

**Dos representaciones de la Chicago argentina:
los relatos de *gangsters* de David Viñas y *La maffia* de Leopoldo Torre Nilsson**
Román Setton

Introducción

Los *gangsters* no han sido personajes muy frecuentados por la literatura o el cine argentinos, con excepción de algunos contraejemplos, como “Un argentino entre gangsters”, de Arlt, “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, de Borges, o la película relativamente reciente *Pompeya*, dirigida por Tamae Garateguy. Esto puede deberse en parte a que el *gangster* no tuvo un papel principal en el escenario del imaginario social argentino (como sí lo fue en Buenos Aires el cuchillero de las orillas [Gorelik 1998: 278-279]), aunque las hazañas de Chicho Grande, Mate Cosido¹ o El Pibe Cabeza tuvieron gran difusión dentro de la prensa argentina hacia 1930. En oposición al criminal, que es fundamentalmente un producto de la ciudad real y del código penal, el *gangster* es, antes bien, y a pesar de la existencia de *gangsters* empíricos, un producto de la imaginación y de la ciudad imaginaria: “The real city, one might say, produces only criminals; the imaginary city produces the gangster: he is what we want to be and what we are afraid we may become” (Warshow 1964: 86). En este sentido, vale la pena interrogarse por el modo en que dos lenguajes distintos y en dos momentos históricos cualitativamente diferentes abordan las historias de dos de los mafiosos argentinos más conocidos, Chicho Grande y Chicho Chico, tal como sucede en 1953 con los relatos de David Viñas (firmados con el seudónimo de Pedro Pago), y con *La maffia*, de Leopoldo Torre Nilsson en 1972.

1953 y los relatos de *gangsters* de David Viñas

Como se sabe, David Viñas escribió al comienzo de su carrera como narrador tres novelas cortas policiales sobre tres bandidos célebres argentinos, *Chicho Grande*, *Chicho Chico* y *Mate Cocido*.² Estas novelas de Viñas casi no han recibido atención alguna hasta la fecha.³

¹ El bandido era denominado Mate Cosido por una cicatriz cosida que tenía en la cabeza, es decir en el ‘mate’. Sin embargo, en muchos casos, por ejemplo en la novela corta de Viñas, se lo denomina Mate Cocido, como la bebida.

² La novela corta de Viñas fue publicada en 1953 con esta grafía, hecho que no fue modificado en la reciente versión de estos policiales editada por la Biblioteca Nacional (Viñas 2012).

³ Hasta donde se sabe existe –acaso deberíamos decir *existió*– un único artículo sobre el tema, titulado “El caso Pedro Pago”, escrito por Faustino Tejedor hacia 1974. Tal texto estaba incluido en un volumen colectivo –Mirta Abbondanza *et. al.*, *Narrativa policial en la Argentina* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras / UBA, 1974)–, que hoy resulta imposible de hallar. De este modo, los únicos documentos hoy accesibles sobre estas novelas policiales son las pocas frases del texto de Tejedor referidas en *Asesinos de papel*, así como algunas frases del propio Viñas incluidas en *David Viñas: En busca de una síntesis de la Historia argentina*, de Estela Valverde. Cf.: “En los últimos años del peronismo yo hice unas novelas infernales que no son nada infernales, pero con las que vivía con el seudónimo de Pedro Pago. Esto creo que no lo sabe nadie. Eran novelas policiales, novelas policiales argentinas, con personajes argentinos y firmaba Pedro Pago. Como su nombre indica era la exaltación del paguismo, de todo eso. Eran unas novelitas que se vendían en quioscos, que se vendían en cantidad, porque era la primera colección policial de quiosco donde se tomaban temas argentinos [...] Funcionaron muy bien. Eso es mérito a atribuirle al editor, que era un personaje fenomenal. Esos años fueron duros, porque era la época en que nació la nena. Ya te digo: pagaban –que era un elemento a tener en cuenta, si no hay cosas que no se entienden–, producción, tickets y demás folletines. Creo que pagaban entonces por cada una algo así como cuatro mil pesos, lo que era mucha plata. Eran cocinadas... pero todas con un ambiente argentino.”(citado en Valverde 1989: 67). También cabe mencionar la reciente nota de Osvaldo Aguirre sobre estas novelas aparecida en *Ñ. Revisa de cultura* el día 16 de noviembre de

Sin embargo, son textos fundamentales para comprender tanto el desarrollo de Viñas como narrador, como las disputas en torno a lo policial a comienzos de la década de 1950, cuando Rodolfo Walsh publicó su célebre compilación *10 cuentos policiales argentinos*.

