

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Montañas del alma* / 2021/ tinta sobre cartulina / 70 x 50 cm

Artículos

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.03>

El fantasma imperfecto de Juan Martini: aportes para una lectura en clave policial

El fantasma imperfecto by Juan Martini:
Contributions for a Reading in the Key of the Detective Novel

El fantasma imperfecto de Juan Martini:
Contributions pour une lecture dans la clé du roman policier

Recibido 02-07-22

Aceptado 20-09-22

María Laura Pérez¹

Universidad de Buenos Aires, Argentina

mlauraperez83@gmail.com

Resumen: La novela de Juan Martini *El fantasma imperfecto* (1986) ha sido muy poco estudiada como novela policial. Este artículo pretende aportar algunos aspectos a esta línea de análisis. Para ello, en principio, explicaremos desde qué perspectiva teórica analizamos esta novela como policial. Al tratarse de una novela policial de la década de 1980, se reescriben y “transgreden” muchos de los elementos propios del género, debido a que se problematizan las relaciones entre el rol del Estado y la verdad. Para demostrar esto, nos enfocaremos en dos elementos del policial por excelencia: el motivo del cuarto cerrado y la figura del investigador. Ambos atraviesan al protagonista, Juan Minelli, quien verá afectado su rol de investigador a causa del espacio en el que se desarrolla la trama.

Palabras claves: Género Policial; Literatura Argentina; Dictadura Militar; Detective.

Abstract: Until now, the novel *El fantasma imperfecto* (1986), by Juan Martini, has not been studied in detail as a crime novel. This article intends to contribute with a reading in that key. In the first place, I will explain from what theoretical perspective I approach this literary genre. As *El fantasma imperfecto* is a 80's novel, many of the genre's own elements are rewritten or “transgressed”, because of the special relationship between State and Truth during the Argentine

1. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Integra el equipo de investigación UBACyT “Lo policial como género en la literatura y el cine argentinos”, dirigido por Román Setton. En este momento, cursa el doctorado en Literatura en la UBA. Título de la tesis: Literatura y cine policiales en la década de 1980. Filiación: CONICET/UBA. Código Orcid: 0000-0001-7377-0071



dictatorship. I will focus on two quintessential criminal novel aspects: the locked-room Mystery and the detective character. These two issues strongly determine the protagonist, Juan Minelli, who will see his role as investigator affected by the space in which the story takes place.

Keywords: Criminal Novel, Argentine Literature, Military Dictatorship, Detective.

Résumé: Jusqu'à présent, le roman *El fantasma imperfecto* (1986), de Juan Martini, n'a pas été étudié en détail en tant que roman policier. Cet article se propose de contribuer par une lecture dans cette clé. En premier lieu, j'expliquerai dans quelle perspective théorique j'aborde ce genre littéraire. Comme *El fantasma imperfecto* est un roman des années 80, de nombreux éléments propres du genre sont réécrits ou «transgressés», en raison de la relation particulière entre l'État et la Vérité sous la dictature argentine. Je me concentrerai sur deux aspects essentiels du roman criminel : le mystère de en chambre close et le personnage de détective. Ces deux enjeux déterminent fortement le protagoniste, Juan Minelli, qui verra son rôle d'enquêteur affecté par l'espace dans lequel se déroule l'histoire.

Mots clés : Roman policier, Littérature Argentine, Dictature Militaire, Détective.

***El fantasma imperfecto* como novela policial**

Es innegable la vinculación de Juan Martini con la literatura policial, tanto por las novelas que conforman su trilogía —*El agua en los pulmones* (1973); *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (1977)— como por su activa participación en colecciones dedicadas al género —dirigió y prologó la serie Novela Negra, de Bruguera, entre 1977 y 1982—. Sin embargo, la novela que aquí nos proponemos trabajar, *El fantasma imperfecto* (1982), ha sido escasamente analizada como policial. Tal vez, esta vacancia se deba a que el texto aborda los tópicos y motivos del género desde una perspectiva diferente a las de sus novelas policiales anteriores. La trilogía policial de Martini pertenece a la década de los años 70. En la Argentina, en esta década sucedió una explosión en relación al género, debido a las rupturas genéricas y estructurales que aparecieron en las narrativas policiales (Lafforgue y Rivera, p. 28). Fabián Mossello señala sobre este período:

Así, la novela policial argentina (y por extensión, la latinoamericana) presenta, desde los años setenta, la tensión entre la exaltación de la copia de los modelos canónicos (de enigma o negro) y cierta transgresión de esos modelos, en una manifiesta decisión de los escritores por seguir o no las marcas del género policial de una matriz preceptiva fuertemente convencionalizada (p. 35).

