

LA SUBVERSIÓN DEL RELATO EN *LA MUERTE DE UN HOMBRECITO*

Lucía Feuillet¹

Resumen:

En el presente artículo estudiamos la novela *La muerte de un hombrecito*, de Juan Carlos Martelli, desde el punto de vista de la técnica literaria, a partir de la construcción de la voz narrativa. El texto que nos ocupa está estructurado en base a la reflexión acerca del instrumento de trabajo del escritor, el lenguaje como medio de producción literaria. La imposibilidad de construir una verdad monódica, el develamiento del carácter ficcional de todo relato, las estrategias que sustentan el engaño literario, son algunos los problemas alusivos al procedimiento de escritura que desarrolla un narrador no más burgués que delincuente. El presidente de una bodega atraído por el submundo del delito será la voz que estructura la ficción sobre la ambigüedad, poniendo en jaque la confianza del lector en la omnipotencia de la figura narrativa. Este análisis que pretende pensar la literatura como producción o práctica se vincula a una lectura del género policial desde el concepto de delito como rama de la producción social, para desplegar los sentidos de las obras literarias en función de sus “conexiones sociales vivas” (Benjamin, 2012). De esta forma, las organizaciones delictivas que sustentan los negocios legales e ilegales nacionales, en la etapa de retirada de la última dictadura, configuran las coordenadas de un policial atravesado por la traición, tanto a nivel de historia como de la construcción del discurso.

Palabras clave: técnica literaria, delito, relaciones sociales, ficción.

Abstract:

In this paper we analyze the novel *La muerte de un hombrecito*, written by Juan Carlos Martelli, from the point of view of literary technique from the construction of the narrative voice. The text in question is structured on the basis of reflection on the working tool of the writer, language as means of literary production. The inability to build a monadic true, the unveiling of the fictional character of every story, the strategies underlying the literary hoax, are some of the writing problems that develops a narrator's as bourgeois as criminal. The chairman of a winery attracted to the underworld of crime will be the voice that structures the fiction upon ambiguity, putting at risk the reader's confidence in the omnipotence of narrative figure. This analysis that tries to think of literature as production or practice is linked to a reading of the detective genre from the concept of crime as social production branch, to deploy the meanings of literary works in terms of their "living social connections" (Benjamin, 2012) . Thus, the organizations that support the national legal and illegal businesses in the moment the dictatorship ends set the coordinates of a crime narration crossed by betrayal at both the history and construction of discourse.

¹ Lic. en Letras Modernas. Doctoranda en Letras en la FFyH-UNC. Becaria de CONICET-IDH. Integra equipos de investigación “Escritura, género, otredad e identidad...” dirigido por Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo y “Políticas de la vida, normalización y proliferación de monstruos...”, dirigido por María Lidia Fassi (CIFYFyH). [feuilletlucia@gmail.com]

Key-words: literary technique, crime, social-relations, fiction.

Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? Rebelión, conformismo, angustia, alimentos terrestres, todas las dicotomías (...) Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir, la falsea, es decir, la transforma en otra cosa (...). Todo es escritura, es decir, fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas del mundo.

Julio Cortázar. *Rayuela*

Toda novela es un acto de mala fe, no sólo porque se filtran en la prosa ideologías y supuestos, sino porque, también, los personajes son, inevitablemente, dobles del autor.

Juan Carlos Martelli. *Los muros azules*

Juan Carlos Martelli es señalado por Jorge Lafforgue como uno de los autores más importantes del “Período Negro” del género policial argentino por su novela *Los tigres de la memoria*, uno de los cuatro textos destacados publicados en 1973 -junto con *The Buenos Aires affair*, de Manuel Puig, *El agua en los pulmones*, de Juan Martini y *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano- (Lafforgue, 2003: 19-20). Pero el trabajo de Martelli con el género puede rastrearse en textos tanto anteriores como posteriores a esa novela (que es la tercera parte de una trilogía). En casi toda su narrativa aparecen organizaciones sociales que se sostienen en base al delito -piratas en *El Cabeza* (1977) y *Getsemaní* (1969) e importantes figuras vulgares y abyectas ligadas al Estado en *Debajo de la mesa* (1987), *French y Beruti*. *Los patoteros de la patria* (2000) y *Melgarejo* (1997)-, de la misma manera que un sostenido trabajo con el lenguaje en tanto instrumento de subversión de la norma literaria. Por esta razón, destacamos que en nuestra lectura del género, el delito es comprendido desde una visión materialista, como rama de la producción social, desarrollada a partir de asociaciones delictivas que llevan adelante negocios ilegales.

En *La muerte de un hombrequito* (y en otras novelas de Martelli) el delito opera como anunciaba Karl Marx en *Teorías sobre la plusvalía* –texto citado en parte por Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito. Un manual-*, como una rama más de la producción material en la sociedad, que moviliza las fuerzas productivas a la vez que desequilibra el orden burgués. El delincuente así pensado, aislado de los prejuicios sociales, no sólo produce delitos sino que de su actividad se desprenden también otras ramas de producción social, como las asociadas a la justicia y la policía, inspirando profesores que disertan sobre este tema y luego venden sus libros en el mercado. A su vez, el delito extrae trabajadores del mercado laboral reduciendo la competencia y provocando el correspondiente impacto en el salario, impulsa descubrimientos vinculados a la seguridad y crea nuevas profesiones. Por último, destacamos que el delito produce literatura, en la medida en que ésta lo retoma como tema (Marx, 1974: 327-328). Incluso algunos autores como Ricardo Piglia señalan al delito entre los modos de funcionamiento de la literatura: préstamos, citas apócrifas, plagio y engaño ponen al escritor al lado de la figura del ladrón (2001: 15 y 68).

Complementariamente con esta visión del delito como rama de la producción social¹, intentamos estudiar también la literatura como práctica. Terry Eagleton destaca el papel de los trabajos de Walter Benjamin y Bertolt Brecht en las concepciones que refieren al arte como producción social, desmontando la relación de distancia y jerarquía entre la base y la superestructura. Según el autor, al estudiar un objeto que sustenta la conciencia humana, suele olvidarse el otro lado de esta cuestión, a saber, que la literatura es también una industria: los libros son una mercancía producida para ser vendida en el mercado editorial, los escritores son trabajadores que hacen su actividad en función de los dictados de las editoriales, los críticos también son profesores que trabajan en pos de producir la ideología necesaria desde el Estado, etc. (Eagleton, 2013: 128-129). Es decir que la literatura forma parte de la base económica propia entendida como práctica en la sociedad capitalista, en este sentido, nos dice el autor, tanto Benjamin como Brecht pensaron a la literatura como actividad social y económica que coexiste con formas análogas de producción social.

