

Desplazamientos interregionales y configuración del espacio en *Ni el tiro del final* (Feinmann, 1988) y su trasposición al cine (*Love Walked in*, Campanella, 1997)

Paola Pereira

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

paopereira@hotmail.com

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la configuración de los espacios y, fundamentalmente, los desplazamientos interregionales que los resignifican, en el texto *Ni el tiro del final* (Feinmann 1981) y su trasposición al cine (*Love Walked in*, Campanella 1997). Por un lado, en la novela, hay una relocalización simbólica de lo urbano y lo rural. No es poco que la acción esté localizada en Mar del Plata, ciudad que tiene un lugar muy particular en el imaginario colectivo argentino, tanto que ha sido bautizada como “la feliz”. Esa ciudad balnearia tal como se la consideraba en los ochenta, y en especial la zona de los centros de diversión nocturna sobre la avenida Constitución, le sirve al novelista para centrar una trama con numerosos guiños autobiográficos en lo político-literario y convertir el fracaso de su protagonista en una alegoría de su generación. Es interesante que Campanella sitúe su versión en Long Island, al filmar una co-producción hollywoodense de esa novela a fines de los noventa, lo cual significa otro desplazamiento para la acción; tanto como su carácter de policial, un género respecto del cual los autores norteamericanos fueron maestros para muchos novelistas argentinos, como Feinmann y otros escritores de su misma promoción.

Abstract

The aim of this paper is to analyze the configuration of spaces and mainly interregional movements that redefine, in the text *Ni el tiro del final* (Feinmann, 1981) and its transposition to the movies (*Love Walked in*, Campanella, 1997). On the one hand, in the novel, there is a symbolic relocation of urban and rural. The action is located in Mar del Plata, a city that has a special place in the collective imagination Argentine either has been dubbed "the happy". This seaside resort as seen in the eighties, and particularly the area of nightlife centers on Constitution Avenue, serves the novelist to center a frame with many winks autobiographical in political-literary and turn the failure of its protagonist in an allegory of his generation. Interestingly version Campanella place in Long Island, to film a Hollywood co-production of the novel in the late nineties, which means another shift for action. Both police and his character, a genre for which American authors were teachers for many Argentine novelists like Feinmann and other writers of the same promotion.

1. Las pasiones

Desencuentro

Cátulo Castillo (1962)

Estás desorientado y no sabés
qué “trole” hay que tomar para seguir.
Y en este desencuentro con la fe
querés cruzar el mar y no podés.
La araña que salvaste te picó
–¡qué vas a hacer!–
Y el hombre que ayudaste te hizo mal
–¡dale nomás!–
Y todo el carnaval
gritando pisoteó
la mano fraternal
que Dios te dio.

¡Qué desencuentro!
¡si hasta Dios está lejano!
Llorás por dentro,
todo es cuento, todo es vil.

En el corso a contramano
un grupí trampeó a Jesús...
No te fíes ni de tu hermano,
se te cuelgan de la cruz...

Quisiste con ternura, y el amor
te devoró de atrás hasta el riñón.
Se rieron de tu abrazo y ahí nomás
te hundieron con rencor todo el arpón.

Amargo desencuentro, porque ves
que es al revés...
Creíste en la honradez
y en la moral...
¡qué estupidez!

Por eso en tu total
fracaso de vivir,
ni el tiro del final
te va a salir.

Los versos finales de este tango son los que dan el nombre a la novela objeto de esta ponencia. En ellos se habla del fracaso y de la traición, *leit motiv* del texto de Feinmann. ¿Por qué empezar con un tango? Se puede empezar así porque una de las características que la crítica literaria señala en la obra de José Pablo Feinmann es su estilo de integrar historia, literatura y cultura como base para la postulación de nuevas políticas (Sonderéguer 1999). También, porque su narrativa está cruzada por los discursos del cine (principalmente “negro”) y el ensayo (con predominantes aristas filosófico sociales), pero también por la

música (no en vano Feinmann es un buen ejecutante de Gershwin). (Lafforgue y Rivera 1996)

Con este espíritu, se explicará el modo en que la configuración del espacio es un elemento clave que le sirve al novelista para centrar una trama con numerosos guiños autobiográficos en lo político-literario y convertir el fracaso de su protagonista en una alegoría de su generación.

¿Por qué centrarnos en la configuración del espacio? Porque no se concibe un relato que no esté escrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no sólo de los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional, no se concibe un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito.

La novela policial *Ni el tiro del final* (Feinmann 1981) indica un contexto de producción preciso correspondiente a la última dictadura militar, como otras de este periodo en las que la narración alegoriza situaciones de peligro, persecución, muerte, etc. Basten como ejemplo las novelas *Últimos días de la víctima* (1978), del mismo autor, o *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia.