Publicados en 1953, el mismo año en que Walsh inaugura la historiografía oficial del policial en la Argentina con su compilación –que pone en el centro el relato de enigma y la tradición del policial en lengua inglesa (Setton 2012: 15-34)–, estas biografías criminales buscan establecer una serie diferente dentro del ámbito de la literatura policial/criminal argentina, que atiende menos al enigma y la resolución deductiva del acertijo que a la biografía criminal y sus determinaciones sociales.

En contra de lo que afirma Viñas-Pago –que ha tomado los datos y acontecimientos de estas historias de los archivos–, las tramas de estos relatos tienen más de invención que de copia de la realidad o *tranche de vie*.⁴ Si dejamos a un lado *Mate Cocido*, podemos percibir en los dos *Chichos* una unidad narrativa común, ya que relatan conjuntamente la historia de Chicho Grande, su hija Ágata y su esposo Chicho Chico, el mismo complejo narrativo que Torre Nilsson reelabora en *La maffia* (1972), con detalles que revelan el conocimiento del director o los guionistas de las versiones de Viñas.

De estas dos historias de Viñas-Pago surge enorme el personaje de Ágata, de gran significación también en la película de Torre Nilsson (ahora renombrada como Ada), en parte gracias a la actuación de Thelma Biral. Tal como sucede en las películas de *gangsters* (Warshow: 87), en estos relatos encontramos la unión de la brutalidad irracional y la empresa racional, la caída precipitada del criminal y los ámbitos cerrados que conducen a los hombres a la muerte, un motivo que luego tendrá gran importancia en la literatura firmada por Viñas (el pueblo de Antonio Vera en *Cayó sobre su rostro*, el colegio de *Un dios cotidiano* y las tierras patagónicas en *Los dueños de la tierra* se presentan como

2011, y el hecho de que la Biblioteca Nacional acaba de publicar una compilación de estos relatos: Pedro Pago (David Viñas), *Policiales por encargo*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2012. No podemos sino celebrar este emprendimiento, tanto más en un momento en que la muerte de Viñas propicia una revisión de su obra. Sin embargo, el estudio preliminar de Marcos Zangrandi les reconoce un escaso valor literario a estos textos y, por lo tanto, tan solo los comenta atendiendo al punto de vista de la cultura popular contemporánea (*ibid.*: 14-15). Al preguntarse por las “razones” posibles para una lectura de estas novelas, no encuentra razones sino “excusas” (Zangrandi 2012: 15). En contraste con esta perspectiva, nuestro trabajo intenta exhibir el valor literario, histórico-literario e histórico de estos textos.

⁴ Cf.: “Todos los datos referentes a la vida de Chicho Chico los he obtenido en archivos de distintos diarios y en frecuentes consultas en la Biblioteca Nacional, donde están las colecciones completas de las revistas con material gráfico de esa época. Algunos detalles de la intimidad del protagonista se han logrado en entrevistas a distintos personajes vinculados de una manera u otra con esta historia” (Viñas 1953a: 7). Sin embargo, sus historias no coinciden con las biografías de los criminales reales. Por ejemplo, las muertes de los personajes de Chicho Grande y de Chicho Chico no tienen nada en común con las muertes de sus referentes empíricos; el vínculo familiar entre ellos también ha sido inventado. Por el contrario, estos textos adelantan muchos de los motivos que aparecerán luego en los cuentos y novelas publicados bajo el nombre de David Viñas, así como en los guiones que escribió para las películas de Fernando Ayala –*El jefe* (1958), *El candidato* (1959)– y de José A. Martínez Suárez –*Dar la cara* (1962)–. Estas tres novelas criminales pueden ser vistas, entonces, como los *años de aprendizaje* de Viñas, pues en conjunto indagan las relaciones de dominación, traición, sumisión, así como los vínculos familiares y en particular las relaciones entre las generaciones (entre padres e hijos), que serán motivos centrales en las películas mencionadas y en sus primeros intentos novelescos (el vínculo complejo entre Ferré y su padre en *Un dios cotidiano*; entre Mariano Carbó y su padre en *Dar la cara*) y cuentísticos (la dominación, la sumisión y la humillación como motivos centrales de muchos de los cuentos de *Las malas costumbres* [“Un solo cuerpo mudo”; “¡Viva la patria! (aunque yo perezca)” o “Tanda de repuesto”]).

mundos cerrados).⁵ Estos mundos están determinados en gran medida por conflictos de parentesco. En contraste con los lazos consanguíneos, existen en la mafia vínculos de parentesco ficticios o elegidos. Viñas introduce este motivo –que será desarrollado plenamente en la película de Torre Nilsson– en estas narraciones: se trata del conflicto entre el parentesco propio de la familia de origen o familia de orientación y los vínculos de la familia de procreación, es decir el conflicto de Ágata / Ada, que participa de una relación de consanguinidad con Chicho Grande a partir de la familia de orientación y de un vínculo con Chicho Chico, por familia de procreación.