Para Eagleton, esta mirada de la literatura reconceptualiza la actividad estética, a la vez que permite entender las relaciones sociales como internas al arte mismo, y que por tanto, pueden modificarse y cuestionarse desde su interior (Id: 142). Esto teniendo en cuenta que el autor es un productor que se encuentra en cada estadio histórico con determinados materiales de trabajo, y puede transformarlos. La novela policial estudiada, *La muerte de un hombrecito*, editada en los 90, discute al interior de la ficción y de manera central la utilización de los medios de producción literaria en la escritura, en relación a los fenómenos del mundo delictivo. Ésta es una de las razones por la que ponemos en juego aquí la técnica literaria en tanto subversión del relato. El develamiento del carácter ficcional del lenguaje en la obra constituye una reflexión sobre las maneras de construir la narración, el discurso y sus estrategias, haciendo participar al lector de este debate. En “El autor como productor”, Benjamin proporciona las claves para enfocar la literatura desde su lugar en la producción social. Mientras que comúnmente la crítica materialista se pregunta por la vinculación de las obras literarias con las relaciones sociales de producción vigentes en su época, Benjamin postula que hay que descubrir cómo están las obras *en* las relaciones de producción, impulsando a revelar el lugar de la técnica literaria como elemento central en los análisis (2012: 92). De lo que se trata entonces, para este autor, es de transmutar el aparato de producción, modificar sus formas y sus instrumentos, y esto es posible en nuestro relato gracias a la ruptura de la autoridad discursiva y del estatuto monódico de su verdad.

Si bien no es nuestro objeto en este trabajo estudiar de qué manera se inserta la novela en la tradición del policial, tocamos este punto algunas veces y podemos decir que la estructura controversial del texto da cuenta de una reescritura transgresora del género. Por un lado, porque allí la búsqueda de la verdad permanece en el centro de interés, pero ésta es compleja y paradójica, e incluye la traición y la rebelión egoísta e individual contra los modos en que las organizaciones delictivas configuran sus lógicas de poder. Por otro lado, la vuelta a la democracia luego del último gobierno de facto cruza como fondo la novela sin determinarla, y la traición del narrador –en los dos ámbitos productivos de los que participa, la literatura y el delito- se vuelve un modo de resistencia individual luego de que la dictadura ha arrasado con el último intento colectivo de subvertir las relaciones sociales. Así las cosas, nuestra historia se contradice varias veces, y lo hace a partir de una multiplicidad de estrategias reveladas en la narración. Mediante este esquema de contradicciones, se refuta permanentemente lo referido y se naturalizan la ambigüedad y la

mentira como procedimientos narrativos. Es necesario aclarar aquí que entendemos relato a la manera de Gerard Genette, quien define la historia como significado, y el relato como significante o texto narrativo (1989: 83), en el sentido de discurso que despliega un conjunto de estrategias o procedimientos técnicos.

Organización del relato

En referencia a los procedimientos literarios –si bien aquí utilizamos “procedimiento” como sinónimo de “estrategia discursiva”, preferimos el primer término porque acentúa el carácter de la literatura como práctica- diremos que durante todo el texto se alterna de manera confesa la primera y la tercera persona, según se declare la necesidad de volver lo relatado mayormente ajeno o propio. Hemos empleado así la designación que imprime el narrador al procedimiento, aunque un especialista en análisis del discurso literario como Genette rechaza el término “persona” por sus implicancias psicológicas (1989: 86), remplazándolo por el de “voz”. No es, de esta manera, nuestra intención realizar una detallada descripción de las estrategias discursivas, sino poner en foco el carácter subversivo de su develamiento tal como son concebidas por el narrador. No discutiremos entonces la alternancia entre los segmentos de narración heterodiegética u homodiegética, pero sí destacamos la siguiente idea genettiana: lo que separa estas instancias es la actitud narrativa de hacer contar la historia por un personaje o por un narrador extraño a aquélla (Id: 298). La ajenidad en nuestra novela queda así planteada por una conciencia social que se desmorona conforme recorre el relato: *Esta tercera persona que me salva de la vergüenza de escribirme. ¿No se llama a eso, decorosamente, tomar distancia?* (Martelli, 1992: 119). La distancia implica vergüenza, un comportamiento que, ya veremos, determina la moral burguesa dominante en estos personajes, y define una dinámica social de apariencias y escondrijos. Los encuentros y desencuentros del personaje con el lenguaje y la historia que le pertenece se dan en la superficie del texto y no constituyen un secreto. Es destacable que estos procedimientos queden revelados ante el lector que, figurado como un descifrador de este juego, va descubriendo las maniobras de la ficción así configurada.

A partir de esto, en cada instancia narrativa se discute si el narrador participa o no de la historia que relata, aunque es mayormente su ajenidad la que se presenta como problemática: *No puedo a esta altura, describir mis acciones como si fueran las de otro* (Id: 73). En algunas situaciones narrativas, por ejemplo, la distancia con la historia permite al narrador ajeno ubicar el empresario en función de su contexto productivo, como un frívolo manipulador de números que: *Estudia los nuevos costos de corchos, botellas, cajas, estuches, papel. Los aplica a los nuevos precios para que quede incólume un pilar de la civilización: la rentabilidad* (Id: 27). Dentro de la paranoia que desata el ingreso del hombrecito en su actividad cotidiana, los números son el único refugio porque “se comportan razonablemente”, a diferencia del desarrollo del lenguaje en esta novela que es profundamente contradictorio y ambiguo. Sin embargo, e inmediatamente, la intervención del narrador con una aclaración entre paréntesis instala la tensión y la ambigüedad del discurso literario volviendo a hacer propia la historia: *(me cuesta reconocerme en ese tipo frívolo, resentido, arbitrario, confuso, autoritario)* (Id: 27). En el fondo del proceso de conmoción introspectiva que atraviesa el empresario -la ruptura de su aislamiento a partir del encuentro con el hombrecito, que lo vuelve permeable a la invasión de los otros en un proceso caracterizado como la “interrupción del culto”- se desnuda una operación literaria.

Esto forma parte de una estrategia que incluye lo ficcional como cruce entre lo verdadero y lo falso (se aclara que el relato tanto en primera como en tercera persona se ajusta a lo “verdadero” mientras que se miente sobre algunos puntos), y que subvierte una y otra vez el estatuto de la verdad a lo largo de la novela.

