

MARÍA ELVIRA BERMÚDEZ

## Qué es lo policiaco en la narrativa

ENTRE NOSOTROS, los mexicanos de hoy, está muy extendida la creencia en el sentido de que una obra es *policíaca* porque en ella se comete un crimen y aparece la policía, o porque un detective o un oficial cuentan sencillamente algún caso en que han intervenido o porque se narra en ella la vida de algún delincuente muy conocido. En esas y parecidas coyunturas se estará ante un reportaje, una crónica o una biografía, pero no frente a una novel policiaca porque lo caracteriza al género es el *misterio*, la investigación y la idea de justicia.

A mi parecer, una somera remembranza de los creadores de esta área de la narrativa que ya rebasa el siglo y medio de existencia, nos dará un concepto claro de los elementos que la integran.

Así como se habla de la "difícil facilidad del genio", es posible formular conjeturas en torno al momento en que Edgar Allan Poe (1809-1848) engendró un nuevo género literario. Las condiciones estaban dadas: su preferencia por asuntos macabros y espeluznantes, por las fantasmagorías y una práctica, si no muy larga en el tiempo, sí intensa en el ejercicio y su notable afición por los criptogramas. Justamente en el año de 1835, cuando escribió *Los crímenes de la calle de la Morgue*, Poe se encontraba enzarzado en dicho pasatiempo. Vivía, por lo demás, una temporada de tranquilidad y bonanza relativas. Con motivo de alguna lectura, de un comentario que alguien formuló, debió pensar que en la vida real existen enigmas patentes, dolorosos, mucho más necesitados de estudio que un escueto criptograma: los crímenes. Por una vez en su vida prestó atención a la realidad que lo circundaba. Y esta realidad provocó en él una reacción positiva, gestada en los principios éticos que sin duda le fueron inculcados por Mr. Allan y, también, por sus mentores ingleses: la de que el mal, sobre todo en sus consecuencias, debe ser combatido. El mal se presentaba a sus ojos en la única forma en que él podía contemplarlo con atención: en forma de enigma. En las últimas páginas de *Eureka* dice: Sólo desde este punto de vista —una larga elucubración anterior— "comprendemos los enigmas de la Injusticia Divina, del Hado Inexorable. Sólo

desde este punto de vista resulta inteligible la existencia del Mal; pero aun más: desde este punto de vista resulta soportable". El mal es pues, aunque provenga de la divinidad, un enigma. Una vez esclarecido éste, y aunque sus efectos persistan, el mal puede ser comprendido. Lo que importa, pues, es su esclarecimiento. Allí, en esa idea, está el germen de la literatura policiaca.

En *Los crímenes de la calle de la Morgue* y en *El misterio de Marie Roget* el detective, Augustus Dupin, gracias a la observación de ciertos detalles en el lugar de los hechos y a la aplicación de sus excepcionales aptitudes de razonamiento, resuelve un problema y descubre a un criminal. De cuento de misterio constituye *La carta robada* una creación imposible de superar. La trama consiste en revelar el sitio donde está escondida una carta. La solución, una vez dada, resulta sencilla y verosímil; pero sin la intervención de Dupin aparecía como imposible. *El pozo y el péndulo*, inspirado seguramente en los procedimientos de la Santa Inquisición y situado en Toledo, es progenitor y arquetipo de todos los cuentos de *suspense* que en el mundo han sido y siguen siendo. Y larga es la lista de relatos fantásticos y terroríficos que escribió el bostoniano; basta con recordar entre los primeros *La caída de la casa de Usher* y entre los segundos *La barrica de amontillado*.

