognoscitiva antes que las de la experiencia vivida; a través de sus ojos llegamos a ver a la sociedad como un todo. (...) Como explorador involuntario de la sociedad, Marlowe visita tanto los lugares que no queremos mirar como aquellos que no tenemos posibilidad de mirar: lugares anónimos, lugares opulentos y reservados” (Jameson, citado en Link, 2003: 89-90).

espacio-temporal¹⁴. Es decir: hay un continuum que es el de la historia del crimen, pero su desarrollo (a los ojos del lector) se ve interrumpido, quebrado y parcelado por los diferentes momentos de la historia de la investigación; a saber, por la actuación del comisario Evaristo¹⁵.

En general, la narración de Sampayo y Solano requiere del lector el ejercicio de una mirada atenta, que vaya reuniendo los fragmentos dispersos de la historia, junto con Meneses; de manera que, cuando se regresa a la escena “original” que había inaugurado el relato, ésta adquiere ya otro significado: la escena se carga con la evocación, con los “fantasmas” de las muertes o de las violencias, alojadas en su pasado o en su futuro. La primera viñeta del episodio “Fotos de pianista famoso”, por ejemplo, muestra a Evaristo en el momento de desenmascarar la coartada del asesino, el cual da la espalda a la perspectiva del lector; y a partir de esta conversación se reconstruye la historia del crimen. “Epidemia”, de similar modo, inicia con una viñeta que toma el primer plano del rostro de una muchacha, desfigurada por el llanto, en el momento de declarar ante el comisario (quien manipula su arma reglamentaria, a lo largo de toda la declaración) [figura 3].

Ahora bien, instalando este mecanismo como clave de análisis de toda la serie, se podría decir que la operación discursiva que está en la base de la historieta se compone del mismo doble movimiento.

Por un lado, se trata de datar o de precisar los rasgos de una época que se define específicamente, a partir de la consideración de las condiciones de producción de *Evaristo*, por su *anterioridad* respecto de los “años de plomo” de la historia del país (los setenta y el Proceso de Reorganización Nacional). Desde este punto de vista, la historieta inscribe la aventura policial de Meneses en una suerte de infancia pre-histórica o de “edad de la inocencia” –cuyo umbral está

14 Este principio de discontinuidad, en relación al eje temporal, se observa con mayor fuerza en unos episodios que en otros. Cf., en particular: “Melodrama de desempate”, “La deuda”, “Fotos de pianista famoso”, “El vengador” y “Epidemia”.

15 En los episodios con claras connotaciones políticas y sociales (“El célebre caso Lubitsch”, “Operación Hermann”, “Villa Cartón”, “Cerco de amenazas”), los momentos de la actuación de Evaristo fragmentan y parcelan más bien el *continuum espacial* de la historia o del mundo ficcional representado, respetando hasta cierto punto la continuidad temporal.

representado por el argumento del último episodio publicado, titulado “Cercos de amenazas”¹⁶—, donde las cosas y las caras eran vívidas y atestiguaban claramente su origen.

Pero, por otro lado, hay una estrategia discursiva que insiste en sembrar o en leer en ese pasado el origen también y los indicios evidentes del futuro ominoso: el “fantasma” de las muertes por venir.

Un ejemplo bastante ilustrativo, que metaforiza en cierto modo la operación que estamos describiendo, lo constituye uno de los primeros episodios de la serie: “El célebre caso Lubitsch”. En este caso, Evaristo se ve obligado a viajar a Cuba, unos meses antes del triunfo de la guerrilla de Fidel Castro y el Che Guevara; y, como trasfondo de una historia de romance, engaños y prensa sensacionalista, lo que hace el dibujo de Solano López es incorporar a las imágenes de la capital cubana, en sus objetos y en sus sujetos, la certeza de la Revolución que le espera; instalando nítidamente, en el pasado de La Habana, el sentido de su futuro inmediato.

La pregunta a hacerse sería, entonces: ¿qué es eso que se continúa, según la ficción de Sampayo y Solano López, desde el pasado mítico habitado por Meneses hasta el horror no nombrado ni mostrado de su futuro histórico (los setenta)? ¿Qué es eso que tramaría, como un hilo jamás interrumpido, la continuidad de los episodios de *Evaristo*, hasta el “cerco de amenazas” que puso fin a sus aventuras?