La ficcionalización de la instancia de escritura en Martelli funciona a partir de personajes que son frecuentemente escritores y, por tanto, toman parte activa en la instancia de producción lingüística, son autores ficticios que problematizan el oficio literario. En esta novela se consigna la necesidad de contar como un imperioso llamado al lenguaje...*tengo que escribir, desprolija, rápidamente* (Id: 11). Y es con el anuncio de la falsa muerte de uno de los personajes que se marca la exigencia de una distancia con la historia, indicándose también la técnica literaria requerida para sellar esta separación: *El día siguiente tuvo la brutal inconsistencia de un sueño, pero aún hoy me duele. Prefiero, por eso, contarlo en tiempo presente, como si fuera de otro* (Id: 23). En este caso, la ajenidad del narrador es indicio de una tensión entre las narraciones de lo pasado, lo “presente” y lo que aún no se contó, todo confluye allí. El asesinato es el quiebre, como en toda novela policial, el pasaje hacia el misterio futuro, y el indicio del comienzo de la ambigüedad, el ingreso de la duda y la contradicción. En este proceso de ruptura, la historia narrada desmiente y resignifica el presente, y el futuro está determinado por la verdad acerca del hombrecito. En la protesta contra el orden cronológico se cuele el problema de la ficción como cruce entre lo verdadero y lo falso, que queda así trazado: *El orden que impongo en el relato es cronológico. La cronología miente siempre. El futuro es tan improbable como el pasado (...). El hombrecito, sin saberlo, no sólo creó el futuro que nos devoró y aún nos devora a todos, sino que cambió el pasado, lo torsionó, lo violentó, lo lanzó y nos lanzó a todos a la impredecibilidad* (Id: 58). A la manera de los tigres que vienen del pasado a asaltar la memoria de Cralos en *Los tigres de la memoria* –el nombre del personaje exhibe ya un juego con el lenguaje a partir de esa “r” que molesta y parece fuera de lugar-, el hombrecito viene del futuro a reinventar la traición del pasado entre los amigos-delincuentes².

Organizaciones delictivas

Para comprender esta ordenación del discurso, daremos cuenta de las contradicciones sociales que movilizan el fondo de la historia. Primero diremos que la novela parte de una negociación imposible –las negociaciones intervienen frecuentemente en Martelli como un modo de organización de lenguaje que ostenta los antagonismos y las dinámicas de poder subyacentes-: entre un hombre (el empresario) y un hombrecito. Este acto representa una ruptura a las convenciones morales del “respetable hombre de negocios”, perseguido por los espectros prostibularios en su lugar de trabajo. En este recinto, la presencia del hombrecito sólo puede implicar una amenaza y una tentación: *El monstruo siempre está afuera, esperando. Sin la aquiescencia de la víctima no puede entrar* (Id: 19). La insignificancia de su tamaño es el punto de partida, pero no lo único que lo convierte en un ser extraño, el apunte del carácter de un derrotado es acompañado por el detalle de su repulsiva apariencia: las arrugas, la escasa altura, las manos y pies “de muchacha”. En el relato del acuerdo con el hombrecito permanentemente se cuele la descripción de las tareas cotidianas de la empresa: atención de proveedores, promotores, revista de las cifras en la computadora, discusiones con el gerente de ventas, etc. Esto se vincula a la ausencia de nombre propio en el personaje principal, lo que nos obliga a nombrarlo por su lugar en la

producción social (“empresario”) y lo contrapone al hombrecito, quien sí es designado como Carlos Crespo.

El dinero respalda la negociación en torno a un sobre con información secreta que el hombrecito solicita sea resguardado en secreto. El sobre está asegurado por una suma de capital que va creciendo conforme la cantidad de rechazos, y que será depositado en una cuenta ilegal en el exterior: *La verdadera plata recorre circuitos intangibles. Como toda magia, tiene sus propias reglas. No es alcanzada por la ley común* (Id: 17). Desde esta advertencia se comienza a sugerir que los circuitos delictivos en la novela atraviesan los negocios legales, y son sostenidos por la ilegalidad del submundo económico-financiero. Es como si hubiera en la superficie del relato dos mundos aparentemente separados, ya sea por el día y la noche o por los espacios que se recorren, y su contacto se celebra bajo estrictas convenciones. A su vez, el sobre en sí mismo es el signo de la etapa histórica que termina, contiene información de lo prohibido y de lo pasado: *Aquí -gimió- hay asesinos y asesinados. El sobre para él, era un cuartel y un cementerio, la muerte y la culpa; el país estaba adentro* (Id: 14). El Estado sostiene las organizaciones delictivas, que son orgánicas al capitalismo como modo de producción, y el sobre aparece como *los rostros salvajes del poder y del prestigio* (Id: 67) que no deben conocerse. La bodega, espacio donde todo puede suceder, fuera de la producción diaria funciona como escenario de multitudinarias fiestas condensando las distintas ramas de la producción social: [...] *prostitutas y adolescentes, la ley y el afuera de la ley, uniformes mezclados con ropas civiles, militares, policías y gánsters desnudos (...)* ¿No ha invitado también a escritores y pintores? (Id: 71).

Una única referencia temporal ubica la narración en una mañana de 6 de diciembre de 1983, a cuatro días de la asunción del gobierno democrático de Alfonsín. El cambio del gobierno dictatorial por uno democrático actúa como fondo de esta historia: *La democracia ha ganado. Se acabaron los grupos de tareas (...)* Los torturadores serán castigados. El terror está guardado en un sobre marrón (Id: 25). El compromiso adquirido con Crespo se percibe a partir de aquí como encubrimiento a un cómplice de los crímenes de Estado. El problema legal y ético que esto implica, sin embargo, no es el centro de la historia, sino más bien todo el despliegue delictivo oculto tras esta figura. La red de trabajo del empresario es armada con personajes pertenecientes al ámbito del submundo delictivo que tanto se desdeña en cada arrebatado de moralidad burguesa: su secretaria y ex-prostituta, María, es quien asistirá al hombre en la búsqueda de la información; el Obispo, su chofer, y Nelly, su mujer, son los empleados fieles que cierran la red de asociación desigual. El misterio con que se describe la función del Obispo ya da cuenta de la connivencia del empresario con actividades ilegales, y por lo tanto, del cruce de los mundos cuya separación se defiende celosamente: *El Obispo es mi chofer y lo llamamos así por su cráneo pelado, en forma de bonete sacro; y porque se persigna ante cualquier iglesia, aunque la cruce a 150 kilómetros por hora y porque, a pesar de ser profundamente religioso (...) no juzga nunca. Carga en el coche los restos de la madrugada sin mirar por el espejo retrovisor* (Id: 12). La apariencia mafiosa del chofer nos subsume en la sospecha de lo que está por venir, y en la duda respecto a la pretendida respetabilidad del empresario.