Entonces, en los setenta, existen dos modos de concebir el policial: Por un lado, desde la adecuación de los modelos canónicos y, por el otro, desde las rupturas genéricas. En la producción de Martini de los setenta, encontramos ambos modos. El primero se encuentra la novela *El agua en los pulmones*, que responde al modelo canónico vinculado a la novela negra: un investigador que debe descubrir una trama ligada a un negocio fraudulento. El segundo modo se corresponde con las otras dos novelas de Martini: *Los asesinos las prefieren rubias* y *El cerco*. Ambas trabajan con disrupción y la transgresión del género, aunque de distinta forma. *Los asesinos las prefieren rubias* cuenta con una trama poco ordenada, recursos paródicos y referencias constantes al mundo del cine policial negro y de Hollywood. *El cerco* no trabaja con la parodia o, al menos, no de una manera tan notoria. La novela narra la historia del señor Stein, que es acechado por unos hombres. Estos hombres irrumpen en su vida privada: acceden a su empresa, a su casa, secuestran a su hijo. A lo largo de la novela, no sabemos quiénes son esos hombres y qué desean del señor Stein. Lo que queda claro es que estos hombres quieren que el protagonista comprenda el poder que tienen y que debe obedecerles cuando le pidan algo. Así, en todas las novelas policiales de Martini de los años setenta, si bien presentan diferentes formas de abordar el policial, hay elementos que podemos vincular directamente con el género. Por el contrario, *El fantasma imperfecto* es una novela policial en la que el enigma, el crimen y el investigador se encuentran notoriamente reconfigurados. De ahí que reconocer lo policial de este texto no sea la primera opción de lectura. Esto se debe a que *El fantasma imperfecto* es una novela perteneciente a la década de 1980.

Es importante destacar que la década de los ochenta, en la Argentina, está signada por la experiencia de la dictadura militar que ocupó el gobierno entre 1976 y 1983. A partir de 1980 comenzó a existir una menor persecución y censura de las producciones artísticas. La gran mayoría de los estudios críticos coinciden en que, en este año, el régimen dictatorial entra en declive y comienza a perder apoyo (Gómez Rial, p. 173; De Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?: Intelectuales y escritores en Argentina (1976-1986)*, p. 124; Bernini y Schwarzböck, p. 14). Por lo tanto, algunos textos literarios policiales (y también filmicos) problematizan las relaciones entre el Estado y su accionar sobre los individuos en una época de transición de la dictadura a la democracia. Este es el caso de *El fantasma imperfecto*.

Uno de los problemas principales que se establecen en esta transición puede verse en el vínculo que se traza entre el Estado y la verdad. La preocupación por descubrir la verdad es un motivo fundamental del género policial. Tanto en el policial de enigma como en el negro, la develación de la verdad trae un reordenamiento del mundo. Si bien no sucede de igual manera en las diferentes vertientes, la capacidad de enunciar la verdad es imprescindible. En principio, para

poner en funcionamiento la maquinaria narrativa policial, y también para que el final de la historia tenga una resolución. Al respecto señala Ezequiel De Rosso:

[L]as formas canónicas del género policial son un relato utópico. Un relato sostenido en la premisa de que la palabra puede ordenar la realidad, de que todas las violencias (la de los criminales en la novela inglesa, la de la policía y los criminales en la novela negra) convergen en la palabra del detective que ordena y, en cierta medida, cura las heridas infligidas al tejido social (p. 45).

En las formas canónicas del género, al final, se recompone el orden que el crimen ha fracturado a través de la verdad. No obstante, en *El fantasma imperfecto* parece haber un descreimiento de la palabra como restauradora del orden. En esta etapa de transición entre la dictadura y la democracia existe un clima de época que cuestiona la verdad. Para demostrar cómo *El fantasma imperfecto* aborda desde el policial el problema entre la verdad y el Estado, nos centraremos en dos aspectos imprescindibles para el género: el tópico del cuarto cerrado y la figura del investigador.

El problema del cuarto cerrado

El tópico del cuarto cerrado nace conjuntamente con el género con el relato inaugural “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), de Edgar Allan Poe y otros igualmente relevantes como *La piedra lunar* (1868), de Wilkie Collins y *El misterio del cuarto amarillo* (1907), de Gastón Leroux. El cuarto cerrado es un motivo que se plasma tanto en los espacios urbanos como en los rurales y que constituye, según Pierre Boileau y Thomas Narcejac, “un problema por excelencia porque es un escándalo lógico, el fracaso del principio de la identidad, el triunfo de la magia y de lo irracional” (p. 41). Para los autores, este problema extraordinario solo puede ser resuelto por una racionalidad de igual índole, como la de Auguste Dupin. Pero, ¿qué sucede en el género policial de la posdictadura? ¿Un policial en el que la inteligencia

2. La vuelta de la democracia, en la Argentina tuvo distintas etapas. Al comienzo, fue recibida con mucho entusiasmo y con un aumento de conciencia acerca de los derechos humanos. El juicio oral a los miembros de la junta militar en 1985 y la publicación del libro *Nunca más* (cuya primera edición fue en 1984) contribuyeron en este aspecto. Sin embargo, la promulgación de las leyes de “Punto final” (1986) y “Obediencia debida” (1987), propiciadas por la presión del poder militar todavía latente, sumada a la inestabilidad político-económica, colaboraron en una desidia social frente a la democracia. Así lo explica Andrés Avellaneda en su prólogo al libro *Ficción y política*: “Pareció neutralizarse poco a poco en la sociedad argentina la convicción de que era preferible y hasta necesario clausurar la memoria colectiva para conseguir una efectiva reconstrucción democrática del país. Si un sentido de lucha por la justicia y la avidez por desentrañar los sentidos de una historia terrible y oculta había sido una característica principal de la breve etapa anterior, la que siguió fue invadida poco a poco por un sentido de anomía y de escepticismo respecto de las posibilidades de éxito que existían en la sociedad argentina tanto para esa lucha como para el ejercicio de la justicia misma” (p. 13).

extraordinaria y la racionalidad absoluta no existen? ¿Un mundo en el que el Estado no puede garantizar ni la verdad ni la justicia? ¿Cómo se articula el motivo del cuarto cerrado? En principio, la sociedad del policial clásico, en la que suceden los primeros crímenes en cuartos cerrados, dista bastante de la sociedad que se representa en la posdictadura.