En las ficciones tempranas de Viñas –en las tres biografías criminales, en su narrativa posterior, en sus colaboraciones en la realización de películas con Fernando Ayala–, este conflicto se vuelve específico en relación con la crítica política y las figuras paternas, hecho que contribuyó a que Emir Rodríguez Monegal (1956) lo considerara uno de los *parricidas* más destacados de su generación. Todo lo que se corresponde con la tradición en un sentido clásico –el abolengo, el culto de los antepasados, el respeto por las costumbres y la familia, el estilo aristocrático de vida– se halla cuestionado en los comienzos narrativos y cinematográficos de Viñas. *Cayó sobre su rostro*, *Los años despiadados*, *Un dios cotidiano* parten de esta posición de parricidio y del enfrentamiento generacional (Eloy Martínez 1961: 23). En consonancia con esto, la narración de los vaivenes de la mafia y los *gangsters* argentinos se narra desde esta perspectiva que destaca la caída de los *jefes* y las jerarquías familiares.

Así como los vínculos de parentesco se entrecruzaban en la realidad nacional con las relaciones de poder –las biografías criminales se escriben un año después del fallecimiento de Eva Perón, cuyas relaciones familiares eran por demás complejas y célebres, en parte por su vínculo con Perón, en parte por su vínculo con el padre, cuyo entierro traumático ella misma ha narrado en *La razón de mi vida*, en parte por la ambigua popularidad de su hermano, Juan “Pebete” Duarte–, en las novelas de Viñas los lazos familiares se superponen con las relaciones de jerarquía y de sumisión. Los héroes de los dos relatos sobre la mafia representan tipos diferentes de *jefes*. En el caso de Chicho Grande, se trata de un miserable, abusivo y *flojo*. Es un caso similar al de Antonio Vera en *Cayó sobre su rostro* (1955), un *jefe* viejo, en decadencia, que busca servirse de su poder para intentar violentar sexualmente a una joven.⁶ En términos generales uno puede considerar que *Chicho Grande*, la última de las novelas criminales, anuncia en gran medida *Cayó sobre su rostro*, la primera novela firmada por Viñas (publicada dos años después). En ambos casos, la respuesta a estos intentos de abuso es el castigo de un hijo a un padre viejo: en *Cayó sobre su rostro* el hijo de Teresa, que grita que no va a permitir que Antonio

⁵ En *Mate Cocido*, en cambio, el mundo del delito participa de un contexto mayor, y la carrera criminal del héroe –principalmente su comienzo– está determinada en gran medida por las injusticias que sufre siendo un trabajador honrado. En ese sentido, *Mate Cocido* pertenece a una tradición ligeramente diversa que la implícita en las otras dos novelas cortas: continúa la serie de los personajes perseguidos injustamente por la ley, integrada por Fierro y Moreira, una tradición en que la biografía –y especialmente los condicionamientos sociales y las inequidades del Estado– se presenta como determinante para la formación criminal.

⁶ El personaje de Chicho Grande es muy similar al de Antonio Vera. Así como Chicho Grande intenta violar a Elena, una muchacha de familia bien que han secuestrado, Antonio persigue a Teresa e insiste en que sea ella la que le lleve la plata adeudada a la oficina. En la segunda novela de Viñas, *Los años despiadados*, la violación de Rube también desempeña un papel fundamental, en este caso en estrecha relación con el ámbito político; en *Dar la cara*, en cambio, encontramos la violación de Mariano Carbó –suprimida en la película–. También *Un dios cotidiano* presenta una suerte de violación desplazada (o, al menos, un acto de violencia sexual): nos referimos al episodio en que Bruno le muestra el miembro a Ferré y este lo golpea brutalmente.

meta a su madre en la casa y termina arrojando a Antonio Vera del caballo (Viñas 1975: 14); en *Chicho Grande*, Ágata, quien castiga a su padre hasta cansarse:

Abrió [Ágata] la puerta de un golpe y lo vio a Chicho Grande al lado de la cama donde estaba la muchacha raptada. Él estaba congestionado y ella tenía los ojos cubiertos de lágrimas. El jefe se quedó con los brazos rígidos, como si esperara que alguna cosa cayera del techo y tardara en descolgarse. [...] Ágata lo agarró de la ropa y lo sacudió como un pelele descuajeringado, como si a su padre de pronto se le hubieran quebrado todos los huesos:

–¡Porquería! –gritaba–, ¡porquería!, ¡porquería! [...]