Pero el personaje que más fuertemente conecta los dos mundos en esta sección es Daille, “el Obeso”. Incluso la primera descripción del hombrecito como un ser encerrado en la fábula de su pasado está filtrada por la voz de Daille: *El Obeso Daille objetaría este intento de definir a Carlos Crespo* (Id: 7). Los jefes delictivos en las obras de Martelli

frecuentemente son obesos, y la gordura es señalada con repulsión junto a su poderío y perversión (tanto en *Los tigres de la memoria* como en *Getsemaní* y *Gente del Sur* (trilogía) aparecen estas figuras). En este caso, el falso gordo es el dueño del Picadilly, prostíbulo -como lo califican sólo en ocasiones, *en un esfuerzo lateral de llamar a las cosas como corresponde* (Id: 7)³- donde se conocen el empresario con Crespo y de donde proviene María. Daille es dueño de otros diez cabarets y de una docena de supermercados y, acorde a su apariencia de gran magnate, está siempre rodeado de guardaespaldas y dinero. Como parte de esta organización, aparece la figura del hombrecito, “bufón” que unifica los dos mundos de poder económico (legal e ilegal): *Las cortes no han desaparecido. Todos los que tienen ganas y (...) poder y plata, las inventan. La de Daille me pareció obscena y, no sé por qué, peligrosa. Me mantuve alejado de ella. Yo tenía la mía. Sí, compartíamos algunas muchachas. Y el bufón* (Id: 16). Tan poderoso es Daille, que al comienzo la aparición del hombrecito con el sobre misterioso es percibida como una broma escenificada por el obeso.

La duda acerca de la respetabilidad del empresario mencionada anteriormente, encuentra su límite exacerbado cuando se comienza a relatar el revés de la historia, y se devela el lugar de la mentira como construcción narrativa. En principio, la intención declarada del narrador de aparecer más amable presentando a los otros como aborrecibles es la que sostiene este armado contradictorio, *Así mentimos* (Id: 44). Se erige a partir de aquí un recorrido de impugnación del relato anterior que tiene la forma de varios descubrimientos en la superficie de la nueva historia. Lo primero que se devela es la relación del empresario con Daille, su amigo de la infancia que le presentó tanto a Crespo como a María. Contrariamente a lo dicho, Daille aquí es descrito como lo opuesto de obeso, de una flacura “casi transparente”. El discurso se vuelve permanentemente sobre sí mismo y sobre el modo en que se construye la ficción violentando la apariencia misma de la voz narrativa como supuestamente monódica y confiable, y se introduce otro elemento al nivel de las relaciones sociales: la traición. El narrador miente pero también le mienten.

El choque en la infancia entre distintas clases sociales motiva la traición, la vergüenza del contacto sostenido con el abyecto es compartida por los amigos burgueses (Granados y el empresario), y motiva esta falacia. Ambos provienen de familias tradicionales que encubren sus miserias bajo la moral de una pequeña burguesía profesional acomodada, que ignora a los obreros y desprecia a los empleados (Id: 50), y ante las cuales la presencia de Daille resulta revulsiva. En este ámbito lo que domina son las apariencias, la ambigüedad y la contradicción son el centro de las reflexiones: *...nunca se sabía exactamente qué era lo que se esperaba de nosotros, porque el modelo (...) desleído, repleto de alusiones contradictorias y de convicciones débiles, no era alentador ni amable. Carecía de amor, rebosaba de una ficcionalidad que jamás llegaba a ser mito. A uno lo invitaban a cumplir reglas en las que nadie creía* (Id: 51). El juego ficcional opone el mundo adulto al infanto-juvenil, donde se propone una dinámica de teatralización de conductas sin consistencia, que exige erigir otro orden de racionalidad: *¿cómo dejar de jugarlos sin volvernos locos o asesinos?* (Id: 52).

Así se consigna el comienzo de un poderoso, que, aunque a veces ridículo por su delgadez, su palidez y su vestir fuera de moda, encabeza en el secundario ya la acumulación de dinero gracias a la venta de artículos prohibidos. Los objetos principalmente vinculados al sexo y a las armas se presentan como una versión más rudimentaria de las mercancías futuras: *cigarrillos y forros; láminas con desnudos más o*

menos artísticos y cachiporras que él mismo fabricaba cuidadosamente (Id: 54). Incorrecto y traidor, el delincuente desconoce la lealtad hasta en el ámbito político: mientras que Granados y el hombre militan en el comunismo, Daille, peronista declarado, delata a sus amigos y provoca que estén “marcados”. El narrador instituye la mencionada delación como causa de la separación del trío, junto al acercamiento no deseado al submundo delictivo que promueve el transgresor: *Desde el día en que [Granados] me dijo que no vería más a Daille, que no le interesaban más los transfugas, los matones, los adolescentes y los locos, no hablamos más de él* (Id: 55). Pero los negocios comunes -compra y venta de autos de dudoso origen, departamentos y empresas- unen a los amigos separados por la moralidad ficticia. El manejo de estos mercados siempre “laterales”, es decir, al margen de la ley, impulsan a sostener la comunidad delictiva que gestiona el negocio de la bodega al igual que los cabarets, los autos con chofer en las fronteras o los viajes a zonas que sugieren el contrabando. La tensión, no obstante, atraviesa esta organización ilegal, y se vuelve contradicción a partir de la traición perpetrada por el acuerdo con el hombrecito, primero, y luego por la asociación secreta Granados-Daille.

Se instala así, en el mismo momento que el relato de la amistad, el relato de la traición que conduce la novela hacia la violencia y la persecución. La cinematográfica escena planteada en la bodega cuando el hombre acude en busca de los dólares que quedaban y se encuentra con un reguero de vino y sangre, asesinando a uno de sus custodios en defensa, termina de coquetear con el lado más negro del género, ligado al gansterismo. Este es un mundo delictivo cercano al que describe ya Raymond Chandler en *El simple arte de matar*, donde los pistoleros pueden gobernar ciudades y los dueños de restaurantes han hecho su dinero regentando burdeles, o una estrella del cine es jefe de una banda de quinieleros (1970: 204). El cafisho Daille está al frente en la búsqueda de la información que sostendrá sus negocios presentes y futuros, a partir de la zona libre en el mercado que deja la ausencia de Crespo. Cuando se descorre la cortina de los negocios diurnos, se desnuda toda una organización delictiva que sostiene la economía del país, tanto las zonas de mercados “legales” (como empresas o supermercados) con improntas ilegales (contrabando, circulación de mercancías prohibidas, monopolización de actividades económicas), como las actividades comerciales laterales (cabarets, circulación ilegal de drogas y armas). Es decir, estas organizaciones abarcan varias ramas de la producción, y en ellas está involucrado el Estado, que protege, alimenta y se sostiene en base a estas poderosas estructuras delictivas. Pero lo que se inserta en esta tradición del policial a partir del violento despliegue en la bodega es el engaño en tanto conjunción de los dos amigos traidores en contra del empresario: *Daille y Granados (cualquiera de los dos puede ser el jefe, o ambos empleados de algún otro) se burlan de mí. Son sólo un monstruo bicéfalo convocado por el sobre de Crespo [...] De lo que el sobre guarda dependen sus vidas, futuras, pasadas...* (Martelli, 1992: 66).