El tópico del cuarto cerrado aparece, aunque reformulado, en *El fantasma imperfecto*, de Martini, ya que la trama se desarrolla en un lugar particular: un aeropuerto italiano. Un espacio que, geográficamente, se encuentra alejado de la ciudad, pero en cuyo interior reino el movimiento y la presencia de muchas personas desconocidas. Un espacio que tiene una dinámica moderna, típica de la ciudad, aunque también está regido, de algún modo, por el encierro. En realidad, no hay ninguna restricción legal por la cual el protagonista, Minelli, no pueda abandonar el aeropuerto; no obstante, a lo largo de la novela, se instala la idea de que está “atrapado” en ese espacio. Al comienzo de la novela, cuando el protagonista realiza el *check in*, el narrador dice:

El otro arqueó las cejas y hundió los labios entre los dientes en un gesto incierto, quizás involuntario, pero Minelli no pudo desviar la mirada de esos párpados espesos, entornados, del grueso cuello que la camisa blanca del uniforme reglamentario y la obvia corbata azul estrangulaban, de las *temibles* manos de labriego o de verdugo con las uñas carcomidas que en ese momento, de pronto inmóviles, retenían su billete de avión (Martini, *El fantasma imperfecto*, p. 14).

Quisiéramos detenernos en la última frase en la que marca la cualidad de las manos del empleado como “temibles manos de verdugo”, que retienen su boleto de avión. El miedo de Minelli es que le prohíban tomar el vuelo hacia Buenos Aires. Y ese miedo se traslada a la descripción del empleado, cargada de adjetivos negativos, retratándolo como un personaje cercano a la novela de terror. A raíz del miedo y para asegurarse de no perder ese avión, el protagonista se autoimpone el encierro³ en el aeropuerto. Su estrategia es llegar muy temprano (con más de seis horas de anticipación) como si se esa manera se asegurara el viaje.

El aeropuerto, además, tiene una doble valencia: por un lado, es un lugar de tránsito: nadie se queda y nadie pertenece allí. Por el otro, es un lugar estático, porque durante un determinado tiempo hay que permanecer obligatoriamente en él. Estas particularidades son las que convierten al aeropuerto en un lugar indeterminado e impersonal.

3. Además del miedo de perder el vuelo, existe otro motivo que marca la necesidad de Minelli de permanecer en ese aeropuerto: su distanciamiento con Joyce, su expareja. Esta ruptura señala que el protagonista, si se arrepintiera de viajar, no tiene un lugar al cual regresar en Italia.

Joan Copjec analiza el motivo del cuarto cerrado como una paradoja porque conjuga un espacio absolutamente cerrado en el que se comete un crimen con un grupo de sospechosos que son potenciales responsables de este. Sin embargo, esta primera idea es reformulada por otra de carácter más simbólico:

[T]he locked room is always breached in detective fiction. Not because every private space has always already been intruded upon by the public forces of the symbolic, but because in the symbolic the real always intrudes. The room cannot be locked because its details can never be completely enumerated; their list is never countable. The detective, therefore, is not, as is commonly believed, on the side of metalanguage, of the reparation of the signifier's default. He is, instead, on the side of the failure of metalanguage, he represents the always open possibility of one signifier more. Out of every locked room he is always able to extract a letter, a corpse, a clue that was literally undetectable before he arrived on the scene (p. 177⁴).

La primigenia “intención” del cuarto cerrado es simbólica: descifrar un crimen (más allá del cadáver) y poder exponerlo. Copejc también se refiere a las disertaciones de Jacques Lacan en su famoso seminario sobre “La carta robada” y equipara este elemento (la carta) a un cadáver (p. 173). Al hacer esta analogía, podemos ver la entidad que Copjec le otorga al cuarto cerrado: más allá de los elementos que se ponen en juego, lo importante es poder “descifrar” ese enigma que provee el cuarto cerrado como espacio simbólicamente clausurado, y que ese crimen (cualquiera que sea su naturaleza) sea desentrañado. Estas premisas se verán reformuladas en *El fantasma imperfecto*. En primer término, sí existe un espacio cerrado que, a su vez, posee una dimensión de encierro simbólico para el protagonista. En segundo término, el enigma que se plantea, que será la aparición de un cadáver en ese espacio (recordemos que Minelli cree que el hombre gordo ha muerto) se verá anulado, reemplazado por otro que también se verá disuelto en la trama. Al mismo tiempo, Minelli sí se asemeja a esta descripción que hace Copejc con respecto a la capacidad del detective de “descifrar” el enigma. Copejc explica que este personaje protagonista de la novela policial no está del lado del metalenguaje, sino que encarna la posibilidad de que siempre exista un nuevo significante. Sin embargo, Minelli lleva la expresión al máximo al fallar en todas sus conjeturas.

4. El cuarto cerrado siempre se quiebra en la ficción detectivesca. No porque todo espacio privado haya sido invadido por las fuerzas públicas de lo simbólico, sino porque lo real siempre se introduce en lo simbólico. El cuarto no se puede cerrar porque sus detalles nunca se pueden enumerar por completo; la lista de los detalles nunca es finita. El detective, por tanto, no está, como comúnmente se cree, del lado del metalenguaje, de la reparación del defecto del significante. Está, en cambio, del lado del fracaso del metalenguaje, representa la posibilidad siempre abierta de un significante más. De cada habitación cerrada, él siempre puede extraer una carta, un cadáver, una pista que era literalmente indetectable antes de que llegara a la escena (traducción nuestra).