–¡Viejo de porquería! –repetía Ágata–, ¡sos un viejo de porquería!

El padre trató como con desgano de zafarse de su hija. Entonces ella lo cacheteó hasta cansarse, hasta que no pudo más. Una vez y otra y otra.

–¡Porquería! –repetía siempre–, ¡porquería! ¡Si hacés eso, vamos a tener un lío, viejo idiota! ¡Viejo idiota! (Viñas 1953b: 24-25)

Al igual que Berger, el personaje interpretado por Alberto de Mendoza en *El jefe*, Chicho Grande y Chicho Chico son los administradores de una justicia particular, que se opone a los modos tradicionales de las jerarquías y se basa en la seguridad en sí mismo, el afán de poder y el desprecio de los demás. No es casual, por lo tanto, que el propio Viñas evoque al recordar esas novelas cortas los años del peronismo: “En los últimos años del peronismo yo hice unas novelas infernales que no son nada infernales” (Viñas citado en Valverde 1989: 67). De esta manera, en el contexto del peronismo y en el mismo año del comienzo de la revista *Contorno*, Viñas-Pago aborda estos personajes y este género marginal, en consonancia con el interés por el género negro que puede rastrearse en la propia revista. Sin dudas puede afirmarse que existió una cierta afinidad entre *Contorno* y la vertiente negra de la literatura policial:

Alrededor de esa misma fecha [ca. 1960], una defensa frontal de la novela ‘dura’ es asumida por algunos colaboradores inmediatos de la revista *Contorno*; en particular por Juan José Sebrelí, fervoroso exégeta del autor de *Cosecha roja* [...] Otros contornistas tampoco desdénaron el género: David Viñas [...] o Carlos Correas (Lafforgue/Rivera 1996: 23).⁷

Los tres relatos tienen por título tres nombres célebres de jefes de bandas criminales –y por protagonistas cuatro jefes (nos referimos a Ágata, sin duda el más jefe de todos los jefes–, y las funciones de los *jefes* y los *candidatos* son centrales para la comprensión de este mundo diegético. Al igual que *Un dios cotidiano* o *Cayó sobre su rostro*, estos relatos tienen en su centro los vínculos de conducción y sumisión, y tal como sucede en las películas de Viñas-Ayala, estas relaciones se despliegan a partir de la existencia de una empresa colectiva. En *El jefe* se trata de una empresa colectiva criminal, en *El candidato*, en cambio, de una empresa colectiva política: en realidad, en ambos casos se trata de una empresa familiar, criminal y política.

La maffia, de Leopoldo Torre Nilsson

Luego de su regreso a la Argentina y de haber filmado tres películas pretendidamente patrióticas y afines al discurso del gobierno militar contemporáneo (Aguilar 2005), *Martín*

⁷ Asimismo, en la literatura temprana de Viñas se puede advertir también un diálogo consciente con esta tradición: por ejemplo, en el gusto por las novelas de Mickey Spillane del teniente Galli (Viñas 1963: 158).

Fierro (1968), *El santo de la espada* (1970), y *Güemes: la tierra en armas* (1971),⁸ Torre Nilsson aborda los aspectos criminales de la sociedad argentina con *La maffia* (1972), *Los siete locos* (1973) y *El pibe cabeza* (1975), tres películas sumergidas en el submundo del crimen. En los tres casos, las películas se desarrollan, al igual que los relatos de Viñas, en la Década Infame y en los momentos próximos a su comienzo. Aquí Torre Nilsson regresa a un cine más íntimo, más “hacia dentro del ser” y menos “de cielo abierto y cabalgaduras” (Torre Nilsson citado en Couselo 1985: 100). Al abordar el crimen era previsible, entonces, que Torre Nilsson retomara las tramas familiares, que ya había tratado con mucho éxito en *El crimen de Oribe* o *La mano en la trampa* (solamente por nombrar algunas). Contar historias de crímenes y familias era algo que sin duda Bussy ya sabía hacer. La mafia era entonces casi la elección obligada, ya que es la institución en que con máxima claridad crimen y familia son una y la misma cosa.

