

**ALGUNAS APROXIMACIONES SOBRE LA RELACIÓN
ESTADO-VERDAD EN LAS OBRAS POLICIALES *TESTIGOS
EN CADENA* DE FERNANDO SPINER Y “LA UNIDAD MÓVIL”
DE GUILLERMO SACCOMANNO***

SOME APPROXIMATIONS ABOUT THE RELATIONSHIP
GOVERNMENT -TRUTH IN HARDBOILED´S WORKS *TESTIGOS EN
CADENA* BY FERNANDO SPINER AND “LA UNIDAD MÓVIL”
BY GUILLERMO SACCOMANNO

MARÍA LAURA PÉREZ
Universidad de Buenos Aires, Argentina.
mlauraperez83@gmail.com

Resumen: La búsqueda de la verdad es uno de los tópicos del relato policial, pero la noción de verdad cambia de acuerdo al momento histórico que las sociedades atraviesan. Durante la última dictadura militar argentina (1976-1983), la cadena verdad-razón-Estado se encuentra rota. El Estado desconoce a la verdad. Su intención es manipularla o suprimirla. El propósito del presente escrito es analizar la relación entre el Estado y la verdad en dos obras policiales de diferentes soportes (cinematográfico y literario) *Testigos en cadena* (1982) de Fernando Spiner y “La unidad móvil” (1985) de Guillermo Saccomanno para demostrar una recurrencia en la temática en la época. Y, al mismo tiempo, relacionar estos conceptos con los modos de leer que se imprimen en las obras.

Palabras clave: Estado-verdad, policial, modos de leer.

Abstract: The search of the truth is a topic of detective genre, but that idea changes according to the historical moment that the societies live. In the Argentine´s dictatorship (1976-1983), the logical chain Truth-Reason-Government is broken. The Government ignores the truth. It´s intention is manipulate the truth or suppress it. This article is analyzes the relationship between Government and truth in two hardboiled´s

* Este trabajo forma parte de la investigación de mi tesis de doctorado: “El género policial en la Argentina en la década de 1980”.

works (a short story and a film) *Testigos en cadena* (1982) by Fernando Spiner and “La unidad móvil” (1985) by Guillermo Saccomanno to shows a recurrence. A besides relates this concepts whit the Ways of readings in these works inserts.

Keywords: Government-Truth, hardboiled, ways to reading.

Recibido: 09/07/20. Aceptado: 15/11/21.

Introducción

Es sabido que los géneros literarios cambian de acuerdo al momento histórico. Esto mismo ocurre con el policial, ya que es evidente la diferencia que existe entre las obras de Edgar Allan Poe y las de Samuel Dashiell Hammett, por ejemplo. En el primer caso, los textos surgen en pleno auge del positivismo, por eso, el detective encarna la razón. En estas sociedades, el crimen se presenta como una anomalía que, al ser detectada, es separada de la sociedad y el orden se reinstaura. La cadena razón-verdad-justicia constituye una línea inquebrantable y consecutiva.

En el segundo caso, el crimen no es un hecho aislado porque se encuentra en las entrañas mismas de la sociedad. Eliminarlo definitivamente no es una opción posible. El Estado no puede garantizar el orden porque es el que avala el crimen. La relación entre la verdad y la justicia¹ se ha roto. Así lo señala Juan José Sebrelli al definir la tarea de los detectives de Hammett “... la verdad la podrá tener solamente aquel que sepa imponerla: en las novelas duras como en la *real politik*, la verdad no se diferencia de la eficiencia. El problema no estará en saber quién dice la verdad, si los policías o los delincuentes —puesto que todos mienten por igual—, sino en saber quién obrará con mayor eficiencia, quién logrará imponer su verdad a los demás” (1997: 226)².

No es de extrañar, entonces, que durante épocas en las que la dictadu-

¹ Es evidente que al ser el Estado quien hace cumplir las leyes, es parte de su función imponer justicia. Por lo tanto, aquí la justicia es una metonimia del Estado, sin embargo, en este escrito se trabajará con la noción de justicia propuesta por Derrida. En el apartado “Relación entre Estado y verdad” se analizará en detalle este vínculo.

² Para ahondar cuestiones relacionadas con el género policial en general y sobre el *hardboiled* véase P.D. James (2017) y Grella (1980).

ra es quien gobierna la cadena lógica razón-verdad- justicia³ se encuentre rota. En las obras policiales de este período la verdad es cuestionable porque el Estado desconoce los derechos y las obligaciones para con los individuos. Su intención es manipular la verdad o suprimirla. Para lograr controlar el conocimiento de los individuos, impedir que ellos descubran alguna verdad, se pone a funcionar el aparato represivo. Esta situación ocurre en varias obras policiales que abordan en sus tramas los sucesos de la última dictadura militar argentina (1976-1983). La vigilancia es uno de los medios más utilizados para controlar a los sujetos. En el policial de la década de 1980, la vigilancia no ocurre desde un lugar determinado, el enemigo, el sujeto que controla y que persigue está en todas partes. Esta nueva forma de vigilancia es característica de las sociedades de control —como las ha definido Gilles Deleuze (1991)—, en las que el sujeto ya no necesita ser insertado en un dispositivo de control porque la vigilancia y el cercamiento se globalizan.