Todos sus biógrafos e incluso la mayoría de sus lectores saben que Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) creó a Sherlock Holmes teniendo en la mente a su antiguo maestro Joe Bell, el agudo y sagaz observador de todas las minucias. Saben asimismo que Arthur había leído a Poe y a Gaboriau, y también a Verne, pero ¿qué otro factor pudo mover su ánimo hacia el cultivo del género policiaco? Imagino a este médico escocés en su pulcro y recoleto consultorio de Southsea, con grandes ratos libres entre consulta y consulta de sus enfermos. Debí pensar muchas veces que era médico simplemente porque tenía que ganarse la vida, pero que era escritor por el llamado tenaz y profundo de su espíritu. Planeaba sin duda los libros que iba a escribir muy pronto. Todos ellos girarían en torno a la historia y entres sus hojas despertaría tal vez un héroe que tuviera del Arthur que pudo ser los atributos. Pero esos libros, enmarcados en un pasado preciso y matizado con tradiciones ya hechas lo obligarían —lo obligaban ya— a ser objetivo, clara y concretamente objetivo. Su circunstancia, empero, lo cercaba. Estoy por decir que lo oprimía. Debí sospechar de pronto que, más que las enfermedades, otros asuntos podrían ser motivo de la consulta de sus conciudadanos: las extorsiones, los robos, los crímenes de que eran objeto; alteraciones en fin de la salud moral y del bienestar que ameritaban una reparación, si no de manera de volver las cosas al estado que guardaban, al menos en forma de castigo para el ofensor. Por supuesto él, sir Arthur, no iba a convertirse en un sencillo y atareado policía. Ni podía ni quería hacerlo. Pero la idea estaba ahí, tentándolo; y se posó al fin en el único campo propicio para perdurar: el literario. Y fue así como Sherlock Holmes se gestó.

*Estudio en escarlata*, la primera obra policiaca que Conan Doyle escribió, está dividida en dos partes: la primera es netamente policiaca; la segunda es un relato retrospectivo, situado en el oeste de Estados Unidos, que explica los antecedentes y móviles del crimen que valió de asunto a la novela. Aunque literariamente esa dualidad puede ser considerada como un defecto, sirvió para que los norteamericanos se interesaran en la obra de *sir* Arthur y para que éste consolidara su carrera de escritor.

*El sabueso de los Baskerville* es sin duda la mejor novela policiaca que escribió el escocés y la que ha fungido de molde para tantas otras que se han escrito posteriormente y que ahora podemos llamar tradicionales. John Dickson Carr, Agatha Christie, Ellery Queen, y muchos más han estructurado sus obras —aunque, naturalmente, imprimiéndoles rasgos originales— de acuerdo con el plan de esta novela: planteamiento de un enigma; peripecias que a un tiempo complican el misterio y van proporcionando indicios para su solución y explicación final de los hechos a cargo del detective. Otros dos factores son indispensables para configurar una novela policiaca redonda: el suspenso y la prueba. Y es en el impecable desenvolvimiento de estos dos elementos donde Conan Doyle emula dignamente a Poe e incluso —si se tiene en cuenta su abundante producción— lo supera.

Es necesario recordar también a Wilkie Collins (1824-1889), autor de *La dama de blanco* y de *La piedra lunar*, quien fue el primero que tomó a una policía —el Inspector Cuff— como héroe; a R. Austin Freeman (1862-1943), creador del científico doctor Thorndyke, que introdujo en lo policiaco una modalidad trascendental: el enfoque de un crimen desde el punto de vista del delincuente; y a G. K. Chesterton (1874-1936), el más lógico de los primeros cultivadores del misterio cuya obra, tanto o más que a entregar homicidas a la justicia, tiende a destruir las engañosas apariencias con que ciertos hechos y caracteres suelen ser interpretados.

Al lado de los tres ingleses a quienes acabo de citar están dos franceses que también imprimieron a lo policiaco características perdurables: Emilio Gaboriau (1832-1873), quien coincidió, más bien se adelantó a Conan Doyle en la utilización de huellas y rastros para reconstruir sucesos e identificar personas; también, como Collins, hizo de un policía —Lecoq— el triunfador en sus novelas aunque, en justa contrapartida, inventó a Gevrol, prototipo de oficial vanidoso y torpe. La descendencia de Gevrol es más numerosa que la del patriarca Abraham y muchos integrantes actuales de este Génesis lúdico —si así puede llamarse al acervo de lo policiaco— suman a su ineptitud la corrupción. El otro francés al que aludo es Maurice Leblanc (1864-1941), precursor importante en dos vertientes del género: su criatura predilecta, Arsenio Lupin, es un ladrón y por ello uno de los antepasados legítimos de los antihéroes. Lupin además, luchó contra otro ente de ficción —apenas disfrazado como *Herlock Sholmes*— abriendo así

paso a todos aquellos que se han atrevido a echar mano del mismo Holmes, del propio Lupin, de Phillip Marlowe, e incluso de Poe, de Agatha Christie y de tantos otros héroes y escritores, como protagonistas de sus cuentos y novelas.