Ni el tiro del final es una novela cuya historia de sufrimientos, engaños, infidelidad y traiciones está narrada por sus dos protagonistas, Ismael Navarro y Susy Rivas. El lector conoce los acontecimientos vividos por esta joven pareja desde sus respectivas voces. El desarrollo no es cronológico, sino que la fragmentación de la información contribuye a la creación del suspenso. *Ni el tiro del final*, también, es una novela policial que narra la escritura de una novela policial. Ismael, al final, le propone a Pedro una novela para que publique:

(Una novela) Sobre todo lo que no te conté ni me preguntaste, discreto Pedro. Sobre todo lo que pasó aquí mientras vos no estabas. La estructura ya casi la tengo. Vos abris y cerrás la novela. Te vas al principio y llegás al final, cuando la tragedia ya está consumada, si me permitís decirlo así. En el medio pasa todo. Mis monólogos en el *Douglas*, nuestras cartas sobre *El primo Matías*, el largo chamuyo que me enchufó Susy antes de despedirse, y la historia central, la que organiza las otras: una historia con chantajistas, drogas y gente con poder. Y además, por qué no, *El primo Matías*, para abultar un poco, o porque, al fin y al cabo, lo escribí yo, aquí en Mar del Plata, mientras pasaba todo, y entonces algo tendrá que ver. (266)

Entonces, la novela trata de la escritura de la novela, de la escritura con distintos materiales, de la escritura en los márgenes, de la escritura de un cuento policial, de cartas...

La dimensión espacial de un texto es también el lugar donde convergen e incluso donde articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato, el lugar donde se concretan y espacializan los modelos de significación humana propuestos. Dar a una entidad diegética el mismo nombre que ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado. Con el uso del nombre propio, el texto ficcional activa, aún sin nombrarlos, valores semánticos e ideológicos que le han sido atribuidos en el mundo extratextual a ese espacio (Pimentel 2001).

De este modo, la acción se sitúa en la ciudad de Mar del Plata, ciudad a la que se desplaza el protagonista, Ismael Navarro, músico y escritor de novelas policíacas, junto con su pareja Susy Rivas, cantante, a trabajar a un oscuro boliche marplatense: el *Douglas*. Este trabajo se lo consigue Pedro, compañero de la universidad y militancia, también editor de Ismael. Pedro le explica la composición del público del *Douglas*:

...el público es toda gente de pro, mi viejo, executives cincuentones con señoritas eficientes y ávidas, que saben hacerse mimar, objetos de lujo para lucir como el más caro de los autos importados... (18)

A pesar de las recomendaciones de Pedro para que Ismael evite su costumbre de “echar mierda sobre el público”, en su primera noche de show, se presenta así:

Señoras y señores, o lo que ustedes crean ser, buenas noches. Comprendo que estén algo distraídos, que no se hayan dado cuenta todavía de que yo estoy aquí, sentado en este taburete, frente a este triste piano, dispuesto a ganarme el pan de este día prostituyendo aquello que fue alguna vez la más intensa pasión de mi vida. (9)

El carácter de Ismael, quien tozudamente insiste en abrir su presentación con un monólogo, con el que aprovecha para atacar a sus burgueses espectadores ocasionales, nos recuerda al Coriolanus que desiste de mostrar sus heridas. Aun a riesgo de ser despedido inmediatamente, Ismael insiste en ello, dice dirigiéndose a su público:

Porque ustedes jamás han de haberse propuesto algo realmente grande en la vida. Jamás, estoy seguro, imaginaron un camino distinto al que ya les habían trazado. Abogados hijos de abogados, arquitectos hijos de arquitectos, dentistas hijos de dentistas, contadores públicos nacionales hijos de contadores públicos nacionales...

Este desplazamiento Buenos Aires-Mar del Plata de Ismael marca una distancia geográfica, pero también ideológica y cultural. Este tuvo otras pasiones, además de la música, y también otros fracasos. Dice Susy:

Tenías tus amigos, la literatura, la música y la política. Te creías destinado a grandes cosas. Después vinieron los fracasos. Algunos –los de tu generación– te voy a ahorrar el dolor de recordarlos. (71)

Entre los fracasos, el más doloroso para Ismael tal vez sea el generacional, lo único que no vuelve a intentar es participar en política, ese es un tema vedado. Incluso, señala que de algunas cosas no se puede hablar:

Odio el positivismo lógico, pero no viene mal a veces: *de lo que no se puede hablar, hay que callar*. Y a otra cosa. (258)

Ismael recibe la visita de un antiguo compañero de Filosofía en la Universidad, Fernando Ortiz, actualmente abogado de poca monta. Es Fernando quien le propone extorsionar al poderoso arquitecto Alejandro Salas, casado por interés con una Achával Junco, poseedora de muchos campos en la provincia de Buenos Aires y en Córdoba. Es entonces cuando Ismael se convierte en chantajista.