Por todo lo expuesto, la paradoja del cuarto cerrado, como la llama Copjec, se verá transformada: lo que al comienzo de *El fantasma imperfecto* se plantea como un problema clásico con el motivo del cuarto cerrado, perderá toda lógica y racionalidad.

La novela de Martini posee una trama mínima: Juan Minelli pasa la noche en un aeropuerto porque está esperando tomar su vuelo de regreso a Buenos Aires. A pesar de ello, se suceden situaciones que hacen que el protagonista se vea envuelto en constantes problemas. Dichas situaciones se desencadenan, en buena medida, debido al espacio. Desde el comienzo, el narrador marca:

Era la primera vez que Minelli *salía* desde ese aeropuerto y bruscamente una minuciosa conciencia de sí mismo derrumbó su confianza, su compostura, y se sintió expuesto ante todas esas miradas, revelado y perseguido. El bloque de butacas agrupadas en el centro de la sala le pareció un islote ocupado por seres hostiles, diversos y desiguales pero vinculados frente a él como una etnia fundada exclusivamente en la comunidad de la mirada (Martini, *El fantasma imperfecto*, p. 15).

En esta cita puede verse, en primer lugar, la hostilidad que siente el protagonista en este espacio. La incomodidad se instala por la mirada de los otros, como así también, por la condición de Minelli. La palabra que subraya el texto es *salía* y aquí está implícita la idea de que él es un exiliado. Minelli ha pasado por este aeropuerto para ingresar a Italia, pero es la primera vez que se va de allí. Ese paso que dará de vuelta a su país de origen, a la Argentina, más precisamente a Buenos Aires, se siente para el personaje como una experiencia nueva y signada por el miedo. Esa persecución, esa paranoia constante que siente Minelli, muestra la preocupación de que los demás pasajeros en tránsito advirtieran que él es un exiliado⁵. Y también, por qué no, el temor que proyecta la llegada al país: ¿Cómo será una vez que él se encuentre en Buenos Aires? Es importante destacar que aquí el concepto de exiliado no es únicamente de un refugiado político, ya que la historia de Minelli comienza en la novela *Composición de lugar* (1984), en la cual Juan Minelli viaja a Europa en busca de una herencia y también a encontrarse consigo mismo. La figura del exiliado aquí también se plasma como la errancia de un personaje en busca de su destino, lejos de su patria.

5. En "La naturaleza del exilio", Juan Matini hace una reflexión acerca del escritor como exiliado. Él distingue dos momentos. El primero, cuando el escritor se siente exiliado en su propia tierra. El segundo, cuando el exilio es geográfico. Pero, siempre, el escritor es un exiliado porque escribir es "la primera forma de exilio: su origen, su expresión y su naturaleza" (p. 552). Al mismo tiempo, la lengua es el único objeto real de la escritura. Entonces, el escritor, ya desde su inicio, está aislado de la sociedad por su misma práctica, pero existe una instancia en la que puede ser exiliado de su patria. En ese momento, el escritor se refugiará en la lengua y en el trabajo con ella. En relación con el análisis que se pretende establecer con esta novela, el escrito de Martini nos vincula con esta idea de hombre exiliado.

En *El fantasma imperfecto* se representa la figura del exiliado en el sentimiento encontrado frente al regreso a su país natal: no hay una evocación feliz y tampoco triste de la ciudad a la que se vuelve ni hacia la que se deja. El personaje se encuentra totalmente insensibilizado en este aspecto. Así se refiere al exilio Sandra Lorenzano:

Para los griegos, el exilio implica siempre un regreso, el periplo de Ulises: el héroe que puede regresar porque ha salvado su memoria. Pero el regreso es un dato del futuro que se ignora en el presente; Ulises no tiene certeza de su retorno. En sentido estricto, la imposibilidad de volver a la tierra de origen, al “país de siempre” [...] es una de las características que hacen del exilio un tipo especial de migración. El retorno existe como deseo, pero sólo es posible a través de la memoria (p. 167).

En esta novela, la primera parte de la formulación de Lorenzano se cumple: Minelli vuelve a su lugar de origen, pero su futuro es incierto. Sabe que volverá, aunque no sabe qué encontrará allí. La segunda parte, la que consiste en la evocación, queda trunca: Minelli no recuerda en absoluto Buenos Aires y, tal vez, esto sea un indicio de la experiencia vivida en su patria.

Esta condición de un hombre que no tiene a dónde volver —no en sentido literal sino más bien metafórico— toma un significado más profundo en el espacio del aeropuerto, puesto que el derrotero por el lugar marca su estado como hombre perdido. Minelli se comporta de manera extraña en el aeropuerto. Es él quien, por su actitud, despierta sospechas. La mirada de los otros hacia Minelli es algo que se resalta y se repite en la novela. Él se siente observado por los pasajeros del aeropuerto y también por la policía del lugar, aun antes de que algo suceda:

Dos agentes de policía cruzaban en diagonal la sala de espera. [...] El más alto llevaba la funda del revólver muy baja, casi a la mitad del muslo, y el arma oscilaba a su paso haciéndose más evidente, o más visible. Este detalle le resultó a Minelli significativo: la violencia *no era* inimaginable en el interior de ese recinto. Los dos agentes de policía empuñaban con la mano derecha los bastones negros y de sus cinturones, a un costado, colgaban las esposas de acero. [...]

