

Alack Sinner: un detective degenerado.

Federico Reggiani (recuadros adicionales de Roberto Von Sprecher)

Una versión de este artículo, apenas más breve y con leves diferencias, se publicó en *Comiqueando Extra* (Dic. 2006-Feb. 2007). Buenos Aires : Domus.

La historieta parece condenada al género. No es ninguna novedad: toda nuestra cultura es una cultura de géneros. Pero en historieta el género es un dato central, ineludible: baste recordar los FantaMegaSuper eventos de "historieta, fantasía, ciencia ficción, terror y muñequitos de plástico" que solemos sufrir o disfrutar --según el caso y los vicios de cada uno--, en que la historieta aparece tan pegada a la división de géneros que suele ser considerada un género en sí, en lugar de un medio o un lenguaje.

Y de todos los géneros, unos pocos: historietas de superhéroes (dominantes hasta el delirio y durante décadas en el *comic book* norteamericano), *westerns*, bélicas, policiales, de ciencia ficción. Aún la tan mentada variedad de oferta del *manga*, parece un sistema de géneros algo más amplio y más claramente estratificado según públicos.

El asunto es: ¿qué cosa es un género? Un género es sobre todo un horizonte de expectativas: una etiqueta que nos permite saber con qué nos vamos a encontrar antes de leer o ver algo; una organización del mundo (del mundo de la cultura, del mundo de los relatos y del mundo en general). Y es una etiqueta con tres patas (una etiqueta con tres patas es una metáfora por lo menos dudosa, en fin, sigamos): un género se construye con la repetición de ciertos temas, de ciertos recursos retóricos y de ciertos lugares de emisión: qué se dice, cómo se dice, quién lo dice.

¿Por qué clasificamos a una historieta (la primera aparición de Alack Sinner, por ejemplo, "El caso Webster") como una historieta policial, o mejor, un policial negro? Porque aparecen ciertos temas: el crimen, la investigación, el detective en pugna con la policía (la tensión entre la verdad y el Estado), la corrupción del poder, el cinismo y el desencanto. Pero también aparece cierta retórica: las frases irónicas, los diálogos secos, una narración clásica e inteligible, un dibujo que respeta los cánones de la representación realista más o menos estabilizados en la tradición de la historieta seria. Y una situación de comunicación: la primera persona, el detective como eje de las acciones y fuente de la verdad, el emisor borrado. Una buena y clásica muestra de policial negro. Si ahí se hubiera quedado, seguramente recordaríamos a *Alack Sinner* como una buena historieta (policial) y no como una de las mejores historietas que se hayan hecho alguna vez, y esta nota no existiría. Pero todo el desarrollo de *Alack Sinner* desde "El caso Webster" en 1975 a "El último viaje" en 1992 --y a la muy reciente "El caso de Estados Unidos", del 2006 (ver recuadro)-- consiste en la paulatina subversión de los presupuestos del género: de historieta en historieta vemos que se habla de otra cosa (de la paternidad, de la política), que se dice de otra manera (con un lenguaje que se quiebra, con una narrativa cada vez más elíptica, con un dibujo cada vez más grotesco), que se dice desde otro lado (con Alack que se corre incluso de su papel de testigo, con historias que se cuelan, narradas por nadie, con los autores que no dejan de colarse en el relato).

Recordando

José Muñoz y Carlos Sampayo llegan a la historieta desde lugares casi opuestos. Mientras Muñoz recorrió todo el camino entre la producción industrial de la "edad de oro" y la historieta de autor, Sampayo, que venía de la literatura y el periodismo, debutó como guionista con *Alack Sinner*. Y es interesante subrayar este doble origen, y sobre todo repasar la carrera de José Muñoz, porque ilumina con claridad las condiciones de

producción de su obra. *Alack Sinner* es una historieta-límite entre la producción industrial y la producción autónoma, tanto para la carrera de Muñoz como para el conjunto de la historieta europea.