Al igual que otros lazos de parentesco no sanguíneos, como los “hermanos de sangre” [blood brothers] –aquellos que mezclan su sangre en un ritual–, los vínculos mafiosos implican, entre otros elementos, el hecho de que se funda un vínculo que no puede ser roto o suspendido (de manera unilateral), es decir, uno no puede entrar y salir cuando quiere de la mafia, un elemento que Chicho Chico –Luciano Benoit– no logra entender o pretende subvertir en *La maffia*. Se trata de cómo se formulan los pactos familiares ligados a los pactos de poder, y de cuáles son las implicancias de estos contratos y relaciones. En este sentido, toda la trama de la película consiste en una continua puesta a prueba de esos vínculos, de esas lealtades y de las posibles traiciones. Pero la película de Torre Nilsson realiza, asimismo, otra operación respecto de las fuentes literarias y periodísticas que toma. Si uno repara en las películas de Torre Nilsson, es claro que su obra revela una marcada tendencia a basarse en obras literarias. Estas transposiciones suponen por lo general un fuerte cambio en el foco, en el eje o en el modo de la narración: en *Días de odio*, el relato de Borges es adaptado para ofrecer una perspectiva más psicológica de la protagonista, algo similar a lo que ocurre en *Un guapo del 900* cuando la película añade la toma de conciencia de Alejo Garay respecto del engaño de su mujer; en *El crimen de Oribe* se da fundamentalmente un desplazamiento de género, del policial de enigma al thriller naturalista (Setton 2011). En *La maffia* podemos advertir un desplazamiento en la clase y el ámbito de los personajes. Los personajes marginales de la mafia rosarina perseguidos por el gobierno pasan a codearse con las más altas esferas del arte y la política, disfrutaban de los espectáculos de la alta cultura e incluso Chicho Grande –Francesco Donato– recibe un reconocimiento conjunto del gobierno italiano y del argentino en la secuencia de inicio de la película. Desde esa perspectiva, la operación de adaptación de *La maffia* es similar a la que realiza Lautaro Murúa con *Un guapo del 900*, estrenada un año antes (1971). El mundo marginal del arrabal es desplazado al margen de la historia, para ceder el centro a la representación a una clase improductiva, en que los hombres, dedicados a la política, han cambiado las viejas costumbres criollistas del duelo personal y el culto al coraje por comportamientos menos valerosos y más pragmáticos como la traición o el ajuste de cuentas.

Torre Nilsson coloca como trasfondo del suceso dramático las disputas y las contingencias políticas. De este modo, traslada los acontecimientos contemporáneos al estreno de la película a la Década Infame. El marco en que se encuadra la historia de la

⁸ En este mismo contexto, Torre Nilsson exalta al Lucas Demare de *La guerra gaucha* y *Pampa bárbara* (“Lucas Demare” en Couselo 1985: 99-100).

mafia siciliana-rosarina es el de los vínculos políticos contemporáneos.⁹ Sin embargo, hay una diferencia notable con la película de Murúa. Torre Nilsson presenta la lucha de gangsters como política, mientras que Murúa había representado la política como “la lucha entre bandas de *gangsters*, más o menos anónimas, que se enfrentan a tiros o realizan atentados con bombas caseras.” (Setton: 2010) Asimismo, el gesto de la transposición es similar a lo que Torre Nilsson ya había hecho con *Un guapo del 900*. Se representa el momento en que la política le suelta la mano a los criminales con quienes hace negocios (algo así como una expresión de deseo ligada a la visión de Torre Nilsson del peronismo).

Ajustes de cuentas

Muchas veces se ha indicado que la novela de enigma o novela problema se diferencia de la novela negra o criminal por representar la realidad de manera alegórica, formal;¹⁰ mientras que la primera aspira a representar la realidad también en su contenido. En este sentido, bien puede pensarse que los relatos de la serie negra tienen ese espíritu totalizador, realista, que no pocas veces ha sido indicado como característica distintiva del cine *noir*. Se trata de un mundo cerrado, gobernado por la corrupción y por la traición que se condice en gran medida con los Estados Unidos de la época de la Gran depresión, el crack bursátil, la ley de Prohibición, la aparición en el imaginario colectivo de la figura del *gangster* construida como enemigo público (Warshow 1964): desde esta perspectiva, la pequeña ciudad de Personville (*Cosecha roja*) –llamada por sus habitantes *Poisonville*– puede ser vista como la cifra de ese mundo contemporáneo. Esta misma idea es aplicable a estas novelas cortas de Viñas, y en los modelos de *jefes* que presentan pueden verse los diferentes modos de relaciones verticales, algo similar a lo que ocurre con las películas de Viñas-Ayala. Los guiones escritos por Viñas y dirigidos por Ayala funcionan en muchos sentidos como un díptico que representa, a partir de la perspectiva complementaria de ambas películas, el modo de Viñas de ver la política contemporánea.¹¹ En primer lugar, *El jefe* despliega metafóricamente las relaciones verticales y de sujeción propias de la política en una película que, en el contexto de su aparición, debe referir casi necesariamente al peronismo. *El candidato*, por el contrario, pone a la vista el mundo de los “correligionarios”, tal como se tratan entre sí los políticos que se oponen al partido que tiene por candidato a Bazán, que en el grito de la multitud “Bazán, Bazán” se confunde con el grito de “Perón, Perón”. Como