Dos obras correspondientes a este período tematizan esta cuestión: *Testigos en cadena* (1982), de Fernando Spiner, y “La unidad móvil” (1985), de Guillermo Saccomanno⁴. En principio, el cortometraje de Spiner, *Testigos en cadena*, se refiere a la historia de un fotógrafo, Vázquez, que al ver algo extraño en el departamento del edificio de enfrente decide sacar fotos. Lo que las fotografías muestran es un cruel asesinato. Vázquez va a la redacción de un diario para mostrar las fotos, pero rechazan su propuesta y le aconsejan destruir las pruebas. Al ampliar las fotografías, descubre que el hombre muerto también había fotografiado un asesinato. En ese momento, Vázquez recibe un llamado de la redacción del diario para publicar las fotos. En el camino a la oficina se encuentra con unos hombres que lo atrapan y lo asesinan. La historia no termina allí: el asesinato de Vázquez es capturado por la cámara de otro fotógrafo que ve la escena desde una ventana.

El cuento “La unidad móvil” narra la historia de un hombre que recorre

³ Para un análisis más exhaustivo sobre este tema véase Ezequiel De Rosso *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*.

⁴ El relato de Saccomanno se encuentra por primera vez en *El relato policial en la Argentina: Antología crítica*, compilado por Jorge Rivera, de 1986, y esa es la única mención crítica que se ha encontrado del cuento. El cortometraje de Spiner, tampoco cuenta con análisis bibliográfico. En ambos casos las obras policiales son marginales en la producción artística, tanto de Spiner como de Saccomanno.

las calles de la ciudad filmando gente. Este hombre (sin nombre) trabaja para una agencia de publicidad que en realidad es un negocio de pornografía. Al descubrir las verdaderas actividades de sus empleadores, el protagonista chantajea a su jefe porque en una de las filmaciones se registra una violación seguida de muerte en la que aparecen las caras de los homicidas. Sus empleadores quieren recuperar la cinta y lo secuestran. En el momento en que lo están torturando, un grupo de hombres⁵ lo rescata y le pide un favor a cambio: que filme gente para ellos. Así, el hombre se ve obligado a filmar personas y, como antes, sus películas descubrirán elementos que llamarán su atención, aunque no a los asesinos sino a las víctimas.

El propósito de analizar dos obras policiales (una literaria y otra fílmica) se debe a la necesidad de concebir las producciones literarias y cinematográficas como pertenecientes a dos lenguajes artísticos diversos, más allá de que puedan tener puntos en común. Sin embargo, en estos dos lenguajes diversos el género policial ha ocupado un lugar destacado. Como señala Daniel Link, “hablar del género policial es hablar de bastante más que de literatura” (2003: 11). Esto se debe no solo a la existencia de diferentes medios y lenguajes expresivos —el cine, la crónica, la televisión, el cómic, las series televisivas, el radioteatro, etc.—, sino también al hecho de que, en la propia literatura —así como en el cine— el policial aparece resignificado mediante la ruptura, la parodia y la experimentación de las formas (más aun de la década de los setenta en adelante)⁶. Este abordaje supone, entre otras cosas, una concepción del género como matriz discursiva que puede —y suele— presentarse en formas híbridas o mixtas con otros géneros. Dicha matriz está dada por una serie de estructuras sintácticas, procedimientos literarios y elementos de orden semántico que crean un universo de significados.

⁵ Una de las incógnitas del cuento de Saccomanno es saber quiénes son los hombres que lo ayudan. En principio, parece ser la policía, luego, se entiende, por el proceder, que no lo es. Para evitar confusiones se utilizará el término fuerzas parapoliciales para denominar a este grupo.

⁶ Lafforgue y Rivera sostienen que la producción del género en la década de los 70 fue importante puesto que en esos años aparecen novelas que experimentan y trabajan con múltiples variantes (1996: 28). Así, se puede pensar al policial de la década del 80 como una continuidad estética de los años setenta y, cuyas raíces, se encuentran en la idiosincrasia de la literatura argentina.

En el presente escrito se intentarán establecer algunas líneas de análisis de las obras planteadas que se desprenden de la relación entre la verdad y el Estado. En primer lugar, se intentará ver cómo dicha relación se manifiesta en las obras y qué incidencia tiene el género policial en ella. En segundo, se pensará cómo la mirada y los modos de ver son los que cambian y determinan “la realidad” al interior de las obras.

Relación entre Estado y verdad

En el prólogo a *El juego de los cautos*, Daniel Link introduce algunas ideas sobre el género policial y destaca que el policial es un relato sobre el Crimen y la Verdad (2003: 11) ¿Pero qué sucede cuando el crimen lo comete el Estado y la verdad también es manejada por éste? ¿Cuál es la manera en la que el policial puede representar estas cuestiones? Es indispensable, en primer lugar, entender cómo se articula la verdad y la justicia en este período. Jacques Derrida en *Fuerza de ley* desarrolla la diferencia entre el derecho y la justicia. Esta distinción se basa, esencialmente, en que el derecho se puede deconstruir, es decir, construirse mediante el discurso; en cambio, la justicia no es deconstruible. Dicho de otro modo, el derecho se basa en la palabra, en aquello que puede interpretarse de acuerdo a la época; la justicia, por el contrario, es inmanente. Según Derrida:

La estructura que describo así es una estructura en la que el derecho es esencialmente deconstruible, bien porque está fundado, construido por etapas textuales interpretables y transformables [...]. Que el derecho sea deconstruible no es una desgracia. Podemos ver incluso ahí la oportunidad política de todo progreso. Pero la paradoja que me gustaría someter a discusión es la siguiente: si es esta estructura deconstruible del derecho, o si ustedes prefieren, de la justicia como derecho, no es deconstruible. La justicia en ella misma, si algo así existe. La deconstrucción es la justicia. Debido a que el derecho (que yo intentaría regularmente distinguir de la justicia) es construible en un sentido que desborda esta oposición, es construible y por lo tanto deconstruible, y es más aun, hace posible la deconstrucción o al menos el ejercicio de una deconstrucción que procede siempre en el fondo de las cuestiones del derecho (1997: 141).