De modo que Minelli se encontró avanzando hacia ellos, los vio al mismo tiempo avanzar hacia él, y resolvió guiarse por un único pensamiento: debería pasar cerca de los agentes de policía sin que su aspecto les pareciera sospechoso. Contuvo la respiración y siguió caminando (Martini, *El fantasma imperfecto*, pp. 27-28).

También es interesante el resaltado que el narrador hace en esta cita: “la violencia *no era* inimaginable en el interior de ese recinto”, como si la amenaza estuviera continuamente latente. La presencia de la policía, armada y preparada para actuar, despierta todos los sentidos de Minelli. De esta manera, el protagonista se ve acechado por sus propios pensamientos —o recuerdos— que se potencian

frente a las circunstancias del aeropuerto: la policía y los desconocidos que, según Minelli, lo miran con hostilidad. Sin embargo, la mirada réproba de los otros hacia Minelli no puede estar fundada en conocimientos previos. En otras palabras, no puede sostenerse que algo del pasado del protagonista influya en los pasajeros del aeropuerto. Siegfried Kracauer, en *La novela policial*, reflexiona acerca del vestíbulo del hotel y arriba a la conclusión de que es un espacio en el cual la impersonalidad y el vacío reinan: “Los huéspedes del hall del hotel, que hacen desaparecer al individuo detrás de la igualdad superficial de las máscaras sociales” (p. 67). En consonancia con esta idea puede pensarse que las personas que se encuentran en el aeropuerto son todos iguales —aunque Minelli logra encontrar en una familia particularidades que llaman especialmente su atención—: representan una amenaza latente para el protagonista. Sus miradas inquisidoras los vuelven potencialmente peligrosos. Esto también sucede porque la actitud de Minelli es sospechosa; por ejemplo, cuando entra a un *sex shop* del aeropuerto para distraerse un rato, su mirada penetrante y alerta hace que la empleada del lugar tenga sospechas hacia él. La mirada de Minelli es la que lo pone en una situación peligrosa⁶. En principio, porque él mira a una familia que espera su vuelo en ese aeropuerto: una mujer, su presunta pareja y su hija. La mujer llama la atención de Minelli por su belleza, pero también por la relación que tiene con su pareja, un hombre que infunde temor. La obsesión de Minelli lo lleva a observar a esta familia en reiteradas oportunidades, imaginando por qué discuten, a qué se dedican, hacia dónde van. Él percibe que algo extraño sucede entre estas personas. No obstante, es la mirada de Minelli la que lo llevará a descubrir un crimen en el que Asfa, la pareja de la mujer, está involucrado —o al menos es lo que él cree—. Pero no solo la mirada de Minelli hacia los otros es lo que le trae consecuencias: también el incidente del “hombre gordo”. Este hombre (cuya identidad Minelli desconoce) recibe una golpiza. Minelli cree que el hombre ha muerto y que haber sido testigo del crimen le traerá problemas. El hecho es determinante en la trama dado que, desde el momento en el Minelli asiste a este episodio, el nivel de paranoia en el personaje irá *in crescendo*.

En sintonía con los problemas que trae ver lo que no conviene, Minelli también presencia unas apuestas clandestinas que se hacen en el aeropuerto. Allí conoce a Judith Lem, la mujer que lo denunciará por robo. El aeropuerto, a pesar de ser un lugar que está fuertemente custodiado, es, además, el espacio del delito: apuestas y juegos clandestinos, crímenes, violencia, prostitución, acusaciones. Ese espacio cerrado y seguro es el mismo que alberga toda clase de transgresiones a la ley.

6. José Luis de Diego se explaya sobre de la mirada subjetiva de Minelli en *El fantasma imperfecto*: “Se trata de una subjetividad desmesurada combinada con un objetualismo obsesivo. Por un lado, la realidad narrada solo existe a través de Minelli; por el otro, a menudo Minelli más que percibir, simplemente registra el exterior, como si se tratara de una *mirada indiscreta*: de ahí las enumeraciones descriptivas, los recortes de diarios, las listas de precios, la guerra en un programa de televisión, la biografía de Carpaccio” (“El Juan Minelli de Juan Martini”, pp. 170-171).

El aeropuerto es un lugar clausurado para Minelli: la única forma de salir de allí es por medio de un vuelo hacia Buenos Aires. En este punto, el motivo del cuarto cerrado también se diferencia de lo que ocurre en el policial clásico porque el detective nunca se encuentra encerrado; es la víctima quien lo está. Minelli, en principio, con su mirada inquisidora, se sitúa en el lugar del detective. Luego, al presenciar el episodio del “hombre gordo” y las otras actividades ilegales del aeropuerto, se siente más vulnerable y, de alguna manera, podríamos ubicarlo en el lugar de testigo, ya que su mayor preocupación es que alguno de estos hechos criminales que presencia lo vuelvan cómplice y no le permitan regresar a su país. Finalmente, cuando Judith Lem lo denuncia por robo, pasa a otro plano: el de sospechoso, de delincuente. Minelli, por lo tanto, transita muchos de los roles del policial en este espacio que, tradicionalmente, le está destinado a la víctima.