Otra vez juntos, Ismael y Fernando, como antes en la militancia. El chantaje deviene nueva oportunidad, otra vez los amigos están juntos para enfrentar a la oligarquía.

Dice Fernando: “Ya sé, no me lo digas: me fascina la oligarquía. / –Nada seduce más que el enemigo, Ferni” (67).

En suma, el Otro vuelve a ser la oligarquía, el mismo enemigo que en su militancia política.

2. La alegoría política

La novela policial está construida en torno del chantaje al arquitecto Salas. El triunfo del crimen será concebido como una nueva oportunidad para los protagonistas, aunque esta vez se presenta como caricatura, como farsa. Como señala Fernando en su brindis por el éxito del chantaje:

Quiero recordarles también algunas otras verdades, que no las hizo Hegel, sino otro viejo padre mío a quien lloro en mis noches solitarias. Escuchen compañeros: sólo la organización vence al tiempo, la acción política es una lucha de voluntades, la única verdad es la realidad y primero la Patria, después el Movimiento y por fin los hombres. (...) Y por último, compañeros, no lo olviden nunca: el año dos mil nos encontrará llenos de guita o reventados como siempre. (...)

–Seguro que sí –digo (Ismael)–. Esta vez, tomamos el poder. (105)

La alegoría política no se agota con la mención de las palabras de Perón y su caricatura.

Ismael describe a Fernando:

–Siempre lo vi menos que a Pedro. Fernando era de Abogacía, acordáte. Pero aunque apenas hicimos juntos una materia, compartimos otras cosas. La política, por ejemplo. Somos dos perfectos ejemplares de la generación de los cornudos: engañados por arriba y por abajo. Ya conocés todo eso. (...) creímos que nuestra generación cambiaría la historia y juntos estamos aquí, hoy, sin un mango y reventados. (82)

La traición que sufre Ismael es una alegoría de la traición que sufrió toda una generación en la lectura política feinmanniana, sus ideales han sido traicionados y los protagonistas están reventados.

Se ha señalado que los mecanismos de escritura de José Pablo Feinmann entran y salen todo el tiempo del espacio personal y colectivo, usando su propia historia y la del país como disparador en las búsquedas que establece en su obra. Así, cuando llega la Dictadura y se dedica a recorrer el interior del país (en un trabajo vinculado con la empresa familiar), el autor usa esa circunstancia para reflexionar sobre la distancia (geográfica, cultural, estética, ideológica) entre Buenos Aires y las provincias, material que finalmente será el punto de partida de su notable obra *Filosofía y Nación* (Porretti 2010). También en la ficción, como seguiremos viendo.

3. La ciudad

Si el fracaso del protagonista es una alegoría política del fracaso de toda una generación, la ciudad en la que transcurre la acción es la materialización del fracaso.

Mar del Plata fue desde fines del siglo XIX el lugar de vacacionar de la alta burguesía argentina. Los trenes ingleses estaban al servicio exclusivo de la oligarquía nativa a quienes les devolvía con este medio de transporte los servicios prestados. La construcción de la ruta 2 Buenos Aires-Mar del Plata, costosa y suntuaria, destinada exclusivamente al turismo, y la entrada del automóvil, trajeron como consecuencia una modificación de las costumbres en este solemne ritual de clase como era el viaje en tren.

El año 1934 marca la ascensión de parte de la clase media a Mar del Plata y recién en 1946, con el triunfo del peronismo, de la clase obrera, gracias a las vacaciones pagas, el aguinaldo y el fomento de los gremios al turismo social. Más de treinta hoteles, algunos de ellos de gran lujo, pasaron a las organizaciones gremiales: el *Hurlingham*, por ejemplo, uno de los hoteles preferidos de la alta burguesía, pasó a la Confederación de Empleados de Comercio: en las mismas habitaciones donde dormían los patrones de las grandes tiendas, comenzaron a dormir los más modestos empleados (Sebreli 1970).

La contracara de la democratización de la ciudad, invadida por la clase media y la clase obrera, fue que los habitués tuvieran que recluirse en sus herméticas mansiones en Los Troncos o La Loma, y reducirse a playas cada vez más exclusivas.