La justicia es incalculable y es, en un sentido, universal, absoluta. Esta idea de justicia podría aplicarse al policial clásico. La justicia está por encima de los individuos; reina y opera de igual manera para todos. Por el contrario, en el policial negro o duro existe algo más emparentado al derecho —referido a las reglas jurídicas— que se determina por la deconstrucción, por la capacidad discursiva de adaptar ese derecho a las condiciones de verdad que se establecen en determinado contexto. Ahora bien, en las épocas en las que el Estado está en manos de los gobiernos de facto, encontramos un problema ya que la justicia no es aplicable y tampoco lo es el derecho —puesto que no puede deconstruirse—. Derridá señala, además, un paralelismo entre los enunciados performativos y los constatativos⁷ y la aplicación del derecho. Entonces, un enunciado constatativo verdadero puede ser justo. Sin embargo, un enunciado performativo solo puede ser justo si está fundado en la experiencia, la transformación o cambio o refundación del derecho (1997: 150-153). Por lo tanto, para poder aplicar un derecho y que este pueda convertirse en justicia es necesario que exista una instancia de diálogo e interpretación sobre ese derecho⁸. Pero, cuando el Estado está bajo el gobierno de las dictaduras, la posibilidad de aplicar el derecho queda anulada porque se suspende la garantía de la ley. Este modelo se corresponde apropiadamente con lo que Giorgio Agamben denomina *Estado de excepción*: las sociedades totalitarias instauran nuevas reglas jurídicas —que en buena medida se apartan y anulan las reglas jurídicas constitucionales— que deciden la inclusión de los sujetos en un espacio que no está dentro ni fuera de la ley. Los gobiernos totalitarios garantizan el orden jurídico estando fuera de él: “... *estar-fuera y, sin embargo, perte-*

⁷ Austin en el libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1962) explica que existen dos clases de enunciados: los constatativos y los realizativos. Los primeros describen el estado de las cosas y pueden ser considerados verdaderos o falsos —“esa mesa es cuadrada”, por ejemplo—. Los segundos no pueden ser sometidos a estas pruebas, no son ni verdaderos ni falsos. Estos últimos enunciados están regidos por “La teoría de los infortunios”. Las circunstancias deben ser las adecuadas para que el enunciado realizativo se lleve a cabo —deben intervenir las personas correctas en el lugar indicado, y se deben decir las palabras precisas—. Si las condiciones no se cumplen, este enunciado será fallido. Y no podrá llevarse a cabo de manera correcta y eficaz.

⁸ Es importante aclarar que si bien Derrida separa el derecho de la justicia, esto no quiere decir que no puedan coincidir. Existen casos en los que derecho y justicia pueden converger.

necer: esta es la estructura topológica del estado de excepción” (2005: 77). Este espacio indefinido y a la vez regido por las reglas excepcionales puede interpretarse como el espacio del orden totalitario durante los años de la última dictadura argentina.

En las dos obras de género policial propuestas lo más inquietante es la tensión que existe entre poder exponer o suprimir la verdad. En este tipo de sociedades la verdad ya no es construida —como sucede en el policial negro— sino que es impuesta. O, en todo caso, suprimida y reemplazada por otra acorde a los intereses del Estado. Ambos protagonistas son interceptados y neutralizados —ya sea a través del homicidio o de la cooptación— por miembros del Estado para que la verdad no pueda mostrarse. Por ejemplo, el protagonista de “La unidad móvil” dice: “De tanto en tanto, al leer los diarios me encuentro con una cara filmada. Los diarios dicen que el orden vuelve a instaurarse en la nación” (Saccomanno, 1986: 253). O en la versión que refiere el portero del edificio a Vázquez sobre el fotógrafo muerto: “— Bueno, Reynoso, el del tercer piso. Dice la policía que se suicidó” (Spiner, 1982). Es una realidad en la que los asesinatos no ocurren. O mejor dicho, sí suceden, pero el discurso dominante se encarga de enmascarar los hechos y, en cambio, hay suicidios y restablecimiento del orden. El descubrimiento de la verdad es peligroso. Al ver las ampliaciones, el protagonista de *Testigos en cadena* comprende su situación e inmediatamente recibe un llamado de la redacción del diario citándolo para publicar sus fotos. El hombre que telefona dice: “— Hola Vázquez. Habla Fernández, del diario ¿No rompiste nada, no? Traete todo. Lo vamos a publicar. Venite ya, eh” (Spiner, 1982). Es significativo que en el momento en el que el hombre comienza a despegar sus fotografías de la pared reciba este llamado. Y sobre todo porque Fernández, el jefe de redacción, es el mismo hombre que le había aconsejado romper las fotos y quemar los negativos:

FERNÁNDEZ: — ¿Las sacaste vos?

VÁZQUEZ: — Sí.

FERNÁNDEZ: — ¿Se las mostraste a alguien?

VÁZQUEZ: — No.

FERNÁNDEZ: — Entonces no te mandés ninguna cagada. Rompé las fotos, quemá los negativos, y olvidate ya del asunto. (Spiner, 1982)

En esta conversación es evidente que el jefe no quiere tener ninguna relación con las fotografías. El llamado, luego del descubrimiento de Vázquez, es un indicio de control de los movimientos del fotógrafo. La vigilancia sobre los individuos es un hecho. Por eso el llamado es perturbador. La persona que llama sabe que él no ha destruido toda la evidencia. El misterio no radica simplemente en saber quién ha cometido el crimen sino también en saber en qué momento lo están espionando. E intuir que ese destino que le perteneció al fotógrafo asesinado puede ser el de Vázquez.