⁹ El propio Torre Nilsson al hablar de *La maffia* destaca su interés por resaltar en la narración los vínculos entre la política y la mafia. Cf.: “Mi película es sobre la mafia, y la mafia, al principio, no caracteriza a este tipo de delincuente suicida. Pertenece a cierto tipo de delincuencia social que parece estar acomodado dentro de un orden social. No es la última instancia de la delincuencia, sino una delincuencia que linda con lo político, con ciertos aspectos bajos de la politiquería. En un momento dado, se les desacomodan las circunstancias que hacen a este tipo de actividad delictiva, y entonces tienen que caer en la delincuencia suicida. Esto es lo que historiamos en la película: el momento en que la mafia deja de estar acomodada dentro de un orden social.” (“La maffia”, en Couselo 1985 (184-190): 187).

¹⁰ Roger Caillois ha subrayado el carácter esquemático y “esquelético” de la literatura policial, su alejamiento de la pintura de la vida y de las pasiones, y su aproximación al planteo (y la resolución) de un problema matemático (1990: 179). En este mismo sentido se expresa Bertolt Brecht, quien indica el carácter esquemático de la novela policial, que –afirma– tiene por objeto el pensar lógico y se aproxima al crucigrama (1971: 315-321). La índole unilateralmente lógica de la novela policial de enigma *pura*, en su carácter de *puzzle* y de acertijo alejado de la vida, llevó a Edmund Wilson (2007: 657-661 y 677-683) a criticar duramente el género como tal.

¹¹ En relación a cómo prevaleció en estas películas la visión de Viñas, Cf. Eloy Martínez 1961: 21-31.

ha señalado Emilio Bernini en relación con *El jefe*, a Viñas no le interesa “la imposición de la ley sino el grupo mismo como patota” (2010: 133). Esta patota y el estudio detenido de la patota y de sus formas de vinculación, sometimiento, humillación –en síntesis: el *titeo*– fueron abordadas por Viñas por primera vez en estos relatos de *gangsters* que casi no han recibido atención. En las narraciones sobre los jefes de la mafia argentina, nunca nos encontramos con la representación de la ley tal como se da en la novela problema, como el castigo a quien la incumple. Con detenimiento y detalle, las biografías de gangsters representan, en cambio, el castigo y el ajusticiamiento dentro del mundo criminal (elementos propios de la serie negra y el cine *noir*): el asesinato del hijo de Ágata por parte del Lungo (*Chicho Grande*), la venganza de Chicho Grande que se cobra la vida del Lungo, perdiendo él mismo la vida; el asesinato de Chicho Chico por parte de Gamas al final de *Chicho Chico* (y que promete una futura venganza de Ágata), un ajuste de cuentas por las humillaciones sufridas por Gamas en otro ajuste de cuentas, etcétera.¹²

Las biografías criminales¹³ presentan así una cantidad de motivos comunes vinculados en lo formal y en lo temático con la literatura viñesca de las décadas de 1950 y 1960: relatan en pocas páginas una biografía, lo hacen a partir de episodios seleccionados y terminan invariablemente con la muerte del héroe.¹⁴ En estas novelas cortas asistimos a una serie de crímenes perpetrados por los protagonistas, en todas hay un secuestro y algún género de traición, en todas alguna escena sexual interrumpida, vinculada con el secuestro respectivo. Estos dos crímenes específicos –secuestro y violación– le dan lugar a Viñas/Pago para adentrarse en las relaciones de uso y de dominio de los cuerpos, en relaciones absolutamente utilitarias tanto en lo afectivo-espiritual como en lo crasamente corporal.

También en *La maffia* el ajuste de cuentas se da siempre a partir de la traición y del engaño, los dos mecanismos que van jalando en toda la trama los vínculos entre Chicho Grande y Chicho Chico. En un primer momento, Luciano Benoit, el lugarteniente de Francesco Donato, lo traiciona al desobedecer una orden suya y organizar un secuestro por su propia cuenta; luego, Chicho Grande traiciona a Luciano al entregar los hombres de este a las autoridades, para salvar al resto de la *organización*. Luego tiene lugar una serie de traiciones que derivan en que Luciano se transforme en el *jefe* y Francesco tenga que emigrar a Buenos Aires. Ada se queda con Luciano y abandona a su padre.