El empresario bodeguero, constituido como antagonista del cafisho, deberá hacer surgir su propia asociación para oponérsele. En su recorrido a lo largo de la novela, su poderío va creciendo conforme a sus competencias, dado que hacia el final maneja armas, también es piloto, tiene amigos influyentes y dirige la organización armada que convoca el Obispo. Todo esto sobre la base de un poder económico creciente a partir de los dólares aceptados en prenda por la peligrosa información del hombrecito: *Eran buenos los muchachos del Obispo, carísimos, pero buenos: habían desbaratado tres huelgas en la bodega, habían cobrado dos huelgas incobrables de empresas grandes, entre otras cosas. Eran suaves,*

eficaces. *Respetaban al Obispo, que había sido jefe de ellos Dios sabe cuándo y dónde en que vericuetos, dictadura o grupo de tareas* (Id: 134). Así, la naturaleza de esta organización es la misma que la de Daille, violenta, ilegal, involucrada con el Estado y al mando de quien les pague, ya sea para sostener negocios legales –rompiendo huelgas- o ilegales.

Las ficciones de la traición

Como vimos, en la novela se pone en juego permanentemente la reflexión sobre los procedimientos literarios, y la dinámica de las organizaciones delictivas estructura la trama en este contexto. Ambos ejes se cruzan en lo que denominamos ficciones de la traición: una serie de escenas montadas estratégicamente por los personajes en la disputa del poder. Son ficciones dentro de la ficción, donde las relaciones sociales se presentan con la lógica de una farsa, una teatralización montada sobre la traición, ya que los personajes actúan para que otro crea, haga o delate. La primera de estas secuencias ocurre en consultorio de Granados, donde la racionalidad del comportamiento del empresario refugiado en los números de la primera parte es metamorfoseada por pura irracionalidad. En medio del acoso a la secretaria –Marcela, también ex-prostituta- y la agresión al médico mientras éste intenta justificar su traición, se configura el próximo encuentro con Daille en el Picadilly.

No obstante, la farsa tiene una particularidad que ya hemos visto en la novela, y es la subversión de la confianza del lector mediante el quiebre de la certeza en la voz que narra. Una vez referida la primera versión excesivamente violenta del asedio al consultorio de su amigo, se está dispuesto a ponerlo todo en duda: *Difícil decir por qué escribo esta escena que me incrimina. Tal vez porque no sucedió. Porque, se les pregunta a Granados y a Marcela, ellos dirían que no sucedió* (Id: 113). El narrador se rebela al mismo tiempo contra la pretensión de verdad del lenguaje, y contra la ética y la moral vergonzante de una clase, que llevó a la traición de los amigos. Al igual que los otros delincuentes de esta novela, ya no tiene sentido del decoro, y pretende quebrar lo que queda de la ética profesional y la falsa moral de Granados, contaminarla de violencia, prostitución y traición para desmantelarla: *Granados -ese bulto- quedó de todas maneras destruido, más que desmoralizado después de esa lucha idiota con su ética* (Id: 113). Lo que interesa aquí es contar una serie de ficciones que contribuyan a romper con la moral burguesa instalando en su lugar el caos delictivo, amoral y adyacente al problemático concepto de verdad. Mediante este procedimiento, el narrador instituye la duda eterna, afirmando que nunca se sabrá lo que pasó porque la memoria no es confiable, y nada otorga más credibilidad a ninguna de las versiones por encima de las otras, por el contrario, todas ostentan alguna transgresión y por eso no hay certezas en la narración: *Está bien, me avergüenzo, discrimino y me incrimino, pasó lo que pasó y ninguno de nosotros lo olvidará ni lo sabrá jamás* (Id: 114).

La compleja ficción montada por Daille en el Picadilly agrega a todo esto la consideración acerca del perfil artístico-creativo del poderoso jefe delictivo. Su habilidad artística le permite montar shows llenos de sentidos ocultos, *los mejores de Buenos Aires*, pero también *los más pérfidos* (Id: 120). La función que presenciara el hombre junto con un disminuido Granados es un nuevo relato de la novela en otro código, con un conjunto de signos propios del submundo cabaretero y perverso. Dos actos teatrales configuran la exhibición en el Picadilly, el primero representa la escena de Granados y María y el segundo, la escena del sobre en Tandil, con Marcela amenazada de muerte. Restituidas a su

ámbito de origen, las mujeres son aquí los instrumentos de extorsión para los delincuentes que deben negociar por el sobre. Daille ofrece a María primero, luego más dólares, más negocios a cambio del sobre inviolado, pero ya nada puede sostener un pacto pueril con el poder. Un signo teatral se coloca por encima de todos los otros: el escenario tiene la forma de un sobre que representa, según Daille, el castigo de la usura, el involucramiento del empresario con el mundo delictivo, y la traición al recibir y ocultar información a cambio de una buena cantidad de dólares.

En esta novela, las figuras delictivas son dobles y complejas, en el caso de Daille, el delito y la creación artística presentan en otro código su tendencia a la transgresión. Es decir, el lenguaje artístico, la representación y el delito se asocian para autorizar una perspectiva de lectura distinta, realzando la jerarquía del arte en lo social: *Una alusión es mucho más feroz que una amenaza. Y una ilusión que pone en tela de juicio la realidad es más malvada que algo tangible* (Id: 130). La literatura es más peligrosa que cualquier otro tipo de discurso social porque, como todo modo de enunciación artística, es alusivo, no se cierra a una significación unívoca y determinada. La serie de traiciones ficcionalizadas produce una asociación entre la mentira o el engaño, la ficción y el delito: el procedimiento creativo es producido por el jefe delictivo para emitir un mensaje, amedrentar o redoblar el peligro. La alusión representada demuestra la omnipotencia del delincuente que puede manipular cualquier cosa que pase arriba del escenario, ¿no es este el correlato de la autoridad narrativa que se está queriendo desmontar durante toda la novela? Tradicionalmente, el manejo del lenguaje como medio de la producción literaria mantiene una verdad enunciada por la autorizada voz narrativa. Ése es el poder que se cuestiona en la permanente exhibición de los procedimientos de construcción del discurso literario en la novela. Aquí la voz narrativa, que es además escritural porque representa a alguien que escribe para no olvidar o conjurar fantasmas, no es certera, miente, y reconoce la duda como procedimiento narrativo.

Como parte de este manual de procedimientos del arte y la representación, se presenta también una breve pero valiosa reflexión sobre la recepción. En principio, el significado del montaje teatral cabaretero es exclusivo para los involucrados en la historia de horror que se narra, sólo quienes decodifican la alegoría y temen a la alusión pueden apreciar el carácter amenazante de las exhibiciones de tortura, dolor y muerte. Asimismo, para el público del Picadilly la escena tiene otra significación, no sólo porque en dicho recinto la atrocidad está naturalizada sino también por el aporte de la cultura de masas –ya que, se destaca, estas escenas no eran muy distintas a las que sus familias habían observado en el televisor más temprano-. Todo lo cual vehiculiza el planteo de una problemática propia de la literatura, el contraste entre realidad y ficción, [...] *nadie distinguía bien realidad de ficción; nadie sabía si la mujer en la rueda, los verdugos y las arrepentidas los excitaban más que esos pedazos de carne que pellizcaban en sus mesas. Lo obsceno es siempre traicionero* (Id: 138).