Minelli en el rol de investigador

Carmen Perelli analiza la novela de Juan Martini:

En *El fantasma imperfecto* la anécdota se modela sobre el esquema de la novela policial norteamericana. A diferencia del texto policial clásico la trama es ambigua, confunde no solamente al lector sino también al protagonista ya que duda acerca del crimen. La conspiración puede ser real o imaginaria. Lo sucedido en la sala del aeropuerto donde Minelli aguarda el avión tiene los visos de un sueño macabro. Hay una remisión a los significantes de la historia argentina, una alegoría de los huecos en la memoria, de la desaparición de las personas, de su clasificación, de la explotación y la muerte (p. 55).

Según Perelli, la novela guarda una relación estrecha con la alegoría, con los hechos pertenecientes a la dictadura. Y esta forma de alegoría se plasma en la estructura del policial. A lo largo de la narración, Minelli experimenta el sentimiento de acecho, la vigilancia y la tensión constante frente a un peligro inminente. Dicho peligro se sostiene también gracias a que Minelli es testigo de un crimen. De hecho, en *El fantasma imperfecto* hay dos “crímenes”. El primero es el ataque al hombre gordo, el cual queda irresuelto. El segundo, la acusación de robo que recibe Minelli.

Al mismo tiempo, en el texto encontramos dos pesquisantes: uno de ellos es el propio Minelli; el otro es Frank Bellotti, el oficial de la policía aeronáutica que lo interroga por el robo. Ambos intentan desentrañar el mismo crimen: el intento de homicidio del hombre gordo. Ahora bien, ninguno de los dos llega a resolverlo.

El primer investigador que analizaremos es Minelli. Él es quien se siente, en principio, atraído hacia la figura de Asfa, desconfía de este hombre porque cree que

es peligroso. Es más: cree que Asfa⁷ es quien ha mandado matar al hombre gordo y el que maneja el negocio del juego clandestino en el aeropuerto. Pero su intuición lo traiciona. Su error por el aeropuerto pone de manifiesto que él es un hombre perdido, sin rumbo. Por este motivo, no puede saber bien qué busca o qué debe encontrar. Minelli es un detective alucinado. No sabemos si sus ensoñaciones pertenecen a la vigilia o al sueño. De ahí que Minelli no pueda ser un investigador confiable, ya que su razón se encuentra alterada por estos momentos de ensueño que experimenta. Hacia el final, cuando Bellotti le cuenta cuál es la verdadera identidad del hombre gordo, Minelli comienza a pensar que todas sus conjeturas son falsas y desconfía de las situaciones que ha vivido en el aeropuerto. Este estado pesadillesco del personaje lo obliga a replantear su realidad. Por momentos duda acerca de que si lo que ha visto es verdad o no. Es decir, si lo que vio en el baño fue cierto, si el hombre gordo realmente estaba muerto. Hacia el final, durante el interrogatorio, Minelli cuestiona la historia de Judith Lem sobre Sophie, y también duda sobre la existencia de Asfa. Este estado vinculado a lo onírico puede pensarse como una característica propia del policial negro. Recordemos que los detectives (y también los criminales del policial negro) comúnmente viven en una constante ambivalencia entre el sueño y la vigilia. Es el caso del detective sin nombre de *Cosecha roja* (Samuel Dahiell Hammett); de Robert, el joven de *¿Acaso no matan a los caballos?* (Horace McCoy); Philip Marlowe, en *El largo adiós* (Raymond Chandler), e incluso Morvan, de *La pesquisa* (Juan José Saer), entre muchos otros. Personajes que, a veces, no pueden distinguir la vigilia del sueño y eso nubla su accionar⁸.

El otro investigador es el detective Frank Bellotti. Según la perspectiva del protagonista, él es un personaje de ficción. Desde el momento en el que Minelli lo describe, hace hincapié en la pretensión de Bellotti de parecer un detective: “Era un conjunto de actos, una pose, minuciosamente estudiados, extraídos del cine o de la literatura policial” (Martini, p. 162). “Todo en él —pensó Minelli resentido— era ficticio” (p. 166). Tal vez esta percepción de Minelli acerca de Bellotti se debe a la incomodidad que siente por ser interrogado o por el miedo de que éste no le permita volver a Buenos Aires. Lo cierto es que Bellotti no le inspira confianza al protagonista. Para Minelli, la actitud del detective es una pose alejada de la realidad que ellos están atravesando en ese momento. Más allá de la percepción de Minelli,

7. En la escena final de la novela, Minelli conoce la verdadera identidad de Asfa: “‘Ha sido una noche larga’, le dijo Asfa. ‘Una noche interminable y aburrida, ¿no?’. Asfa desplegó los labios en una sonrisa cordial y agregó: ‘Una noche perdida’. Él tenía una tarjeta en la mano. Leyó: *International Card of Arrival/Departure*” (Martini, *El fantasma imperfecto*, p. 186). En realidad, Asfa es el único detective de la novela, pero no sabemos a qué conclusión llega.

8. Este procedimiento, el de crear un personaje que vive en un estado alucinatorio, es llevado al extremo por Martini en *Los asesinos las prefieren rubias*. En esta última novela —que no está protagonizada por Minelli— se quiebra el precepto de la razón. No porque el detective no sea razonador, sino porque el asesino es el que vive en un estado alucinatorio.

existe algo verdadero en su afirmación: Bellotti no resuelve el caso, sino que recibe un llamado telefónico que le informa sobre la resolución. Bellotti, como detective, es ineficaz. Su interrogatorio es infructífero. La figura de Bellotti es la contracara del detective razonador. Si bien se sienta en su escritorio e intenta dilucidar el crimen, no lo logra, sino que otro lo hace por él. En este sentido expone la burocracia del sistema. El detective evoca la degradación del sistema deductivo. A diferencia de otros detectives, como Isidro Parodi, el legendario personaje creado por Bustos Domecq (seudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares), quien, sin moverse de su silla, resuelve el caso, Bellotti obtiene la resolución desde su escritorio, pero sin razonar. Luis Chitarroni discurre acerca de la figura del *armchair detective*. Para ello se basa en la diferencia que establece el mismo Sherlock Holmes frente a la figura de su hermano Mycroft, que solo se sienta a reflexionar: “De una manera directa también, Holmes ha decretado la enemistad del *armchair*, su carácter adverso, su distancia no del todo metodológica” (p. 17). En este caso, Bellotti encarna la contracara del *detective de sofá*.