El peligro, además, está en ver algo indebido. Aunque el problema en cuestión es que eso, lo que no puede ser observado, está a la vista. Y esto ocurre, precisamente, por la impunidad que manejan las fuerzas del Estado. Tanto en el cuento como en el cortometraje, los protagonistas son abordados por hombres que trabajan para el gobierno o, al menos, que pueden ser conectados con éste. En *Testigos en cadena*, el fotógrafo es interceptado por unos hombres a plena luz del día. Algo similar ocurre en el cuento “La unidad móvil”, el joven es raptado por sus empleadores y luego por un grupo parapolicial. Si bien la escena sucede durante la noche, parece que este tipo de prácticas es habitual. Cuando los empleadores del joven entran a su departamento, la secuencia que se narra es la siguiente: “Habían destrozado todo. La portera manoteaba el aire para explicarme que fueron tres hombres, que el más bajo la había empujado. El mensaje estaba en el espejo del baño” (Saccomanno, 1986: 251). Aquí está claro que la portera esperó al protagonista y que no realizó ninguna denuncia o tomó algún tipo de medida, como si esa posibilidad estuviese anulada. Ella no sabe qué personas han entrado a su casa, si son maleantes o un grupo parapolicial, ya que ambos actúan de la misma forma. Al momento de ser “rescatado” por las fuerzas parapoliciales, el joven les pregunta qué pasará si no obedece y obtiene como respuesta: “Lo mismo que te hubieran hecho tus antiguos empleadores. Pero más rápido” (Saccomanno, 1986: 253).

Así, el protagonista se ve obligado a trabajar para ellos. Su tarea será la misma que desempeñaba anteriormente, filmar. Con la diferencia que ahora no ignora que su cámara “delata” y ya no “relata”: “Hace un rato escribí ‘relatar’. Debí haber escrito ‘delatar’” (Saccomanno, 1986: 249). El título del cuento es sugestivo porque refiere a un campo semántico vinculado con las actividades de la policía: “El guion, me digo, se escribe a me-

dida que la cámara registra esas escenas inconexas para mí. Tampoco me interesa el orden que alguien le otorgue, porque seguro que hay alguien” (Saccomanno, 1986: 254). De este modo puede verse cómo una filmación aleatoria se convierte en una vigilancia programada: cualquier hecho aislado toma una significación particular de acuerdo a qué enfoque se le otorgue. Esta reflexión que puede sonar obvia, adquiere en el cuento un matiz de siniestralidad porque estas personas que son filmadas serán atrapadas. Aquí podemos retomar la cita anterior: “Hace un rato escribí ‘relatar’. Debí haber escrito ‘delatar’”, lo que parece ser una actividad inocente termina convirtiéndose en la detección de un crimen. Y esto se debe a que todas las personas son posibles sospechosos y culpables.

El joven de “La unidad móvil” filma con un propósito estético, ya sea para sus empleadores, para las fuerzas parapoliciales o para sí mismo. Él parece no tener ningún otro interés más que hacer sus películas: “— Okay, mister —me hice el recio—. No hay dinero que me compre. No transo. Quiero hacer mi película tranquilo. Nada que ver con lo que les da mosca” (Saccomanno, 1986: 252). Así lo manifiesta en este diálogo con sus empleadores cuando descubre su verdadero negocio y sólo utiliza esa información para chantajear a sus jefes y lograr el financiamiento para su film. En contraposición, Vázquez saca las fotografías cuando advierte que algo extraño sucede en el edificio de enfrente. La intención es la búsqueda de la noticia. La impronta detectivesca puede verse en el fotógrafo. Primero, porque el personaje se aproxima a la idea de la búsqueda de la verdad; segundo, porque su curiosidad por develar el enigma lo lleva a arriesgarse. A pesar de que los motivos de los personajes son distintos, los resultados son similares. Ambos son neutralizados por personas que no quieren que esas evidencias (filmaciones o fotografías) salgan a la luz. Vázquez es eliminado al no romper rápidamente los negativos y las fotos, al no elegir salirse de la situación. En cambio, el personaje de Saccomanno no busca ninguna verdad. Cuando es contratado por el grupo parapolicial, él tampoco pregunta. Por más que se muestre indiferente de las consecuencias de su trabajo, algo intuye: “No me detengo en las noticias. Únicamente me preocupa el programa de los cines” (Saccomanno, 1986: 253). En un primer momento, este hombre pareciera ser indiferente al contexto, pero, a través de su profesión, empezará a descubrir otras cosas.

Modos de ver, modos de leer

La verdad en estos policiales es manipulada por el Estado, eso es un hecho. A su vez, la realidad también es tergiversada. La verdad-realidad que perciben los personajes no es la misma que se le comunica al resto de la sociedad. Por ende, la brecha entre verdad y Estado —y derecho—, se extiende hasta la realidad del mundo de las novelas. Y este desfase se hace evidente a raíz de los modos de leer que imprimen los personajes sobre la realidad. Estos modos de leer están emparentados con las profesiones de los protagonistas —camarógrafo y fotógrafo—, cuyo fundamento es mirar, ver y también leer. A través de las lentes, ambos protagonistas tendrán otro acceso a la realidad.

Para ordenar este razonamiento partiremos de la noción de los modos de leer, y luego, se procederá a profundizar sobre la relación de este concepto con las obras y las profesiones de los protagonistas.