Agatha Christie (1890-1976), por cierto, es "la reina del género policiaco". En uno de los más recientes entre los numerosos tratados que se han escrito sobre su vida y su obra (*The Agatha Christie Companion*, Nueva York 1984, por Dennis Sanders y Lean Lovallo) constan estos datos: "AC es uno de los escritores más famosos y triunfadores de todos los tiempos. De sus noventa y cinco libros se han vendido más de quinientos millones de ejemplares desde 1920, cuando su primera novela *El misterioso caso de Styles* fue publicada; ha sido traducida a más idiomas que Shakespeare y su obra sólo es superada por la Biblia en el número de lenguas en que puede ser leída".

Debido tal vez a la diversidad de las traducciones, a distintas formas de propaganda y a otros fenómenos de divulgación, se utilizan numerosos vocablos para designar obras pertenecientes al género policiaco y que con él tienen afinidad. Algunos son sinónimos entre sí, otros se adjudican a especies distintas como si fueran de la misma y todo ello da lugar a confusiones. Para evitarlas, es necesario tener una idea de las vertientes por las que se ha desenvuelto la novelística que nos ocupa:

1.- La novela tradicional, *clásica* (en sentido lato), de problema, de enigma o de misterio (con todos esos nombres es aludida) es la que se caracteriza en forma rigurosa por todos los elementos con los que la dotaron sus creadores. Además de los ya mencionados, son notables en este apartado los ingleses Michael Innes, Anthony Berkeley, Nicholas Blake y Dorothy Sayers. Los norteamericanos S.S. Van Dine, Mary Roberts Rinehart, Rex Stout, John Dickson Carr y Ellery Queen; el belga George Simenon; los argentinos Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. En este apartado entran estado-unidenses y muchos otros europeos, y algunos latinoamericanos que han integrado la mayoría de los escritores policiados en todo el mundo.

2. La *novela de acción*, en principio opuesta como 'escuela norteamericana' a la inglesa de problema, que esencialmente sólo difiere de la tradicional en los rasgos: A) el escenario, más que un lugar cerrado o reducido, es una ciudad; B) el detective es violento, *duro*, más que razonador y C) la peripecia domina en la trama. Máximos representantes de esta modalidad son Dashiell Hammett y Raymond Chandler, norteamericanos.

3.- El *thriller*, que viene a ser una involución de la que antecede porque el enigma va disminuyendo en favor de la peripecia: el detective se ha vuelto más violento y mujeriego y, a la vez, increíblemente invulnerable y porque a la exageración en la violencia se suma el exceso en el erotismo y en el lenguaje. En Estados Unidos Mike Spillane ha sido el más conocido ejemplo del *thriller*. También pueden ser conside-

rados dentro de esta variante Leslie Charteris, inventor de 'el Santo' y Ian Flemming, que dio vida a James Bond, aunque éste también desempeña importante papel en otra especie, o sea

4.- La *novela de espionaje* en la que, en términos generales, como en los *westerns* del cine, el maniqueísmo es tónica predominante, el enigma casi ha sido arrollado por la tumultuosa acción y las características del héroe alcanzan ya las de un *superman*. Sin embargo, existen novelas de espionaje de buena calidad, como las de John Le Carré.

5.- Hay otra especie de novela policiaca que hasta ahora no ha sido suficientemente diversificada. Puede encontrarse entre las que en Estados Unidos califican como *crime* y entre nosotros como *de suspenso*. En ellas no se responde a la pregunta ¿quién es el asesino?, sino más bien a cómo y por qué mató. El crimen es enfocado a través del delincuente o del sospechoso, en otros casos. Uno de los motivos más frecuentes en esta especie, que puede ser llamada *criminológica* es el de coartada frustrada. La psicología tiene aquí papel preponderante; el suspenso es factor primordial y los desenlaces suelen ser sorprendivos. Notables autores de novelas y cuentos criminológicos son: William Irish, James M. Cain, Patricia Highsmith y los franceses Boileau y Narcejac.