Muñoz comenzó a trabajar en un momento mítico: a los 15 años, ingresó como ayudante de Solano López haciendo los fondos para *El eternauta*. Traía el interés por la historieta desde la infancia, había estudiado en la Escuela Panamericana de Arte con Alberto Breccia y era un fervoroso admirador de Hugo Pratt, pero lo que deseaba sobre todo era escapar de un duro destino de "obrerito" en una fábrica metalúrgica, tal como recordó en el extenso reportaje que publicó la revista española *U* en 1998. La historieta era una industria, y una oportunidad de trabajo digno. En esa industria continuó varios años, en la época de decadencia de las revistas de Oesterheld, cuando los dibujantes estrella comenzaron a dibujar para el exterior, y luego en el *Misterix* dirigido por Pratt, donde publicó en 1963 *Precinto 56* con guión de Ray Collins, un antecedente, al menos gráfico, de los primeros episodios de *Alack Sinner*. Luego, como muchos de sus colegas, comenzó a trabajar para el exterior en la producción de material de agencia, sobre todo para el mercado inglés, primero a través del estudio de Solano López y luego in situ, a partir de su viaje a Londres en 1972. Se trata de un material producido a fuerza de oficio y sin interés. Como ha dicho el propio Muñoz, "ilustrar los delirios militares ingleses, de una potencia en decadencia" era un trabajo que implicaba "gran producción, no en dinero sino en cierta tristeza, alienación y desposeimiento, pérdida de identidad". Ante esa situación, Muñoz deja la historieta, que sólo retomará a partir del estímulo de Breccia y de Pratt, que lo impulsaron a buscar un camino personal, y de su encuentro con Sampayo en 1974.

Y en 1975 la revista *Alterlinus* publicó "El caso Webster". En una sucesión relativamente rápida (son historietas extensas, sobre todo para el estándar de las revistas de antología que las albergaban), publicarían una decena de capítulos, que aparecieron en todo el circuito europeo de aquello que ya se llamaba "historieta de autor", en una expresión que a Muñoz le parece asquerosa pero que da cuenta de un cambio de perspectiva que desde fines de los '60 sacudía los modos de producir y leer. La historieta comenzaba a dejar de ser un medio para neños o iletrados o un espacio para que hablaran los géneros su propia lengua, y podía constituirse en una producción cultural hecha en las condiciones de relativa autonomía del resto de las artes. Se conformó en esos años lo que Muñoz recordaría como "nuestro gran kiosko internacional de los años 70 y 80": *Alack Sinner* se publicaría en la *Charlie* francesa en el mismo 1975, y en la *Totem* española a partir de 1977, y todo el circuito de revistas "de autor" contaría con la presencia estelar de Muñoz y Sampayo: *A Suivre* en Francia, *El Vívora* en España y, con un retraso causado sobre todo por cuestiones políticas, *Fierro* en Argentina en los años '80.

Ay de mí, pecador

Alack Sinner es en un principio un detective clásico: cínico pero honesto, individualista y solitario, con problemas de estómago, dado a tomar whisky y a decir frases ingeniosas o poéticas. En ese registro se manejan "El Caso Webster", "El caso Fillmore" y "Él, cuya bondad es infinita" (en que Alack rastrea a la hija de un sacerdote para develar una trama de incesto e hipocresía). Será a partir de "Viet Blues", y según opinan los propios autores, que las cosas empiecen a cambiar. Allí, Alack se enamora de Enfer, una bellísima muchacha negra. (Dicho sea de paso, no es difícil enamorarse de las mujeres hermosas que dibuja Muñoz, del mismo modo que no es difícil temerle a sus horrores). A partir de este episodio las tramas se vuelven menos lineales, y cobran cada vez más importancia los personajes secundarios y sus historias personales a medida que