La categoría modos de leer es propuesta por Josefina Ludmer —y tomada originalmente del libro de John Berger, *Modos de ver* (1974)— en el libro *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Allí, Ludmer afirma que en la sociedad se entrecruzan diversos modos de leer y que la teoría literaria tiene como objetivo explicar esos modos de leer, adentrándose en las controversias y los debates que suscitan. Para la autora, dichos modos de leer son históricos y están atravesados y condicionados por la historia. Entonces, será la coyuntura social, política e histórica la que determinará un modo de leer (Ludmer, 2015). Por lo tanto, es el modo de leer el contexto, anclado en la época de la dictadura, el que posibilita que comprendamos la actividad del joven de “La unidad móvil” como un espía de las fuerzas parapoliciales. Asimismo, las fotos del asesinato tomadas por el fotógrafo de *Testigos en cadena* son entendidas como pruebas de violencia de estos mismos grupos. Por otro lado, la opinión común de los ciudadanos de “no saber lo que ocurría”⁹ se encuentra latente en las obras —por ejemplo la

⁹ “Dando continuidad a la actitud que algunos habían asumido en 1975, la dirigencia política en general aceptó que durante un buen tiempo no correspondía ‘hacer política’ y guardó silencio; según esos casos, se mostró parcial o completamente de acuerdo con los argumentos oficiales sobre la represión: era una guerra sin cuartel iniciada por la ‘subversión’ y en la que estaba en juego la existencia misma de la nación, por lo que no cabían consideraciones morales ni jurídicas. Y por cierto que el método facilitaba mucho al respecto:

dueña de la pensión o el empleado del diario—. Pareciera que no “se dieran cuenta de lo que ocurre”, cuando en realidad no quieren darse por enterados.

La distancia que existe en las obras entre la verdad y la realidad es puesta en tensión por los personajes principales. Fuera de ellos, el grueso de la sociedad no percibe o no se involucra en esta relación. Uno de los motivos es el engaño perpetuado por el Estado; el otro, la amenaza concreta que se cierne sobre quienes se entrometen —la muerte de los fotógrafos y la amenaza del grupo parapolicial al camarógrafo—; y el último, se centra en la actividad de los protagonistas: ambos tienen profesiones —camarógrafo y fotógrafo— que lindan con el arte. Como señala Ernest Fischer (utilizando la obra de Kafka para ejemplificar la relación entre la literatura y Estado) el arte exhibe este vínculo a través de otros mecanismos: “Bajo esta forma codificada se representaba la ley, el Estado, la administración, el poder social, y cada portero, cada mensajero, cada ayudante que corría de acá para allá cargado de montones de expedientes o cada empleado sentado en el escritorio resulta encarnación, instrumento despersonalizado de un poder anónimo de indescifrables deseos” (1969: 114). Entonces, no es de extrañar que estos personajes puedan descubrir una verdad que la “realidad” impuesta por el Estado esconde, ya que pueden percibir la deformación, la puesta en escena.

En “La unidad móvil”, el protagonista sabe que sus filmaciones no tienen una finalidad artística para quienes lo contratan. Pero sí la tienen para él, ya que siempre está pensando en cómo serán las imágenes cuando editen, en el guion que se forma con cada una de las tomas, etc. Por el contrario, en *Testigos en cadena*, Vázquez no piensa de manera explícita en que las fotografías del crimen sean una forma de arte. Sin embargo, la visión artística es notoria en este relato. En el comienzo del cortometraje se muestran las fotografías que Vázquez está revelando en su casa. Todas parecen de índole artística y retratan personas en situaciones cotidianas. Existe, además, una relación entre este cortometraje y la literatura. Es casi imposible no pensar

no había que explicar qué era exactamente lo que así se apoyaba, dado que podía aducirse que no se sabía con precisión lo que sucedía: *ello resultaba de gran ayuda, tanto para las elites como para gran parte de la opinión pública, que sabía lo suficiente como para no querer que se hablara de ello. Se estableció así un pacto de silencio entre el régimen de facto y la sociedad*”. (Subrayado mío). (Novaro, 2013: 153).

en el vínculo con el cuento de Julio Cortázar “Las babas del diablo” (1959), pues el descubrimiento de lo anómalo, de eso que está fuera de lugar, que es extraño, se hace mediante la ampliación de las fotografías. En el cuento de Cortázar, el fotógrafo, Roberto Michel, recorre las calles de París sacando fotos. En un momento, descubre a un joven con una mujer mayor que él. El protagonista comienza a sacar fotografías de la pareja porque cree que la mujer intenta seducir al joven. Un hombre interpela al fotógrafo y hace que este último abandone la escena. Al llegar a su taller, Michel amplía las fotografías y descubre que en realidad la mujer es un medio para que el hombre llegue al muchacho. Este descubrimiento no ocurre de inmediato sino que es a través de varias ampliaciones, debido a que, en cada una de ellas, los personajes se mueven, adquieren vida e intentan completar sus propósitos. A través del arte es cómo Michel empieza a cuestionar la verdad y pensar que es la cámara la que provee la realidad: “... el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más que otra máquina que yo, tú, ella —la mujer rubia— y las nubes” (Cortázar, 2010: 214). De la misma forma, Vázquez descubre mediante ampliaciones que el fotógrafo asesinado también había registrado la muerte de un colega. Y cuando ve el crimen sólo lo hace mediante la cámara, en ningún momento accede a esa escena con sus ojos. La secuencia completa es fotografiada, como si ésa fuera la única forma de ver el homicidio.

Testigos en cadena, a pesar de prescindir del elemento fantástico, conserva el tema de una realidad que existe en las fotografías y que difiere de lo que sucede fuera de ellas. En otras palabras, en las fotografías de Vázquez existe otra realidad que contradice la versión que el Estado otorga a los ciudadanos.