En este punto, la película de Torre Nilsson se aleja de la historia empírica y, ante todo, de la elección realizada por la verdadera Ágata Galiffi, quien había mostrado lealtad a

¹² En *Mate Cocido*, sucede algo ligeramente diferente. El orden nunca se restablece y el relato termina, en cambio, justo en el momento en que aparece la ley.

¹³ Cabe aclarar que estos relatos –al menos *Chicho Grande* y *Chicho Chico*; el caso de *Mate Cocido* es más dudoso– no pertenecen a la literatura de los grandes delincuentes, en que estos bandidos representan –tal como Gramsci caracteriza a esta literatura– la “‘vera’ giustizia” (1991: 136).

¹⁴ *Mate Cocido* termina, en cambio, con la muerte del compañero del héroe, Zamacola, cf.: “Zamacola había sido su único gran compañero y ahora había quedado ahí tirado como una vieja osamenta bajo el cielo. Mañana lo comerían las alimañas. Mañana. Ahora tenía que hacer un último esfuerzo para perderse en ese monte intrincado que había sido su otro fiel compañero. Ya no se acordaba ni de la joven ni del rescate. Solamente pensaba en escapar y en hundirse para siempre en la selva. En esa selva de la que no saldría jamás. Que lo tragaría como por ensalmo y que lo cubriría para siempre” (Viñas 1960: 123). La relación homoerótica entre Mate Cocido y Zamacola también es un motivo que anticipa la narrativa temprana de David Viñas, tal como puede percibirse en la novela *Dar la cara* (con una presencia mucho menor en la película), en *Los años despiadados*, en “¡Viva la patria! (aunque yo perezca)”, etcétera. En relación con la representación viñesca de la homosexualidad, cf. Bernini 2010: 142.

los vínculos consanguíneos y no a los elegidos al participar en el asesinato de Chicho Chico (Fiandaca 2007: 153). En la historia real son los vínculos de sangre los más duraderos y sólidos, demostrando así que, como reza adagio, ‘la sangre es más espesa que el agua’ [‘Blut ist dicker als Wasser’], mientras que en los relatos de Viñas y en la película de Torre Nilsson, por el contrario, ‘el agua es más espesa que la sangre’, es decir, los vínculos con la familia de procreación son más fuertes que los consanguíneos.

Sin embargo, la película deja en el espectador la sensación de que Ada-Ágata ha tomado la decisión equivocada: Francesco recupera el poder y Luciano, a quien se lo da por muerto, se ve obligado a desaparecer. Mientras Luciano está desaparecido reina en la casa una tranquilidad ambigua, hasta que muere Francesco, y Luciano regresa a buscar a Ada. Finalmente Luciano muere en manos de la policía y Ada queda llorando desconsolada, y con la perspectiva de ir presa por participar en el intento de robo (es decir, pagar con la cárcel el haber seguido a Luciano en el camino del crimen, en contra de la voluntad del padre que quería mantenerla por fuera del círculo del delito). Esta escena final contrasta visiblemente con la escena que abre la película.

Al comienzo del film vemos cómo Ada y su madre sirven a Chicho Grande, lo visten para que vaya a recibir el reconocimiento del gobierno. Vemos a las dos mujeres vestir solícitas al hombre, cuyo rostro se sustrae al espectador durante gran parte de la escena, de un modo que se corresponde con la dificultad –verbalizada en la película– de conocer a Chicho Grande, cuya existencia es en parte mítica y cuyo conocimiento se sustrae al hombre común. En la escena final, por el contrario, Ada llora sobre el cuerpo de Luciano, todo se ve, y nada se sustrae a la mirada. Ya no es el personaje sumiso que vemos en la escena inicial; pero el mundo ha quedado vacío, de sentido y literalmente. La película termina con imágenes de los espacios vacíos, fundamentalmente de la casa vacía con que comienza el film. Se muestra así la caída de un orden, un orden familiar y mafioso.

Los vínculos de parentesco no consanguíneos conducen a la decadencia y la muerte, como ya sucedía –de manera análoga– con los vínculos de parentesco consanguíneos en las películas de Torre Nilsson de las décadas de 1950 y 1960. Si antes la familia sanguínea llevaba a la corrupción y al crimen, ahora, en este tratamiento de los gangsters argentinos, es la familia política –en el doble sentido del término: en relación con la esfera política propiamente dicha y en relación con el parentesco por afinidad– la que trae la muerte.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2005): “La generación del sesenta. La gran transformación del modelo”, en: Claudio España (dir.): *Cine argentino. Modernidad y vanguardia 1957-1983 II*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 82-97.
- Aguirre, Osvaldo (2011): “Los crímenes de juventud”, en: *Ñ. Revista de cultura*, 16 de noviembre, [en línea: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/David-Vinias-policiales-Pedro-Pago_0_589741042.html, 10/12/2012].
- Bernini, Emilio (2010): “Viñas y el cine”, *El matadero. Revista crítica de literatura argentina* 7, pp. 129-143.
- Brecht, Bertolt (1971): “Über die Popularität des Kriminalromans”, en: Vogt, Jochen (comp.): *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*, 2 vols, München: Fink, vol. 2 pp. 315-321.