Tanto es así que, al final de la novela, la incógnita de quién o quiénes quisieron asesinar al hombre gordo y por qué, queda sin saberse. Bellotti, el detective del aeropuerto, le pregunta a Minelli si desea saber lo sucedido y él se niega⁹. En consecuencia, el lector también pierde esta posibilidad. El caso, aunque se resuelve, queda inconcluso en la novela. La negativa de Minelli es una apuesta a trabajar en los límites del género: una novela policial en la cual el enigma no se resuelve y el detective tampoco es quien lo esclarece. Estas “falencias” en la estructura policial exhiben un desajuste en relación a la justicia y a la verdad. Para Minelli, Frank Bellotti es un detective reprochable y tal vez por eso no quiere saber cuál es la verdad que tiene para decirle.

Otro motivo por el que Minelli rechaza la información se debe al trato que recibe al momento de ser interrogado por el robo del que lo acusa Judith Lem. La relación entre el protagonista y la mujer es casual y se concreta, principalmente, porque ella es quien lo propone. Judith necesita dinero para apostar y, para conseguirlo, recurre dos veces a Minelli. La primera vez, ella le practica sexo oral y le pide dinero a cambio. En la segunda oportunidad, le ofrece intercambiar una cadena por efectivo. Pero el problema se instaura cuando Judith quiere recuperar su collar,

9. Durante el interrogatorio, Bellotti le dice a Minelli que el hombre gordo es, en realidad, un ciudadano estadounidense llamado John Francis Hale. Este hombre es el esposo de Christine —la mujer que atrae en primer lugar la atención de Minelli y que éste cree esposa de Asfa— y padre de Connie. Estas revelaciones alteran la percepción de Minelli, pues él siempre creyó que John Hale era un empleado de Asfa. Su hipótesis sobre los hechos se derrumba y, a partir de ese momento, el protagonista pierde el interés en el caso.

entonces acusa a Minelli de robo con la policía del aeropuerto para que estos lo detengan y le quiten la alhaja. Efectivamente, Minelli es arrestado y llevado a las oficinas de la policía aeronáutica. Allí es sometido a un trato humillante y un tanto exagerado para el delito del que se lo acusa. En primer lugar, Minelli es despojado de sus documentos y su pasaje; luego, de su ropa. Una vez desnudo, Minelli es sometido a un tacto. Más adelante, Frank Bellotti interroga a Minelli. El detective expone la actitud de Minelli: su deambular errante por el aeropuerto ha despertado sospechas en algunas personas. Sin embargo, lo más sobresaliente es la insistencia de Bellotti acerca de algunos aspectos vinculados con su calidad de exiliado: cuestiona su pasaporte italiano, remarca que hace diez años se ha ido de Argentina, duda de su profesión:

“¿Cuál es su profesión?”

“¿Mi profesión?”

“Sí. O su oficio, su trabajo...”

“Soy historiador.”

“¿Puede demostrarlo?”

“¿Ahora?”

“Sí.”

“No, no puedo demostrarlo” (Martini, p. 159).

La cita siguiente, extraída de la novela, define a Minelli como personaje:

Minelli no reúne los rasgos tradicionales de un personaje. Para comenzar es un personaje sin historia [...]. Por otro lado, es un sujeto que casi no habla. Seguramente piensa o reflexiona mucho más de lo que habla. Esta idea de un personaje —ahora ya entre comillas— que prácticamente no hace nada, casi no habla y que sin embargo desencadena historias, o se ve en medio de historias que se desencadenan a su alrededor, me pareció una idea en sí misma y un recurso desde el cual narrar (Martini, citado por Speranza, Sarlo y López, pp. 105-106).

Debido a que Minelli es un personaje pasivo, como señala su autor, no puede desentrañar el misterio por él mismo. Pero también es por esta razón por la que Minelli se deja llevar por las proposiciones de Judith Lem y luego sufre las consecuencias cuando la policía aeronáutica lo arresta. Su inacción es la que provoca que le ocurran cosas. Y también su pasividad frente a las preguntas que le hace Bellotti.

Graciela Scheines trabaja con el fracaso de los personajes en las novelas de la década de los 80 y afirma: “los protagonistas se anegan en un mar de palabras, en una inercia feroz y así los encontramos al final de la novela como al principio” (p. 273). De acuerdo con Scheines, el fracaso de los personajes se debe a que viven en la incertidumbre del contexto y por esto se envuelven en sus pensamientos y no

“evolucionan”, es decir, no experimentan cambios determinantes. El estatismo provee una reflexión sobre la situación actual, pero, sin embargo, aún no se tienen las herramientas para narrar un progreso, un final completo. Minelli, al ser un personaje que no habla, no puede exponer la verdad a través de la palabra como lo hacían los detectives de las historias policiales clásicas. Esa desconfianza en el contexto que lo rodea se ve materializada en la decisión de no querer saber la verdad. En su calidad de exiliado, Minelli sabe que las autoridades no son confiables. Su razón para no querer oírlos se basa en sus experiencias. En su carácter de novela policial de la dictadura, *El fantasma imperfecto* muestra la escisión entre la verdad y la justicia.