6.- A últimas fechas ha circulado en México la palabra *negra* aplicada a la novela policiaca y con ella se alude, lo mismo a la que realmente pertenece al campo de la narrativa de que estamos tratando, que a la novela terrorífica, descendiente directa de la *gótica* inglesa en la que entre otros descollaron Horace Walpole (*El castillo de Otranto*), Anna Radcliffe (*Los misterios de Udolfo*) y Mathew Lewis (*El monje*). Fue en España, y luego en Argentina, donde no hace mucho comenzó a dársele a la novela detectivesca dicha connotación basándose, ante todo, en su contenido: a pesar de que el género policiaco tenía ya un fondo axiológico patente: "justicia para todos, lo mismo ricos que pobres", merced a un proceso de origen ideológico se empezó a ver en algunas novelas un fragante mensaje de 'crítica social' y así, novelas de acción, criminológicas, *thrillers* y otras fueron cobijadas bajo el mismo techo: el género *negro*. Éste se hizo aparecer además como una reacción saludable contra el acartonamiento de la novela tradicional; pero en última instancia lo que se combate en la novela clásica es que, según los partidarios de la *negra*, es un producto del capitalismo, una expresión de la burguesía. A la divulgación del término *negro* destinado a la narrativa detectivesca han contribuido otros factores, tales como la vinculación tan estrecha entre el cine calificado como *negro* por un lado, las películas de acción y los *thrillers* por el otro; y las series de libros que algunas editoriales han lanzado al mercado (Bruguera y Barra! por ejemplo) con el rubro de 'la novela negra'. Dentro de la que propiamente

merece este título, y que se cultiva principalmente en España y de cuando en cuando en algún país latinoamericano, el *thriller* ha predominado sobre lo policiaco y lo criminológico, entre otras cosas, a mi juicio, porque aquél implica un esfuerzo mucho menor para construir una trama con apariencia policiaca. Contra lo que pudiera haberse esperado de la “nueva” crítica social de la que hoy hacen alarde los hispanos famosos, lejos de ofrecer soluciones para un cambio en la colectividad, la aportación de la novela *negra* a la literatura ha quedado en la mayoría de los casos en rotunda negación de valores, cuando no es desbordamiento de violencia y sexismo.

Es natural que con el correr del tiempo y debido a cambios sociales y políticos, lo policiaco en la narrativa haya experimentado algunas modificaciones. Estas, sin embargo, no han llegado ni mucho menos al grado de anular sus elementos primigenios. Ello puede comprobarse mediante la observación de dos hechos innegables: 1o.- el surgimiento de una nueva especie en manera alguna hace desaparecer la que inmediatamente la antecede u otra de las anteriores y 2o.- en la actualidad no sólo se reeditan las obras de los clásicos sino que han ido surgiendo otros escritores que prefieren la novela-problema y/o la criminológica a la de acción, el *thriller*, la de espionaje y, por supuesto, a la *negra*.

Las últimas novelas de Hammett y de Chandler fueron editadas en 1934 (*El hombre delgado*) y 1958 (*Play back*) respectivamente, mientras que los longevos Agatha Christie y Rex Stout, por citar sólo a dos clásicos, escribían y publicaban aún en la década de los 70 sin verse jamás tentados a sumergirse en los abismos del *thriller* o de la novela *negra*, ni siquiera en el procedimiento de la de acción. En 1963 la editorial Giallo Mondadori tenía en su lista de novelas policiacas, entre otros autores ingleses y norteamericanos hoy olvidados, a Frank Kane, George Harmon Coxe y Ross Mc Donald (años después considerados por Javier Coma como *negros*) junto a Fredric Brown, E.S. Gardner, Ellery Queen y Agatha Christie. En 1978 fueron dadas a conocer, nada menos que por la casa Bruguera, las novelas de Patricia Wenworth, anunciada como “la nueva Agatha Christie”: la detective de esta escritora, *Miss Silver*, es en efecto una respetable émulo de *Miss Marple*, tan tradicional como ella.