- Caillois, Roger (1990): “Le roman policier. Comment l’intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci”, en: *Approches de l’imaginaire*, Paris, Gallimard, pp. 177-205.
- Couselo, Jorge Miguel (1985): *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, Buenos Aires: Fraterna.
- Eloy Martínez, Tomás (1961): *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Fiandaca, Giovanni (1972): *Women and the mafia. Female Roles in Organized Crime Structures*, New York: Springer.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, París: Seuil.
- Gramsci, Antonio (1991): “Sul romanzo poliziesco”, en: *Letteratura e vita nazionale*, Roma: Editori Riuniti, pp. 136-144.
- Lafforgue, Jorge/Rivera Jorge B (1977): *Asesinos de papel*, Buenos Aires: Calicanto.
- (1996): *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Colihue.
- Mattalia, Sonia (2008): *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la Argentina (1880-2000)*, Madrid/Berlín: Iberoamericana/Vervuert.
- Perón, Eva (1942): *La razón de mi vida*, Buenos Aires: Peuser.
- Rodríguez Monegal, Emir (1956): *El juicio de los parricidas: La nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires: Deucalión.
- Setton, Román (2012): *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Madrid/Berlín, Iberoamericana/Vervuert.
- (2011): “El crimen de Oribe: del policial fantástico al thriller naturalista”, en: *El Matadero – Revista Crítica de Literatura Argentina* 7, pp. 63-83.
- Pago, Pedro: véase Viñas, David.
- Torre Nilsson (1985): “La maffia”, en: Jorge Miguel Couselo: *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, Buenos Aires: Fraterna, pp. 184-190.
- Valverde, Estela (1989): *David Viñas: En busca de una síntesis de la Historia argentina*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Viñas, David (1953a): *Chico Chico*, Buenos Aires: Editorial Vorágine, pp. 7-52.
- (1953b): *Chicho Grande*, Buenos Aires: Editorial Vorágine, pp. 7-46.
- (1960 [1ª edición 1953]): *Mate Cocido*, en: Pedro Pago: *El petiso orejudo y Mate cocido*, Buenos Aires: Editorial Magazines, pp. 69-123.
- (1975 [1ª edición 1955]): *Cayó sobre su rostro*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- (1956): *Los años despiadados*, Buenos Aires: Letras Universitarias.
- (1996 [1ª edición 1957]): *Un dios cotidiano*, Buenos Aires: C.S. Ediciones.
- (1976 [1ª edición 1959]): *Los dueños de la tierra*, Buenos Aires: Eudeba.
- (1965 [1ª edición 1952]): *Dar la cara*, Buenos Aires: Jamcana.
- (1963): *Las malas costumbres*, Buenos Aires: Jamcana.
- (2012): *Policiales por encargo*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Ed.: Marcos Zangrandi.
- Warshow, Robert (1964): “The Gangster as Tragic Hero”, en: *The Immediate Experience. Movies, Comics, Thatre, and Other Aspects of Popular Culture*, New York: Anchor Books, pp. 83-88.
- Wilson, Edmund (2007): “Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?” y “Why Do People Read Detective Stories?”, en: *Classics and Commercials*, incluidos en: *Litterary Essays and Reviews of the 1930s & 40s*, New York, The Library of America, pp. 657-661 y pp. 677-683.

Zangrandi, Marcos (2012): “Estudio preliminar”, en: David Viñas: *Policiales por encargo*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 9-31.

Resumen

El texto estudia comparativamente las narraciones de *gangsters* de David Viñas – publicadas con el nombre de Pedro Pago y en parte negadas por su autor– y *La maffia* de Leopoldo Torre Nilsson. Intentamos mostrar qué 1) estos relatos adelantan buena parte de los motivos que luego aparecerán en la literatura de Viñas y sus guiones de cine; 2) que la película de Torre Nilsson toma parte del argumento de estas narraciones; 3) que Torre Nilsson formula en clave *gangsteril* aquellos conflictos familiares que había tratado en su filomografía precedente; 4) que en ambos casos la representación extemporánea de los *gangsters* argentinos puede ser leída en función del ámbito político en que se producen estas obras.