Narración, utopía y traición

La reestructuración final de las relaciones sociales en la novela otorga al empresario la posibilidad de una revivificación moral, el trayecto hacia el delito lo vuelve héroe al protagonizar el rescate de las prostitutas-secretarías convertidas en su esposa e hija. Pero como toda relación entre los personajes de la novela, esta última está preñada de transgresión, la falsa familia se proyecta incestuosa desde su origen. En caravana y con la

protección de los hombres del Obispo, la nueva comunidad encuentra su lugar en el enfrentamiento a un Crespo disminuido y oculto en la colectividad hippie de Tandil, dirigida por Susana y Susanita. El empresario vuelve tras el sobre que dejó en manos de la viuda porque su tenencia dirime el destino de la jefatura de los negocios delictivos, siempre dentro de este modelo de delito estructural, organizacional, productivo e impreso en todas las ramas de la producción social. Una verdad a retazos sobre la figura de Crespo se construye desde la voz de las prostitutas como vértices subalternos de tal edificio social, el sector más bajo que se sostiene en base a su trabajo, primero en el cabaret y luego como secretarías-informantes. Las mujeres son objetos que pasan de Crespo a Daille, y a “secretarías putas” dedicadas al control y la delación de los “amigos”, son torturadas, desaparecidas y vendidas: *...secretaria, puta, mártir y ahora, madre* (Id: 148). Se convierten en portadoras de la racionalidad y la verdad en el lugar doméstico: *[...] armamos nuestro imperfecto mosaico: corregimos el pasado, restituimos el presente, imaginamos un futuro* (Id: 167). La utopía que se mantiene en el horizonte de esta historia es escapar del poder, encontrar un refugio privado con las mujeres así constituidas como familia. Pero para esto es necesario reconstruir el relato del pasado e imaginar el futuro mediante el lenguaje. En esta historia no hay un relato revolucionario ni una esperanza de subversión como en las demás novelas de Martelli, la subversión es la del lenguaje y la ficción es su materia. Mientras, el develamiento de las relaciones sociales que operan en la producción delictiva funciona como fundamento de estas operaciones.

La versión femenina de Crespo lo ubica nuevamente en el lugar de lo bestial, aunque ya no es un hombrecito, un ser irrisorio ni un bufón de la corte de Daille, sino un gran jefe del delito en todas las ramas de la producción social. El aspecto del lenguaje que narra esta verdad casi coloniza el relato en paralelo al desarrollo de la verdadera historia de Crespo: el narrador toma “notas” fragmentarias que transcribe mientras las mujeres hablan. La polifonía queda representada mediante el cambio de tono entre la voz femenina que narra y la masculina que enumera y resume, a la vez que se relata la apariencia material de lo escrito con: *letras temblorosas, esas raspaduras a las dos de la mañana* (Id: 171). Se va develando así el lugar de Crespo como dueño de una inmobiliaria que encubre otros negocios, y de una cadena de supermercados sostenida por otros jefes delictivos en base a la adicción, la trata y el robo. A la vez, se va dejando lugar al replanteo novelesco.

Nuevamente lo que ha sido narrado vuelve a presentarse en su revés: *Estos tres días me habían mostrado la falacia del pasado* (Id: 185). Todo lo que ocurre en la historia está cruzado por un matiz de falsedad; la amistad, la relación con las prostitutas, los negocios y hasta la identidad de los personajes funcionan de manera doble. El objetivo de la disputa, detrás de las trampas y de las traiciones, es la herencia delictiva del hombrecito, su inmenso poderío productivo del comercio ilegal. Una vez más, un *leit motiv* de las novelas de Martelli se hace presente: el protagonista es usado por los sectores dominantes y termina en una encrucijada sin salida que beneficia al más poderoso, socio inconsciente, como si no le fuera posible salirse de esas relaciones dominantes preñadas de engaño: *Creando hacer una broma muy astuta, yo había entregado el sobre a quien correspondía. Las chicas me habían salvado de la última trampa, atacar lo intocable* (Id: 182). También es frecuente en la narrativa de nuestro autor la negociación con el poderoso, que finalmente es traicionada porque siempre el pacto con el más fuerte se rechaza. Este gesto coloca al personaje en un plano superior, insertándose en una larga tradición del policial centrado en perdedores moralmente íntegros (Amar Sánchez, 2000: 72). Es decir, el héroe delictivo termina

rompiendo con las relaciones dominantes hacia la dirección de los más débiles: se escapa con las prostitutas y se niega a negociar con Crespo.

Consecuentemente con esto, el final de la novela es el calco de su comienzo, un pacto imposible entre un hombre poderoso y un hombrecito, sólo que en su exacto revés porque los personajes se han intercambiado, las palabras mismas del hombrecito dan cuenta de esto: *Usted me creía un payaso. Ahora me cree muerto y estoy vivo. Usted siempre se equivocó respecto a mí* (Martelli, 1992: 200). La revelación de los equívocos finales es el ultimátum de la novela, el relato se termina cuando se acaban las fallas. La escritura de esta última etapa ya no es entonces mentirosa, lúdica ni engañadora, es solamente ridícula por la negociación inadmisibles con el poder, *Me resulta ridículo escribirlo así* (Id: 195). La confesión hace aún más complejo este escollo: el sobre representa a Crespo, sus relaciones y sus crímenes, él guarda los datos de las torturas y la muerte y su poder está sostenido por el dinero. De esta manera, aparece la confirmación de que el capitalismo es el verdadero fondo de estas relaciones sociales, que revelan el origen del delito como rama de la producción sostenida por Crespo, porque el hombrecito no es más un “tecnócrata” y un gran monopolista de negocios negros: *Usted me creyó por algo intangible: el valor del dinero. Yo compro. Compro siempre* (Id: 197), así se califica el mismo Crespo como *uno de los cinco o seis que deciden* (Id: 198). La gran verdad que se devela aquí es el significado del delito como organización en el conjunto de las relaciones sociales. Recordamos las alusiones de Marx a lo tangible que se fetichiza en el capitalismo para investirse de una apariencia mágica, y de esa manera esconder las verdaderas relaciones sociales que lo sostienen, como es el caso del dinero: [...] *esta forma acabada del mundo de las mercancías –la forma dinero–, lejos de revelar el carácter social de los trabajos privados, y por tanto, las relaciones sociales entre los productores privados, lo que hace es encubrirlas* (Marx, 1973: 43). El dinero funciona así igual que el lenguaje, ficcional y tramposo, al que hay que desmontar como en la novela para descubrir las relaciones sociales que subyacen⁴.