A mi juicio, lo que resta de los múltiples casos de Meneses, en las torsiones exageradas de los cuerpos y en los rostros desfigurados en el instante del dolor

16 Sasturain, en su presentación de la serie para *Fierro*, insiste en datar el umbral que no cruzó Meneses (se retiró/fue retirado a fines de 1964); y De Santis retoma luego la inquietud y precisa: “La violencia de los setenta lo encuentra a Evaristo retirado; el mito queda a salvo de la impiedad de la historia” (De Santis, 1998: 9). La misma idea se recupera, un poco más *in extenso*, en uno de los tramos del libro de De Santis sobre *Historieta y política en los '80*: “Una de las mejores historietas de esta etapa de *Fierro* fue ‘Evaristo’, escrita por Carlos Sampayo y dibujada por Solano López. Trabajaba a partir de un problema político y estético que más de un escritor se ha planteado: ¿cómo escribir policiales en la Argentina? Si la figura ideal del policial es el detective privado o la policía, ¿cómo construir un héroe en un país donde los *private eye* o son increíbles o son meros alcahuetes, y la barbarie policial es impresentable como heroísmo? La respuesta: viajar al pasado. El guionista busca a un personaje real pero legendario: Evaristo Meneses” (De Santis, 1992: 37). Sin embargo, Lomsacov (2009) lee precisamente el episodio “Cercos de amenazas”, de *Evaristo* (y nosotros estamos de acuerdo con él), como una ficción que ostenta de manera explícita ya las marcas de la “impiedad de la historia” (las del Proceso de Reorganización Nacional).

–tan nítidamente imaginado por Solano–, o en la pulsión que empuja a los paseantes y a sus miradas a congregarse compulsivamente en torno a los emblemas del crimen –toda esa comparsa de niños, madres, mujeres jóvenes, polizontes, desocupados y oficinistas que se apiñan en tantas viñetas alrededor de Evaristo para admirarlo, desearlo u odiarlo secretamente–, será finalmente el hábito, la familiaridad y el interés de/con/por la violencia. Es decir: ya no el miedo, sino el apego y la lealtad a la violencia, como código moral o como modelo de conducta social.

El policial como “máquina de interpretar” (o qué puede hacer la historieta con la sociedad)

La tradición de la historieta policial que estoy intentando reconstruir, admite, creo, la incorporación indudable de algunos otros títulos significativos, principalmente de la década del ochenta (como habíamos dicho). Así, podríamos agregar las historias de Pablo de Santis sobre “El Último Espía”, dibujadas por Max Cachimba para la revista *Fierro* –las que luego serán recopiladas, en su mayoría, en el libro *Rompecabezas*, editado por Colihue en 1995– o la novela gráfica *Cosecha verde*, de Carlos Trillo y Domingo Mandrafina, publicada inicialmente por entregas en la revista *Puertitas*, de El Globo Editor, a partir de septiembre de 1990 y recuperada también en la colección Narrativa Dibujada de Colihue¹⁷.

Ahora bien, a la luz del análisis precedente, parece relativamente claro que estas obras se ubican a (o construyen) cierta distancia respecto de las otras historietas policiales producidas en Argentina; en tanto constituyen ficciones cuya dominante estética (su “proyecto creativo”, en términos de Bourdieu) no

¹⁷ A la vez, podríamos encontrar historietas en esta tradición que superan claramente el umbral de los ochenta –como *Sarna*, por ejemplo, de Trillo y Juan Sáenz Valiente (de 2004)–; mientras que pueden encontrarse también ejemplos de las otras tradiciones que hemos presentado. En este sentido, De Santis es un gran creador de historietas policiales que presentan algún tipo de hibridación o mezcla con otros géneros, como la reciente *El hipnotizador*, dibujada por Sáenz Valiente (2012) –otro hermoso, e ingenuo, ejemplo de hibridación de los años ochenta: *El inspector Bull*, de Carlos Albiac y Horacio Lalia.

consistiría solamente en la realización más o menos novedosa y personal de un conjunto de premisas o convenciones genéricas, ni en el cruce y la hibridación exitosa con las formas y los horizontes semántico-valorativos de otras tradiciones genéricas (el terror, la ciencia ficción, el melodrama, etc.).

Se trata, en los casos que nos interesan, de la posibilidad de vislumbrar también, por detrás de esas intenciones, las aristas de una *apuesta por el realismo*: la insistencia de una flexión realista en los usos o en los modos de apropiación del relato policial. Una apuesta que se coloca además en línea con algunos otros intentos, del mismo tenor, que se destacan en el sistema literario nacional –pienso en la narrativa de Ricardo Piglia, claro está, pero también en otros escritores de no tan evidente filiación con el género policial (como Manuel Puig, por ejemplo) o en narraciones más recientes, como las excelentes novelas de Carlos Gamerro (*Las islas*, de 1998, y *El secreto y las voces*, de 2002)– y que proyectan explícitamente los contornos del género contra el fondo de la sociedad que lo produce y lo consume.