El descubrimiento de la verdad que ocurre en ambas obras se debe a que las dos, el cuento de Cortázar y el cortometraje de Spiner, poseen una dimensión policial. En el cortometraje, las características del género son un poco más notorias aunque el cuento de Cortázar puede ser también catalogado dentro de este género o, por lo menos, lindante con él. Por supuesto que no todas las obras en las que se descubre un misterio pertenecen al género policial. No obstante, gracias a los modos de leer, los lectores tienen la posibilidad de pensar una obra como perteneciente a un género más allá de sus características. En las obras prescindimos de detectives,

pero hay investigadores, y es eso, fundamentalmente, lo que las conforma como obras policiales: la indagación sobre una verdad –retomando la definición de Link–. Los protagonistas Vázquez y Michel son lectores de estas situaciones, son lectores de lo policial. Este punto es problematizado por Borges, quien propone que los lectores, mediante la influencia de obras y autores, imprimen nuevas formas de leer. El modelo de lector por el que se preocupa Borges es el de literatura policial. De acuerdo con él, Edgar Allan Poe creó un nuevo tipo de lector:

[L]os géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado. [...]

La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales. (1980: 23-24)

Considerando la cita de Borges podemos abordar a dos conclusiones. La primera, que tanto el cuento de Cortázar y como el cortometraje de Spiner se circunscriben al género policial porque nuestros modos de leer así lo permiten. La segunda, que los personajes de las obras policiales, al estar insertos en este modo de leer, no se pueden acercar a los hechos de forma ingenua. Así como propone Borges que un lector aficionado al policial al leer el *Quijote* no puede más que hacerse preguntas, y donde lee “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo...”, ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial (1980: 23). De igual manera, estos protagonistas no pueden leer de forma ingenua la realidad y comienzan a problematizarla, a hacerse preguntas sobre ella. La forma de leer consiste en ver las fotografías con detalle y descubrir en ellas lo que esconde la “realidad”. Las fotografías no son la realidad misma sino un recorte de ella, un constructo. Pero, son estas reproducciones las que proveen la verdad. Lo interesante es, justamente, la puesta en abismo: obras de ficción que, a través de un elemento como la fotografía, muestra una realidad diferente.

La fotografía, ese elemento fronterizo entre la ficción y la reproducción —al igual que la literatura—, es la que posibilita que se vea una realidad diferente y la que, paradójicamente, constituye la verdad dentro de las obras. En consonancia con esta reflexión acerca de la fotografía, Lucía Rud, siguiendo a Jean Mitry, habla acerca de la particularidad de la metáfora en el cine. La especialista dice que la metáfora en el cine no es otra cosa que una forma particular de metonimia, puesto que en el cine no puede haber sustitución, porque siempre hay una presencia en la representación (2011: 492). Puede pensarse, a raíz de esta idea, que las fotografías tomadas por los protagonistas tienen esa particularidad de mostrar a través de la metonimia. Esos detalles fragmentados, incompletos, insinuados, cobran otro significado, una vez puestos en primer plano.

El protagonista de “La unidad móvil”, en cambio, nunca duda de la dimensión de sus filmaciones. Él sabe perfectamente cuál es el alcance de sus imágenes, de la manipulación de las filmaciones, del proceso de montaje. Constantemente, el protagonista alude al guion que tiene en la cabeza cuando realiza las filmaciones, aunque por lo que leemos, a él siempre le dicen qué filmar. En principio, sus empleadores le dicen que filme situaciones que se usarán para publicidades, luego filma películas pornográficas —que en realidad no son ficcionales— y, finalmente, el grupo parapolicial le indica a quiénes debe filmar. La película, que tiene en mente —y por la cual realiza todos los demás trabajos— nunca se concreta completamente. Aquí habría una separación entre sus aspiraciones artísticas y su trabajo. Tal vez por eso, porque sus filmaciones son su trabajo, el protagonista no se muestra demasiado alterado al realizarlas. Sin embargo, hay un visible cambio en él. Al ser contratado por las fuerzas parapoliciales, se nota que hay algo que le preocupa. Además del indicio de tomar Valium para conciliar el sueño, el hombre piensa antes de dormir en el guion. La preocupación parece venir de no saber cuál es la secuencia que le otorgan a las imágenes. Él, quien realiza el trabajo, tiene un guion en la cabeza, un sentido que le da a las tomas. Pero ese sentido puede no coincidir con el que le dan sus empleadores. O tal vez sí, y eso le inquieta. Aquí, el punto de vista inquisitivo, el del lector del policial, no está dado por lo que el protagonista ve, sino en tratar de interpretar qué ven los otros. Él es solo un *voyeur*. Acostumbrado a trabajar con imágenes, el protagonista entiende rápidamente que

el negocio de la publicidad¹⁰ es un fraude y lo logra porque pone especial atención a los hechos: descubre el contenido de unos rollos que sus empleados creían velados. Y aunque nunca se dice qué es lo que contenían, no es difícil de suponer. En este relato es interesante la relación que existe entre lo dicho, lo no dicho y lo aludido. Y esto sucede, principalmente, por la mirada que el protagonista le otorga. Esa mirada en la que confluyen el espíritu incrédulo propio del género policial y la del artista, que emana de la profesión del hombre. El cuento está plagado de estos sentidos ocultos, que poco a poco van haciéndose tangibles dentro de la trama. Por ejemplo, al comienzo, cuando él se atreve a enfrentar al canillita “artliano” —adjetivo que denota un tanto la extrañeza, la marginalidad del personaje— para el que trabaja, las oraciones que anteceden al descubrimiento de las pruebas parecen no tener ninguna relación con el hecho: “El amanecer empezaba a desempañar la ventana de sombras. Los edificios adquirieron una tonalidad ceniza. Me mordí una uña preguntándome por qué no se me había ocurrido antes. El filme estaba al alcance de mis manos, mucho más de lo que pudiera haber fabulado en épocas anteriores” (Saccomanno, 1986: 250). En esta narración se describe una escena de un filme, como una cámara que muestra un plano general de la ciudad para luego adentrarse en la historia. Así, el cuento comienza con una alusión que luego termina siendo una denuncia concreta: toma fotos pornográficas y filma películas del mismo género, mas no son actuadas. Eso mismo sucede cuando sus empleadores van a buscarlo a su departamento: dejan un mensaje en el espejo del baño cuyo contenido nunca es transmitido al lector. Es evidente que el mensaje, en el contexto de la situación, es una amenaza. Este blanco bien podría estar allí porque la intimidación puede ser reemplazada por otra cualquiera. O bien porque la elipsis le otorga al lector la posibilidad de poner en ese lugar la amenaza