el dibujo se vuelve más libre y más grotesco, la línea se modula y la mancha de tinta crece. Se suceden "La vida no es una historieta, baby" (ver recuadro), "Chispas" (en que aparece Sophie, que llegaría a protagonizar su propia serie), "Constancio y Manolo", "Conversando con Joe" (en que Alack le cuenta a su barman favorito cómo dejó la policía tras la violación de su hermana, cuando sus compañeros de la fuerza ajusticiaron a los violadores) y "Ciudad Oscura". Es interesante notar cómo estos capítulos van haciéndose cargo de las torsiones a los que una ideología de izquierda debe someter al género antes de abandonarlo. El policial propone una verdad interna al relato que debe develarse. Si *Alack Sinner* al principio respeta cierto progresismo un tanto obvio (los poderosos encargan una investigación que desnuda sus propias miserias), en los capítulos siguientes son los desposeídos los que necesitan develar la verdad del poder (Sophie, una anarquista, en varios sentidos incendiaria, lo contrata para que ubique a su hermano) y finalmente, ya no habrá una Verdad que el relato deba descubrir, porque la verdad está afuera. Esta primera serie culmina en 1978 con "Recordando", que exhibe la completa disolución de las características del género: no hay crimen, no hay investigación, no hay misterio: Alack se prepara el desayuno, recuerda la primera menstruación de su hermana, sale a comprar comida para peces, se encuentra a su ex esposa, a quién había conocido por carta durante su servicio en Corea, es amenazado por unos pandilleros latinos, recuerda a un compañero de la policía enloquecido y un absurdo concurso de culos, se emborracha, delira, tira sus peces al inodoro. Nada más, y mucho más que averiguar si el asesino es el mayordomo o, variante negra, un magnate de la ciudad.

Encuentros y reencuentros

Tras unos años de silencio (en que cobran protagonismo *El bar de Joe* (ver recuadro) y Sophie, vuelve *Alack Sinner* con una secuencia muda memorable. Las hojas de un diario revolotean arrastradas por el viento hasta golpear la ventana de Alack, que duerme. La primera plana anuncia la muerte de John Lennon. A oscuras, Alack prende un cigarillo, tose, se afeita y mira su rostro avejentado en el espejo antes de que podamos, otra vez, leer su voz: "Cada vez me parezco más a mi abuelo. Entre los dos está mi padre, que trabaja en un motel a 400 millas de N.Y., y que no se nos parece". En esa secuencia está el tono, el clima y los temas de esta nueva entrega: "Encuentros y reencuentros", de 1982. Alack viaja para visitar a su padre, cuidador de un motel. En el camino escucha historias ajenas, conoce una *femme fatale* que resulta la amante de un evidente Frank Sinatra, en el más claro guiño a la serie negra de todo el episodio, reencuentra a Enfer, a su compañero de la policía Nick Martínez, a sus infames ex compañeros Rademaker y O'Neill. Y sobre todo, descubre que tiene una hija de cuatro años. Alack empieza esta bellísima historia tratando de "completarse" --según palabras de un ocasional pasajero manco-- en un encuentro con su padre, para completarse realmente al conocer a Cheryl, la niña que reaparecerá en "Nicaragua" y será el eje del *affaire USA*.

Después de "Encuentros y reencuentros" Alack Sinner vuelve en otra historia extensa, "Nicaragua", de 1986. Y vuelven también antiguos amigos y antiguos villanos en un relato doble: si el inicio es policial (le encargan a Alack investigar armas que se trafican para los contras en Nicaragua), en seguida el eje se desplaza a otras historias, sobre todo a la construcción de su paternidad, a su compleja relación con la pequeña Cheryl, y a la revolución. El dibujo es cada vez más oscuro, la narración cada vez más elíptica, el guiño cada vez más político. Muñoz y Sampayo llevan al extremo la contradicción entre un pensamiento de izquierda y la utilización de un género y un contexto geográfico nacidos en el corazón del imperio, y lo hacen en todos los frentes.

El género aparece para ser desarmado, la geografía se cruza con su crítica, la historia hace su entrada en la historieta.