Crespo se jubila como regente de un pequeño reformatorio, alejado de los supermercados, cabarets, armas, bancos suizos, drogas, contrabando, etc., que manejaba anteriormente con el beneplácito de la dictadura. Y acabará muerto en manos de esta pequeña comunidad tandilense unida por el crimen, a partir del cual no pueden separarse ni delatar, construyendo un sentido extremo de justicia: *Se ha realizado una compleja justicia* (Id: 213). El hombrecito se descubre poderoso al mismo tiempo que preso, regenteando una comunidad-cárcel-campo de concentración como el Picadilly, bajo una ley criminal y torturadora. En estos términos, podría leerse la figura de Crespo como la alegoría de una dictadura saliente, un magnate económico, torturador de las mujeres que empleaba para la trata, que está aquí tocando su ocaso⁵. Pero leer la novela desde la alegoría exclusivamente deja escapar complejidades de todo un espacio productivo que se revela a partir del crimen.

Hay un interrogante que sostiene otro orden de lectura, ligado al recorrido de un empresario involucrado y fascinado por el mundo delictivo del que no le puede escapar, por los lugares legales e ilegales del capitalismo: *A usted no le gusta mi ley degenerada. ¿Por qué se fascinó por nuestro mundo? ¿Quién lo obligó?* (Id: 202). Al abyecto mundo del poder económico y delictivo se opone un camino alternativo: la entrega del sobre a Daille -que también ofrece ser su máscara, siendo una vez más rechazado- y la huida hacia el espacio de la utopía individual/familiar con las prostitutas, la casa hundida en Gesell. Así queda en manos de Daille “la ley de las bestias”, que gobierna el sistema productivo

descrito en la novela. La narración termina con la certeza de la persecución y la incerteza del lenguaje y de la contradicción que atraviesa la ficción: *He redactado dificultosamente, aterrado, un réquiem (...) Yo estoy solo y no me arrepiento. Estoy solo y no me arrepiento. Si lo escribiera tres veces, sería verdad* (Id: 216). El final de la novela es la brutal interrupción de la escritura en la convicción de la mentira. Y el que aquí decide es el lector, que descifra los sentidos últimos. Tal como desarrolla en su texto Benjamin, se rompe la separación entre autor y lector, quien, hacia el final se convierte en “colaborador” (2012: 106), restablece los sentidos perdidos en la maraña de engaños.

La subversión de la técnica literaria

A lo largo de este artículo enfocamos la novela desde el procedimiento de construcción de la voz narrativa, poniendo en el centro una visión de la literatura -y del delito- como producción social. La obra literaria que abordamos exige ser leída en estas claves, para pensar la exhibición de estrategias que ostenta. Allí la narración funda una verdad a medias, teñida de engaño, y vista desde la lente del delito y la traición. En principio, podemos decir que la novela opera una transformación de los medios de producción que apunta a poner en duda el estatuto de verdad del discurso narrativo, y a transformar al lector en colaborador que debe decidir y completar los sentidos sugeridos, e incluso ponerlos en duda. Por eso para Benjamin existe un carácter modélico en la producción que permite poner a su disposición un aparato mejorado (2012: 105). En *La muerte de un hombrecito*, se desnudan los mecanismos de la ficción, dando a conocer las instrucciones del narrador para crear efectos de sentido: presentar a los personajes como peor de lo que son intentando parecer él mismo más amable, cambiar de “persona” narrativa según la historia se presente como ajena o propia, advertir sobre la mentira de las versiones narradas, etc. Las interrupciones en la historia para dar cuenta de estos procedimientos tienen una “función organizadora” similar a la de los montajes brechtianos (Id: 107), es decir, apuntan a que el lector tome posición ante la ambigüedad y la duda así expresadas. Todo lo cual le exige identificar en la literatura un conjunto de estrategias y una instancia productora de conciencia y representaciones. Así, decimos que la literatura es una producción social porque está situada en las relaciones de producción de su tiempo, a las cuales transforma, a la vez que presenta las contradicciones del acontecer histórico.

Se plantea la posibilidad de reflexionar sobre el oficio de la escritura porque la narración lo pone en juego permanentemente. En este sentido, ¿puede pensarse al narrador como “doble” del autor? Quizás sí en referencia al oficio escritural asumido por el protagonista y narrador de esta novela, en la medida en que esta figura remite a la problematización de la instancia de producción literaria. Philippe Lejeune a propósito de la autobiografía señala: *A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce* (Lejeune, 1975: 61). No hay aquí –a diferencia de otras novelas de Martelli como *Gente del sur*, en la que aparecen iniciales que identifican el nombre del autor con el del personaje- otras marcas que puedan asociar el narrador al “firmante”, como lo llama Genette (1989). Tampoco podemos sostener, desde nuestra lectura, la identidad entre autor, narrador y personaje principal que define la novela autobiográfica en Lejeune (1994: 63), sino más bien fundamentar su clasificación como narración “autodiegética”, en términos de coincidencia entre estos últimos dos. En *La muerte de un hombrecito* el autor es un

personaje de la ficción, que recorre todo el universo de la producción delictiva y desde allí produce el relato, es un delincuente/empresario que escribe. Lo que nos interesa destacar, en todo caso, es el trabajo del narrador con los distintos modos de construir el discurso, proponiéndose como productor/transformador de la norma escritural y poniendo en foco la dimensión del hacer literario. La reflexión del autor ficticio sobre los procedimientos literarios y sobre su posición en el proceso de producción sucede en esta novela desde el espacio de la transgresión delictiva y de la traición.

En este sentido, la traición y el delito son dos elementos que deben tenerse en cuenta para sostener esta lectura. Por un lado, el delito como actividad productiva desnuda una serie de relaciones y tensiones sociales propias del modo de producción, y por otro, la traición como modo de relación por excelencia entre los personajes pone en evidencia la complejidad de su participación en la organización social. Es así como, en esta reescritura del género policial, la redefinición del código genérico apunta a la posibilidad de repensar toda la literatura a partir del texto, y el modo de producción a partir del conjunto de relaciones sociales suscitadas por el delito. Finalmente, destacamos una reflexión sobre la traición con la que Benjamin termina su ensayo, retomando el debate entre Aragon y Maublanc: *La solidaridad del especialista con el proletariado (...) puede ser solamente solidaridad mediada (...) ¿Por qué? Porque la clase burguesa le ha dado al intelectual mediante la cultura un medio de producción, que, a consecuencia del privilegio cultural, lo hace estrictamente solidario con ella, y aún más todavía, a ella con él* (Id: 110). Por lo tanto, el escritor que transforma estos medios de producción aparece como traidor a su propia clase. El personaje-narrador de esta ficción es un traidor social porque ostenta la misma doble pertenencia -aliado a las clases que manejan la economía nacional y además a sus límites más bajos (las prostitutas), pone en evidencia su relación conflictiva con la estructura social-. Pero también es un traidor literario porque exhibe una posibilidad de pensar la escritura y subvertir los medios de producción lingüística. Si los personajes son dobles del autor, como reza uno de los epígrafes de este trabajo -que forma parte del prefacio a *Los muros azules*-, en los textos literarios este efecto se vuelve subversión que tiende un puente entre el acto productivo de la escritura y el interior la ficción misma, a partir de narradores-escritores que develan los procedimientos técnicos, transformando el estatuto de la literatura y revelando su vínculo último con las relaciones sociales.