¹⁰ En la novela de Raymond Chandler, *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1939), el protagonista, Philip Marlowe, acude a un negocio de venta de libros que en verdad es un negocio de fotografías pornográficas. En el cuento de Saccomanno, “La unidad móvil”, también el negocio para el que trabaja el protagonista está relacionado con la pornografía. En ambos textos encontramos características comunes: el chantaje es el medio para llegar a un arreglo económico; la fachada que cubre la actividad pornográfica y la corrupción que se encuentra en dichos negocios. En consecuencia, puede verse cómo Saccomanno se basa en un tópico característico de la novela policial negra. Al igual que en el paralelismo analizado en las obras de Spiner y Cortázar, la ficción cuenta lo que ocurre en dos momentos históricos y literarios diferentes. En este caso puede afirmarse también que la obra policial busca la literatura misma para contar su historia.

máxima. De esta manera, la elipsis, las cosas mostradas a medias, luego, en la narración, se hacen más concretas. Y aquellas que quedan ocultas pueden ser completadas con un significado que se desprende del contexto de la producción de la obra o con elementos que están en la historia. Indudablemente, el mayor enigma, y que nunca se revela, es para quien trabaja cuando filma a las personas por la calle. Por supuesto, teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, es el Estado militar, las Fuerzas Armadas, y esto se puede pensar, sobre todo, con las noticias que salen en los diarios. Esta forma de ocultar y mostrar está dada en el cuento en consonancia con la práctica del protagonista. Al igual que a sus nuevos jefes, él nos provee las fotos, las imágenes de lo que pasó y nosotros le otorgamos un sentido específico. Podemos ver en ellas la figura de la dictadura o no. Eso queda en el guion que cada lector quiera crear con los materiales que se le proporcionan.

En el cortometraje *Testigos en cadena*, la línea entre lo no dicho y lo dicho es también muy sutil y, muchas veces, lo que en principio es elidido se vuelve transparente con otros elementos que se encuentran en el relato. En este aspecto, lo más destacable es saber quiénes son los hombres que cometen los asesinatos, a quiénes responden. Al final del filme puede verse que el auto que intercepta a Vázquez es un Falcon verde. Este vehículo es claramente identificable con la dictadura, no obstante, este auto no era de uso exclusivo de las Fuerzas Armadas, también otros ciudadanos podían usarlos. Pero, en perspectiva, relacionar el auto con la dictadura es pertinente. Otra incógnita que se desprende de la historia es quién está sacando las fotografías del asesinato de Vázquez y si este hombre será, a su vez, vigilado (y eliminado). La vigilancia es cruzada y la cadena se seguirá extendiendo, ése es el mensaje que se imprime en el final del cortometraje. Siempre habrá alguien dispuesto a documentar los crímenes para que no queden impunes y siempre habrá alguien vigilando a estos hombres. La necesidad de la justicia, o el registro de la injusticia, queda en manos de los individuos porque en el *Estado de excepción* el derecho, como aplicación de una norma jurídica que puede devenir en justicia, queda anulado. Diferente es lo que sucede en otra obra fílmica, que roza con lo policial, como *La ventana indiscreta* —*Rear Window* (1954)¹¹— de Alfred Hitch-

¹¹ La película de Alfred Hitchcock fue una adaptación de un relato corto de Cornell Woolrich —quien también escribió bajo los seudónimos de William Irish y George Ho-

cock. En ella, Jeff (James Stuart), el protagonista, mira por la ventana con su teleobjetivo y presencia un crimen. Cuando el asesino va a buscarlo, la policía acude a su rescate y encarcela al culpable. En contraposición, el fotógrafo de *Testigos en cadena*, al registrar el crimen, es asesinado por las Fuerzas del Estado y el camarógrafo de “La unidad móvil” es contratado para registrar imágenes de personas que luego serán capturadas por los grupos parapoliciales. En una sociedad como la que se plantea en la película de Hitchcock, los sujetos pueden confiar en el Estado. Sin embargo, en una sociedad que ha fracturado y ha anulado toda relación lógica entre la verdad y el derecho, este tipo de resolución es imposible porque el Estado mismo ha excluido esa opción. Por lo tanto, la realidad al interior de los relatos es también construida y distorsionada. En *La ventana indiscreta*, el protagonista ve lo mismo a través del lente de su cámara que fuera de él. Es decir, lo que imagina ver coincide con lo que realmente sucede. En cambio, Vázquez sólo ve el crimen a través de su cámara. Y cuando pregunta, la respuesta difiere de sus fotografías. El protagonista de “La unidad móvil”, cada vez que se acerca a un sujeto que debe filmar, lo hace, como cuando filma al jubilado para su película, de forma indiferente y distante, como si siempre estuviera dentro de un film. En los policiales *Testigos en cadena* y “La unidad móvil” parece que no hay otra realidad más que la que ofrece la lente. El crimen se traduce en suicidio; el negocio de publicidad, en pornografía. Gilles Deleuze, en *La imagen-movimiento* (1984), dice al respecto de *La ventana indiscreta*: “...el héroe de la ventana indiscreta accede a la imagen mental, no simplemente por ser fotógrafo sino porque se halla en un estado de impotencia motriz: en cierto modo se encuentra reducido a una situación óptica pura” (2008: 285). Al igual que protagonistas de las obras policiales, éstos pueden ver lo que sucede, no simplemente por sus profesiones, sino también porque se encuentran fuera de esa sociedad, no se sienten identificados con ella¹². El acceso a la verdad y a la realidad no

pley—. Este cuento policial tuvo como título original “*It has to be murder*” —“Tiene que ser un asesinato”— y fue publicado por primera vez en 1942.