Con la caída del peronismo, las vacaciones populares se reducen a un par de días y en la mayoría de los casos desaparecen a causa de la crisis. A partir de 1955, muchas grandes fortunas se derivan a la construcción en Mar del Plata, una construcción exclusivamente suntuaria derivada de la principal actividad marplatense: el turismo. Se da la paradoja de que en la ciudad que más se construye existe una alarmante crisis de vivienda, con la expansión de Villas Miserias por toda la ciudad.

Los valores semánticos de la ciudad de ficción con referente extratextual, como vimos, están previamente constituidos; la descripción, al hacerlos suyos, los enuncia para hacer patente la adecuación entre ficción y realidad. Es esta Mar del Plata neoliberal la que se configura en la novela, un ejemplo es el público del *Douglas* que describimos antes, los ejecutivos cincuentones con sus amantes.

La arquitectura de la ciudad también revela las tensiones sociales, dice Ismael: “Transitamos lentamente el umbroso sendero del parque que conducía hasta los sólidos herrajes, los lustrosos cedros y las californianas tejas del antidemocrático chalet, alto y majestuoso bajo el sol de la tarde” (111).

En suma, la ciudad es la materialización del fracaso de un proyecto político de toda una generación porque es una ciudad perdida, es una ciudad habitada por gente de guita, por mafiosos que pasan droga hacia el interior de la provincia. Fernando terminó muerto, como otros antes, e Ismael herido, con otro fracaso y traicionado, también como antes.

4. Un desplazamiento de película

En 1997, sobre la base de la novela, Campanella filma en Estados Unidos *Love Walked in*, con el guión de Lynn Geller, Larry Golin y Juan José Campanella. Este film se estrena en Argentina en enero de 1999, en inglés con la presencia del director. *Ni el tiro del final* fue el segundo largometraje del director. Señala Campanella, en una entrevista periodística en el diario *La Nación* (“Largo viaje de regreso a casa”, 13 de enero de 1999):

La película es un tango de cine negro. El libro original está entroncado en la tradición de la novela negra, eminentemente americana. Pero lo que más me gustó fue el toque argentino de Feinmann. Los personajes se mueven en un área gris de la moralidad que se diferencia del cine clásico.

El área gris de la moralidad de los personajes está construido en la novela sobre la base de su pasado en la militancia política; lo que da profundidad a los mismos es justamente la referencia al fracaso y a la traición políticas de toda una generación, como vimos anteriormente. En la trasposición filmica, la historia se desplaza a Long Island, junto con el desplazamiento espacial se borran todas esas referencias al pasado político de los protagonistas. Con ello, la tensión entre la historia individual y la colectiva desaparecen en el film.

El argumento de la novela es reducido a la historia del chantaje: Jack Hannaway es un alcohólico que se gana la vida como escritor y también como pianista en un cabaret de Long Island. Su esposa, Vicky Rivas, lo acompaña cantando en el escenario. Cuando aparece un viejo amigo de la escuela primaria, ahora detective privado, Hannaway vislumbra la oportunidad de cobrar una gran cantidad de dinero involucrándose en una extorsión que incluye empujar a su esposa a los brazos del millonario Fred Moore para sacar unas fotos incriminatorias. Si bien el film conserva los tics del cine negro, originados en la novela negra fundamentalmente americana, la diferencia específica del policial de Feinmann, es decir, las referencias al contexto de producción del libro, son eliminadas. Lo mismo ocurre con la inclusión del cuento “El primo Matías”, cuyas escenas aparecen en el film muy fragmentariamente; el mismo Campanella señala que intentó renovar el *film noir* con la inclusión de la historia paralela, presente en la novela original: el cuento de *El primo Matías*, escena de escritura que abre la película. Según sus palabras, esa estructura le dio más de un dolor de cabeza, ya que un ejecutivo de Columbia le propuso un corte distinto que dejó a la película con varios minutos menos. Las nuevas condiciones de enunciación

del film establecen nuevas pautas ligadas al cine comercial, que incluye por ejemplo un testeo de mercado, como explica el director. El desplazamiento del lugar de la acción, la nueva configuración espacial, relocaliza simbólicamente el film, de ello da cuenta también el título del mismo.

En suma, en la trasposición se eliminan todos los elementos referenciales al contexto de producción de la novela, todas las referencias a la historia argentina y principalmente la configuración espacial que señalaba una distancia geográfica, pero también ideológica y cultural respecto de los personajes.

Bibliografía

De Grandis, R. *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria: La práctica polémica de José Pablo Feinmann*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.

González, H. y Rinesi, E. (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez, 1983.

Lafforgue, J. y Rivera, J. B. *Asesinos de papel. Ensayos sobre literatura policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

Pimentel, L. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI, 2001.

Sebreli, J. *Mar del Plata, el ocio represivo*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.