Lo que se verifica en todos estos textos, a mi juicio, es que una cierta matriz genérica aparece utilizada en particular como modelo o como *artefacto interpretativo* de lo real social. Es como si determinadas propiedades o reglas del género de pronto se constituyeran en claves hermenéuticas, aptas para articular discursivamente las formas y el sentido de los procesos más generales de una sociedad¹⁸.

Desde este punto de vista, podríamos decir que son cuatro los principios estructurales del relato policial “duro”, o norteamericano, que han adquirido una marcada relevancia hermenéutica, a saber:

1º- la abjuración de la razón especulativa como modo de intervención en lo real y, correlativamente, la insistencia en la búsqueda *personal* de la experiencia, en la persecución subjetiva de la prueba¹⁹;

18 Esto que sucede con el relato policial en los setenta y ochenta, me parece que puede verosímelmente pensarse de los usos del relato de ciencia ficción que promovió Héctor Oesterheld entre los sesenta y los primeros años de la década del setenta.

19 Ésta, por ejemplo, es una de las claves por donde una historieta tan importante en los ochenta, como *Perramus* (de Juan Sasturain y Alberto Breccia), se “engancha” con el policial como uno de sus posibles

2°- el *itinerario*, o el viaje, como forma privilegiada de acceso a la verdad sobre una sociedad;

3°- la premisa de que el *crimen* (la violencia) está en la base de la estructura política y social de los capitalismos modernos²⁰; y

4°- la postulación de un *centro moral* (el héroe detectivesco), desplazado o puesto al margen del Estado y del lugar de la ley.

La activación de todas estas claves, como formas de articular la relación entre ficción y realidad, puede detectarse rápidamente en las series que hemos considerado (*Evaristo, Un tal Daneri*), y resulta relativamente fácil anticipar su presencia en las historietas que proponemos para ulteriores análisis (*Rompecabezas, Cosecha verde*), así como en varios otros textos de la literatura argentina contemporánea.

Con una salvedad (última). Respecto de las historietas, pareciera como si, en determinados momentos, renunciaran a su “vocación de realidad” y se replegaran repentinamente en los seguros territorios de ciertas convenciones genéricas (en el nivel de los guiones, pero también en las imágenes). En otro libro publicado en esta misma colección, Federico Reggiani argumenta explícitamente la inquietud o incomodidad crítica que provoca este repliegue, acerca de algunas historietas recientes guionadas por Carlos Trillo (la ya mencionada *Sarna* y *El síndrome Guastavino*, de 2009, con dibujos de Lucas Varela).

Si los nombres propios significan lo mismo en cualquier universo de sentido, es posible pensar que funcionan como conexiones entre esos mundos. La consistente elisión de esos nombres en estas historietas es un modo de cortar esa conexión, entre ficción y realidad en este caso, que sólo se mantiene mediante alusiones

marcos genéricos (entre otros) –en especial, a partir de sus continuaciones (cf. *Diente por diente*).

20 Dice Piglia, citando a Brecht: “Sin tener nada de Brecht –salvo, quizás, Hammett– estos autores [se refiere a los escritores de policiales norteamericanos] deben, creo, ser sometidos, sí, a una lectura brechtiana. En tal sentido hay una frase que puede ser un punto de partida para esa lectura: ‘¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?’, decía Brecht, y en esa pregunta está –si no me engaño– la mejor definición de la serie negra que conozco” (Piglia, 1992: 104).

simbólicas. Hay un juicio de valor expreso y evidente, está claro el lugar del mal en el relato, pero no es posible establecer correlaciones directas entre esos personajes malvados y la realidad que las historietas a la vez dicen que representan y se resisten a representar (Reggiani, 2012b: 94-95).

El horror frente a la fuerza designativa del nombre propio –horror a la referencialidad que, por supuesto, es posible rastrear en las elipsis, los eufemismos y las exageraciones verbales y visuales de *Un tal Daneri* y de *Evaristo*– emplaza las historietas en el registro de lo alegórico y termina por “desrealizar” los objetos que buscan representar: el mal, o una violencia (y una política) histórica y socialmente datable.