Conclusión

El fantasma imperfecto es una novela policial particular, en relación con las que conforman la trilogía que Martini había escrito anteriormente, puesto que responde a una serie de características propias de algunas de las obras literarias de la Argentina de la década de los 80. Esta década está signada por la experiencia de la dictadura. Tradicionalmente, en las novelas policiales el crimen altera el orden y la justicia debe restaurarlo mediante la verdad. Pero en una sociedad en la que el Estado no puede actuar como agente de la justicia, esta posibilidad se encuentra vedada. La palabra ya no será la forma de restablecer el orden.

El fantasma imperfecto plasma este problema al reescribir algunos de los elementos clásicos del género como el tópico del cuarto cerrado y el rol del investigador. Y, por supuesto, al poner como protagonista a Juan Minelli, un personaje absolutamente pasivo que pasa sus horas en el aeropuerto en un estado pesadillesco, que oscila entre la vigilia y sueño. El estado de Minelli se ve potenciado por la idea del espacio cerrado. Como hemos explicado, el cuarto cerrado se presenta como un enigma en sí mismo, o como una paradoja, como propone Copjec, pero que encierra solo al cadáver, no al detective ni al asesino. En la novela de Martini, este motivo se encuentra reversionado: Minelli cumple muchas funciones (detective, testigo, criminal) y todas dentro del mismo espacio. Por esto mismo es por lo que Minelli no puede accionar como un detective eficaz y descubrir el enigma de la gopiza que recibe el hombre gordo. Sin embargo, el verdadero investigador, Frank Bellotti, tampoco puede hacerlo. Él se presenta como un detective que no razona ni investiga. Además, en el momento en el que lleva a cabo el interrogatorio, exhibe comportamientos que humillan y denigran a Minelli. Al mostrarse de esta forma, su palabra como restituidora del orden tampoco resulta válida. Así, la capacidad de la palabra como acceso a la verdad y, por ende, a la justicia, queda obturada en *El fantasma imperfecto*.

Referencias

- Avellaneda, Andrés. Prólogo. *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*, por Daniel Balderston y otros, Eudeba, 2014, pp. 11-24. Colección de los Dos Siglos.
- Bastidas Zambrano, Carlos. "Parodia y género policial en la trilogía negra de Juan Carlos Martini." *Revista de Lingüística y Literatura*, n.º 62, julio-diciembre, 2012, pp. 273-289, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/14536/12733>.
- Bernini, Emilio, y Silvia Schwarzböck. "Quiebre del proyecto moderno: Entre terrorismo de Estado y democracia." *La Otra*, junio, 2010.
- Boileau, Pierre, y Thomas Narcejac. *La novela policial*. Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Chitarroni, Luis. "Armchair//Sleuth: Decadencia no estudiada y caída del *armchair detective*." *Crimen y pesquisa: El género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*, compilación de Román Setton y Gerardo Pignatiello, Título, 2016, pp. 17-22.
- Copjec, Joan. *Shades of noir*. Verso, 1993.
- De Rosso, Ezequiel. *Nuevos secretos: Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Liber Editores, 2012.
- Diego, José Luis de. "El Juan Minelli de Juan Martini." *Cuadernos Angers*, vol. 1, n.º 1, 1996, pp. 167-182.
- . *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?: Intelectuales y escritores en Argentina (1976-1986)*, Ediciones Al Margen, 2003.
- Gómez Rial, Susana. "La literatura y el cine." *Cine argentino en democracia: 1983-1993*, compilación de Claudio España, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994, pp. 173-193.
- Kracauer, Siegfried. *La novela policial: Un tratado filosófico*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Lafforgue, Jorge, y Rivera, Jorge. *Asesinos de papel: Ensayo sobre la narrativa policial*. Colihue, 1996.
- Lorenzano, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia: Narrativa argentina y dictadura*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Martini, Juan. *Composición de lugar*. Bruguera, 1984.
- Martini, Juan. *El fantasma imperfecto*. Legasa, 1986.
- Martini, Juan. "La naturaleza del exilio." *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 2, Madrid, julio-septiembre, 1993, pp. 552-555.
- Martini, Juan. *Tres novelas policiales (El agua en los pulmones, Los asesinos las prefieren rubias, El cerco)*. Legasa, 1985.

Mossello, Fabián. "El neopolicial latinoamericano." *El policial como transgénero: Procesos polifónicos y traspositivos en las prácticas policiales contemporáneas*, compilación de Marcela Melana y Fabián Gabriel Mossello, Eduvim, 2018, pp. 13-92.

Perilli, Carmen. *Las ratas en la torre de Babel: La novela argentina entre 1982 y 1992*. Ediciones La Letra Buena, 1994.

Schienes, Graciela. "La última generación del ochenta: La peculiaridad del fracaso en la novela argentina actual." *La novela argentina de los años 80*, edición a cargo de Rolland Spiller, Vervuert, 1993, pp. 271-282.

Speranza, Graciela; Beatriz Sarlo y Alejandra López. Entrevista a Juan Martini. *Primera persona: Conversaciones con quince narradores argentinos*. Norma, 1995, pp. 104-114.