Fecha de presentación: 31/05/2014 - **Evaluación:** 24/10/2014

Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María (2000) *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (2012) "El autor como productor". En *Escritos políticos*. Abada Editores, Madrid, pp. 89-111.
- Chandler, Raymond (1970) *El simple arte de matar*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Cortázar, Julio (2013) *Rayuela*. Alfaguara, Buenos Aires.

- Eagleton, Terry (2013) *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires, Paidós.
- Feuillet, Lucía (2011) *Dinero y delito: la tradición materialista en la lectura/escritura pigliana del género policial*. Córdoba, Alción.
- Genette, Gérard (1989) *Figuras III*. Lumen, Barcelona.
- Huebe, Leonardo “Juan Carlos Martelli el escritor que hizo literatura con el futuro” (2013 junio 20). [On line] *Télam*: Suplemento cultural, Buenos Aires. Disponible en: www.telam.com.ar (consultado el 29-08-14).
- Jameson, Frederic (1974) “Chapter two. Versions of a Marxist Hermeneutic”. En *Marxism and Form. Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, pp. 60-83.
- Lafforgue, Jorge (2003) *Cuentos policiales argentinos*. Alfaguara, Buenos Aires.
- Lejeune, Philippe (1975) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, Madrid.
- Ludmer, Josefina (2011) *El cuerpo del delito. Un manual*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Martelli, Juan Carlos (1969) *Getsemaní*. Carlos Pérez Editor, Buenos Aires.
- (1975) *Gente del Sur*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- (1977) *El cabeza*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- (1986) *Los muros azules*. Emecé, Argentina.
- (1997) *Melgarejo*. Libros Perfil, Buenos Aires.
- (1997) *Los tigres de la memoria*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- (1992) *La muerte de un hombrecito*. Editorial Planeta, Buenos Aires.
- (2000) *French y Beruti. Los patoteros de la patria*. Ediciones Atril, Buenos Aires.
- Marx, Karl (1973) *El capital. Crítica de la economía política*. “Tomo primero”. Editorial Ciencias Sociales. Instituto Cubano del libro, La Habana.
- (1974) *Teorías sobre la plusvalía. Tomo I*. Editorial Cartago, Buenos Aires.
- Marx, Karl-Engels, Friederich (2005) *La ideología alemana*. Buenos Aires, Santiago Rueda Editores.
- Piglia, Ricardo (2001) *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Anagrama.
- Voloshinov, Valentín N. (2009) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Ediciones Godot, Buenos Aires.

Notas

¹La producción se entiende, a partir de las tesis materialistas, como modificación de la naturaleza por parte del hombre; y en este sentido, a la vez que los hombres producen sus medios de vida producen su propia vida material, su propio modo de vida (Marx-Engels, 2005: 19). Es decir que desde la construcción teórica del materialismo, se considera al hombre siempre en relación con su producción: “Lo que los individuos son, depende, por tanto, de las condiciones materiales de su producción” (Id). Los individuos como productores contraen diversas relaciones entre sí, por lo cual, la organización social que nace desde estas relaciones proviene de la manera en que estos individuos actúan y producen: “y por tanto tal y como desarrollan sus actividades bajo determinados límites, premisas y condiciones materiales, independientes de su voluntad” (Id: 25).

² Sobre la presencia del futuro en *Los tigres de la memoria* y *El cabeza*, Leonardo Huebe sostiene que hay allí un presagio de la violencia política y de cambios de los códigos delictivos en Argentina (2013: 2).

³ El uso del lenguaje y su relación con la verdad está presente en todas las etapas de la novela y es frecuente en estos detalles donde pone en crisis los preceptos morales dominantes. En última instancia, desde V. Voloshinov (2009) ha sido incesantemente señalado el hecho de que la disputa por el lenguaje forma parte de las batallas sociales. En este sentido, el personaje de Daille está también marcado por un lenguaje excepcional, según lo señala el narrador, es guarango y vulgar, en contraposición a la corrección burguesa de su propio uso del lenguaje. Pero nuestra intención no es leer simplemente a través del lenguaje los antagonismos sociales sino señalar el trabajo con la técnica, la reflexión, en su carácter tanto novedoso como transgresor de los límites de la ficción, sobre el instrumento de trabajo de la producción literaria desde dentro de la obra misma.

⁴ La relación entre lenguaje y dinero se funda en el carácter demiúrgico y sígnico que ambos ostentan. Tanto en los *Manuscritos económicos y filosóficos* como en *El Capital. Crítica de la economía política*, Marx da cuenta del dinero como signo que encubre las relaciones sociales y como elemento a partir del cual todo se puede tener. Ricardo Piglia, a su vez, habla del poder mágico de la escritura en los mismos términos (2001: 28). Esta vinculación ha sido estudiada en extenso en nuestro trabajo sobre el género policial en Piglia (Alción, 2011).

⁵ Fredric Jameson en *Marxism and Form* estudia el pensamiento alegórico de Benjamin, en torno a sus textos menos abordados, y retoma en este marco su obsesión con el pasado y la memoria y el acento puesto en el estudio de la forma en las obras literarias. Es sobre Goethe, y al modo de una demostración de su habilidad para el pensamiento dialéctico, cuando Benjamin aborda la idea de *Lebensweisheit* como un medio camino entre la experiencia subjetiva humana o la mecánica de sus pasiones y la historia o la influencia del medioambiente y la situación, y donde reflexiona sobre los símbolos presentes en *Las afinidades electivas: It is the originality of Benjamin to have cut across the sterile opposition between the arbitrary interpretations of the symbol, on the one hand, and the blank failure to see what it mean on the other: Elective Affinities is to be read not as a novel by a symbolic writer, but as a novel about symbolism* (Jameson, 1974: 67). Del mismo modo, podemos decir que *La muerte del hombrecito* es una novela sobre la literatura y su técnica, que incluye el trabajo con las alegorías, tal como la define Jameson en el texto mencionado, como un intento de restaurar las continuidades históricas, una reconciliación del pasado y el presente que el símbolo excluye por su carácter instantáneo, y su insistencia en el presente (Id: 72).