Resta la pregunta, entonces: ¿cuáles son los motivos del repliegue; de ese límite que se encuentra y no se quiere, o no se puede, franquear²¹? Creo que, en el intento de dar respuesta a semejante interrogación, podremos llegar a toparnos, finalmente: con ciertas razones sociales (e ideológicas) que están/estuvieron en la base de la existencia del mercado de historietas de aventuras, con las relaciones entre el discurso de la historieta y los otros campos de la producción simbólica en nuestra sociedad, y con la persistente memoria de tales razones/relaciones aún mucho después de que el campo de la historieta realista en Argentina haya implosionado durante la década de los noventa.

Bibliografía

ALBIAC, Carlos y LALIA, Horacio (1990) *El Inspector Bull*. En: Revista *Hora Cero*,

21 Así concluye, justamente, el texto de Reggiani: “La perversión y violencia de estos relatos da cuenta de que el mundo de lo decible en la historieta no tiene límites. Sin embargo, pareciera que el tratamiento de las condiciones materiales que dieron origen a la emergencia de ese Mal en un período concreto de la historia argentina constituye, finalmente, un límite difícil de franquear” (Reggiani, 2012b: 95).

N° 1-6. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

BRECCIA, Alberto y TRILLO, Carlos (2003) *Un tal Daneri*. Buenos Aires, Doedytores.

BRECHT, Bertold (2003) "Consumo, placer, lectura". En: Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos*, pp. 44-48.

BRÓCCOLI, Alberto y TRILLO, Carlos (1971) *Las historietas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

CACHIMBA, Max y DE SANTIS, Pablo (1995) *Rompecabezas*. Buenos Aires, Colihue.

DE SANTIS, Pablo (1992) *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*. Buenos Aires, Letra Buena.

----- (1998) "El comisario y el león". Prólogo a C. Sampayo y F. Solano López, *Evaristo*, pp. 9-10.

DE SANTIS, Pablo y SÁENZ VALIENTE, Juan (2012) *El hipnotizador*. Buenos Aires, Mondadori.

GARCÍA, Fernando (2003) "Trozos argentinos". Prólogo a A. Breccia y C. Trillo, *Un tal Daneri*.

JAMESON, Fredric (2003) "Sobre Raymond Chandler". En: D. Link (comp.), *El juego de los cautos*, pp. 84-109.

LINK, Daniel (comp.) (2003) *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires, La marca editores.

LOMSACOV, Iván (2009) "Marcas del Proceso de Reorganización Nacional en las historietas de la democracia". Disponible en línea:

www.historietasargentinas.files.wordpress.com/2009/04/lomsacov_marcas.pdf

MANDRAFINA, Domingo y TRILLO, Carlos (1995) *Cosecha verde*. Buenos Aires, Colihue.

MASOTTA, Oscar (1968) “*Dick Tracy* o las desventuras del delito”. En: Revista *L-D (Literatura Dibujada)* Nº 2 (diciembre de 1968), pp. 23-29. Buenos Aires: Summa / Nueva Visión.

PIGLIA, Ricardo (1991) “La ficción paranoica”. En: *Clarín, cultura y nación*, jueves 10 de octubre de 1991. Buenos Aires.

----- (1992). *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo XXI.

REGGIANI, Federico (2005) “Historietas en transición: representaciones del terrorismo de Estado durante la apertura democrática”. Disponible en línea: www.historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/07/reggiani_historietas_e_n_transicion.pdf

----- (2012a). “«La única verdad es la realidad»: apuntes sobre la noción de «historieta realista»”. En: *Cultura, lenguaje y representación*, vol. X, pp. 129-137, Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I, Valencia. Disponible en línea: www.historietasargentinas.wordpress.com

----- (2012b) “Nombres propios, política y representación: *Sarna* y *El síndrome Guastavino*”. En: L. Berone y F. Reggiani (eds.), *Creencias bien fundadas. Historieta y política en Argentina, de la transición democrática al kirchnerismo*, pp. 86-96. Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información, UNC.

SACCOMANNO, Guillermo y TRILLO, C. (1980) *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires, Récord.

SÁENZ VALIENTE, Juan y TRILLO, C. (2004) *Sarna*. Buenos Aires, Iron Eggs.

SAMPAYO, Carlos y SOLANO LÓPEZ, Francisco (1998) *Evaristo*. Buenos Aires, Colihue.

SASTURAIN, Juan (1984) “Evaristo Meneses. Un policía de papel y hueso”. En: Revista *Fierro* Nº 3 (noviembre de 1984), pp. 13-14. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

TODOROV, Tzvetan (2003) “Tipología del relato policial”. En: D. Link (comp.), *El*

juego de los cautos, pp. 63-71.