En "Encuentros y reencuentros" y "Nicaragua" es dónde de manera más clara Muñoz y Sampayo se muestran como grandes inventores de soluciones formales. Baste notar el modo en que las palabras comienzan después o se interrumpen antes de completar esa convención que llamamos "diálogo", o las grandes elipsis entre viñetas, o la multiplicación de encuadres que incorporan objetos y personajes ajenos a la acción principal. Un recurso habitual es la exasperación casi paródica de la variación constante de encuadres que suele llamarse "cinematográfica", y que es característica de la narración clásica, de Milton Caniff al primer Hugo Pratt, digamos. Extremistas, Muñoz y Sampayo pueden contar un diálogo en un departamento alternando planos detalle de una boca con encuadres exteriores del edificio, de calles con sus transeúntes conversando o, incluso, del planeta tierra. Baste como ejemplo la compleja y memorable secuencia de "Encuentros y reencuentros" en que Alack piensa en su hija mientras espera al borracho Rademaker, que vocifera en la calle asesinando a la gente que pasa. Las viñetas pueden mostrar al borracho y a Alack, pero también a un viejo a punto de asesinar de un escopetazo a su esposa, una televisión encendida, un dibujante muy parecido a Muñoz que dibuja esa misma secuencia, una pareja que trata de concentrarse en la cama.

El tiro del final

Los últimos episodios de *Alack Sinner* fueron desgranándose de a poco hasta 1992. Todos comparten una cualidad: son historias ajenas en que Alack, siempre en viaje, es menos un testigo que una excusa, alguien que pasa junto a vidas de las que en ocasiones no llega a saber nada. Así, en "Norteamericanos", de 1989, lo encontramos en medio de un viaje no sabemos hacia dónde, varado en un pueblito en que la Norteamérica profunda se muestra en toda su desconfianza, racismo y estupidez. En "Por unos dibujos", Alack comparte un ómnibus con Martínez, un dibujante de historietas, evidente alter ego de José Muñoz, en un episodio-venganza tras el plagio que sufrió el argentino por parte de Keith Giffen. En "Rehenes", coincidirá con dos hombres que van a despedir a un soldado, muerto en Irak, mientras Alack recuerda a su amigo de la infancia, Hiroshi, víctima de la xenofobia durante la Segunda Guerra. En el antepenúltimo episodio hasta hoy, "Final de un viaje", Alack se reencuentra con Sophie, y se instala en su granja: un plácido final en que de la serie negra no queda ni siquiera el entorno urbano. Según parece, sólo la Historia, de la mano de unos aviones, unas torres y muchos muertos, podía volver a arrastrarlo a Nueva York. Malo para Alack, bueno para los lectores de historieta.

Recuadro 1

LA VIDA ES UNA HISTORIETA, BABY

Habría que estudiar un día esa manía de los argentinos de robar los lugares físicos, cinematográficos y literarios del imperio y usarlos y mutarlos creativa e inteligentemente en sus cuentos, historietas y novelas: lo han hecho de Rodolfo Walsh al gordo Soriano y el caso que nos compete no podía ser la excepción.

José Muñoz y Carlos Sampayo se viven entrometiendo en las historietas de *Alack Sinner*. La primera vez fue una muy discreta aparición, en el episodio *Viet-Blues*, precisamente aquel en que empiezan a desprenderse del lastre de excesiva fidelidad a los estereotipos de la novela negra: en un local de jazz donde actúan *Gato Barbieri &*

los changuitos jujeños, Muñoz aparece en el fondo, con un gorrito de coya, tocando un charango con la mano izquierda.