¹² También podemos pensar que ninguno de los protagonistas de las historias puede accionar debido a que no pueden cambiar la forma de percibir los hechos que tiene la sociedad. En el caso de Vázquez esto se hace más evidente ya que cuando quiere mostrar la verdad termina muerto. La quietud de los personajes no es física, pero sí es una imposibilidad de acción, debido a que el Estado y las fuerzas parapoliciales se encargarán de evitar que la verdad se conozca.

puede hacerse en las obras policiales de Spiner y Saccomanno por los medios tradicionales si no mediante el arte que es el que provee una nueva forma de ver el mundo.

Conclusión

Testigos en cadena y “La unidad móvil” son obras pertenecientes al género policial que problematizan la relación entre la verdad y el Estado. Asimismo, las características del género en una época determinada son el producto de diversos intercambios discursivos entre producciones ficcionales, operaciones de lecturas, consideraciones teóricas, operaciones críticas, producción de antologías del género, publicación de colecciones, entre muchas otras. La definición de estas características, además, conforman un campo de disputa en sí mismo (de ahí la necesidad de ver las recurrencias en dos soportes artísticos diferentes: el cinematográfico y el literario). En este caso en particular, estas obras policiales se desarrollan durante la última dictadura militar argentina. Y aunque esto no se dice directamente, los indicios puestos por los autores y el contexto de producción ayudan a deducirlo. Bajo este tipo de régimen los derechos de los individuos se encuentran anulados, por lo tanto, la justicia, entendida como garantía de los derechos, se ve circunscripta a otro tipo de ejecución que es propia de los *Estados de excepción*. Consecuentemente, la relación entre la verdad y el Estado se ve quebrada.

Tanto en el cuento como en el cortometraje, la forma en la que los protagonistas pueden acceder a la verdad es mediante una herramienta tecnológica: la cámara fotográfica y la filmadora. Dichos elementos vinculados al arte son los que permiten acceder a los hechos. El arte en estas obras policiales es la forma de acercarse a la verdad. Y serán las formas de leer esas situaciones insertas en un momento histórico determinado las que posibilitarán comprender la dimensión de los hechos. En una sociedad en la que la verdad es manipulada ya no se puede creer en la existencia de ésta como una entidad absoluta, por el contrario existe un acercamiento, una mirada, una lectura sobre ella. Y el arte es la forma más acertada para empezar a problematizarla.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2005). *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Costa, Ivana y Costa, Flavia (trads.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.
- Austin, John L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter (1973). El carácter destructivo, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus. Recuperado de <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/03/el-carc3a1cter-destructivo.pdf>
- Borges, Jorge Luis (1980). El cuento policial, en *Borges oral*, Barcelona: Editorial Bruguera, pp. 23- 29.
- Chandler, Raymond (2014). *El sueño eterno*, Buenos Aires: Debolsillo.
- Cortázar, Julio (2010). Las babas del diablo, en *Las Armas secretas, Cuentos Completos I*, Buenos Aires: Alfaguara, pp. 214-224.
- Derrida, Jacques (1997). El derecho a la justicia, en *Fuerza de ley: el “fundamento mítico de la autoridad”*, Capítulo I, Madrid: Taurus.
- Deleuze, Gilles (1991). Posdata sobre las sociedades de control, en Christian Ferrer (Comp.) *El lenguaje literario*, Tomo II, Montevideo: Ediciones Nordan.
- _____. *La imagen-movimiento* (2008). Buenos Aires: Paidós.
- De Rosso, Ezequiel (2012). *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires: Liber Editores.
- Fischer, Ernst (1969). El problema de lo real en el arte moderno, en *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 87-132.
- Grella, G. (1980). The Hard-Boiled Detective Novel. En *Detective Fiction Winks, R.* (ed.). New Jersey: Englewood Cliffs, pp. 103-120.
- James, P.D. (2017). *Todo lo que sé sobre la novela negra*, Buenos Aires: De Bolsillo.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge (1996). *Asesinos de papel: ensayo sobre la narrativa policial*, Buenos Aires: Colihue.
- Link, Daniel (2003). El juego silencioso de los cautos, prólogo a *El juego de los cautos*, Buenos Aires: La marca, pp. 9-17.
- Mandel, Ernest (2011). *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, Buenos Aires: Ediciones Razón y Revolución.

- Masiello, Francine (2014). La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura, en *Ficción y política. La narrativa Argentina durante el Proceso militar*, Buenos Aires: Eudeba.
- Novaro, Marcos (2013). *Historia de la Argentina 1955-2010*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Rud, Lucía (2011). Sentidos desplazados. Metáforas, metonimias y alegorías en el cine de la postdictadura, en *Una historia del cine político y social argentino. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Lusnich Ana y Piedras, Pablo (editores), Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 487-505.
- Saccomanno, Guillermo (1986). La unidad móvil, en *El relato policial en la Argentina: Antología crítica*, Jorge Rivera (comp.), Buenos Aires: Eudeba, pp. 249-254.
- Sebreli, Juan José (1997). Hammett o la ambigüedad, en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Spiner, Fernando (1982). *Testigos en cadena*. [Video, Duración 10 minutos y 17 segundos]. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=nk6Iyj8mtP4