Los dos argentinos comenzaron cargando a su personaje yankee de la cultura *progre* basada en la serie negra, tan de moda en la primera parte de los setenta, y que era demasiado evidente en los primeros episodios: así, en la mesita de luz de Alack (junto al frasco de *Valium 0.5*, su eterna tacita con una flor, el paquete de camels, un cenicero de bar repleto de puchos) aparece un ejemplar de *The Long Sleep* (mezcla de *The Long Good-Bye* y *The Big Sleep*, dos de las novelas más famosas de Raymond Chandler), y le endilgan un puñado de frases y observaciones *al estilo*, desde la obvia “Sí. El era un profesional. Yo también” (*El caso Fillmore*) a la más recordable de “Todos tenemos en nosotros a nuestro peor enemigo” (*El caso Webster*). Sin embargo, desde la misma tinta china Muñoz reniega de que lo hayan nutrido con literatura cuando, sin ningún pudor, invaden con Sampayo el mundo de Alack en *La vida no es una historieta, Baby*, al precio de convertirse ellos mismos en personajes. En ese episodio Sampayo y Muñoz aparecen en la oficina del detective buscando inspiración y contándole que lo han descubierto, en la guía telefónica, y que tiene el mismo nombre que un personaje que ellos han creado (“Esta no la cree ni el mismo Borges...”, afirman). Sampayo se enoja cuando Alack hace la finta de cobrarles: “Hemos leído muchas novelas y conocemos el truco”, pero Muñoz añade “El que ha leído novelas eres tú. No creo que éste se dedique a la literatura”.

Los autores-personajes se pegan a Alack y éste los salva más de una vez, pero ellos también intervienen. El detective observa luego de una jugada brava: “Amigos, la vida no es una historieta. O quizás, sí. Pero, con ribetes más peligrosos.”

Luego de muchas peripecias, ante la incertidumbre, Alack piensa cómo hubieran resuelto el caso Sampayo y Muñoz. Y ellos le darán la respuesta correcta. Al parecer acepta, lateralmente, que es un personaje cuya vida está en manos de sus creadores. Aunque ya sabemos que en la literatura moderna los personajes se suelen rebelar.

Finalmente, cuando se van despidiendo, los argentinos le lanzan al detective una perorata sobre cómo Estados Unidos vive gracias a explotar a otros pueblos y acusan al detective de no hacer nada al respecto. Por una vez Alack se toma las cosas con calma, les ha tomado cariño a sus creadores aunque le hayan bebido todo el whisky: “Amigos yo se muy bien como están las cosas y hago poco por destruirlas; pero, perdónenme la vida, al menos como personaje. Me gusta vivir en la imaginación de los demás: se es menos responsable de nuestros actos.”

Las cosas van a cambiar tanto, con el tiempo, que en un episodio de *El Bar de Joe*, Alack aparecerá leyendo un número de la experimental revista de cómic *Raw*. Bueno, el director de la revista –y autor de *Maus*– era amigo de uno de los creadores.

(Roberto von Sprecher)

Recuadro 2

ALACK SE CONVIRTIO EN ABUELITO AL MISMO TIEMPO QUE VOLABAN LAS TORRES GEMELAS.

Con el título casi les cuento el final de *L’Affair USA*, publicado por Casterman, en Francia, en este año 2006, y anunciado ya por Planeta como “El caso Estados Unidos” en su recopilación integral de la serie. Pero Muñoz y Sampayo son demasiado inteligentes como para abordar el tema directamente. La responsabilidad de algunos norteamericanos con intereses en el petróleo, por ejemplo, va apareciendo sutilmente entre una trama que comienza un mes antes del 11 de septiembre de 2001, una trama tan compleja que deja sin comprensión al propio Alack, que habiendo pasado los sesenta, ha dejado de fumar y empezado a hacer ejercicios (y ya no anda vomitando por cuanto

inodoro encontrara en el camino). Pero en esa trama resultará afectada – secuestrada – su hija Cheryl, embarazada y cerca de dar a luz. Y ahí sí, Alack arremete como sea, con un Nick Martínez de pelo y bigote blanco que le ayuda. Liberan a Cheryl y el nieto nace al mismo tiempo que los aviones derrumban las torres gemelas (nos enteramos de ello, pero no lo vemos).

Alack está viejísimo. Tres años después juega con su nieto al fútbol (sí, al fútbol, nada de esas mariconadas como el béisbol), en un parque que puede ser el Central. Pero esa es una escena de fondo de la conversación de unos agentes del gobierno que conocían lo que se venía y que ahora están retirados. Observan a la pareja y el episodio termina con el comentario sarcástico de uno de ellos: “Mirá: un inocente. Tan pueril como su nieto. La sal de la tierra. ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!”. Je.

(Roberto von Sprecher)