Entre los novelistas que podríamos llamar recientes porque sus obras comenzaron a circular en esta década, hay otros que también rechazan la violencia del *thriller* y el pesimismo de la ‘crítica social’: las norteamericanas Doris Miles Disney y Ursula Curtis que, a la par con un costumbrismo bien captado, desarrollan un fino suspenso. Stuart Kaminsky, notable porque toma a escritores y actores famosos como protagonistas y los involucra en tramas muy bien hilvanadas en el misterio: en *Jamás te cruces con un vampiro*, pongo por muestra, trabajan William Faulkner y Bella Lugosi. Humorista sutil es Tobías Wells: en *El perro chino* encomienda a una jovencita oriental el papel de

detective y ella, medio en serio, medio en broma, resuelve el problema. Me estoy limitando a dar ejemplos de libros traducidos al español y que han circulado en México.

Por lo que a Francia concierne recordaré que antes y después de novelas densamente *noires* de la cosecha de Jean Pierre Alem y Albert Simonin que hace unas dos décadas editó Novaro, distintas editoriales pusieron en circulación otras de típico misterio: Diana en 1955 *El chalet de los lunáticos* del belga J.J. Marine, montada sobre el problema de cuarto cerrado; en 1963 Bruguera *La pulga en la oreja*, de Michel Cousin, insuperable relato que mediante un atrevido procedimiento de 'escamoteo' fabrica un desenlace sorprendente, increíble. Molino es la responsable de la serie *Old Jeep & Marcassin*, de Marcel Priollet, conmovedora muestra de amistad franco-americana: Old Jeep es un detective gringo que colabora fielmente con el comisario galo Marcassin en la persecución de los delinquentes. Actualmente Plaza y Janés ha reeditado algunas novelas del clásico Pierre Very al lado de los modernos Boileau y Narcejac. Y hay un contemporáneo, Sebastián Japrisot que muy alejado de supuestas críticas sociales parte, no sólo de la psicología, sino de la psiquiatría, para idear sus argumentos: *Trampa para Cenicienta*.

Si atendemos a España, encontramos inmediatamente a escritores tan ortodoxos —en lo que a técnica policiaca corresponde— como Mario Lacruz, Francisco García Pavón y Mariano Tudela con sus novelas-problema; a Manuel de Pedrolo con la crimilógica y estupenda *Juego sucio* y a Santiago Lorén con *No tenía corazón*, en la que felizmente combina lo policiaco con la ficción científica. Estos cinco literatos prueban que más o menos al mismo tiempo que en la península ibérica estallaba el *boom* de la novela llamada *negra* con Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín y Pérez Merinero, la novela de enigma daba ricos frutos.

Otros europeos, reconocidos internacionalmente como escritores excelentes, y que alguna vez han incursionado en la literatura policiaca, —Graham Greene, Fernand Crommelynk, Frederick Dürrematt, Mika Waltari— se mantienen asimismo apegados al enigma o misterio, ponen en marcha una investigación auténtica y no pierde de vista el concepto de justicia.

En México el abordaje de lo policiaco en la narrativa ha sido esporádico, exiguo y, en ciertos casos, híbrido. Sin embargo hay acercamientos a cada una de las especies que hemos atisbado. El pionero del género, Antonio Helú, prefirió el antihéroe sobre el detective clásico. En la novela-problema sigue sobresaliendo Rafael Bernal con sus primeras obras (*Un muerto en la tumba* y *Tres novelas policiacas*). Permanecen en el recuerdo las de Enrique F. Gual y *22 horas* de Margos de Villanueva. Ha sido reeditada *Corrientes secretas* de Rosa Margot Ochoa y también de neto enigma son las de José Zamora publicadas en 1980 y la del chileno radicado hace algunos años, otoño 1987.

México Polí Délano: *Muerte de una ninfómana*. Muy recientes son *Accidente premeditado* de José Huerta y *Crimen de color oscuro* de Ana María Maqueo, muy estimables ambas dentro de la tradición detectivesca aunque a mi juicio está mejor lograda la de Huerta.

En la especie criminológica queda como muestra difícil de superar *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli. Dentro de ese apartado entran numerosos cuentos de la cosecha de escritores mexicanos muy conocidos y estimados en otras áreas de la narrativa. Por lo que a mí misma concierne, me permito hacer notar que en una novela larga, tres cortas y algunos cuentos he procurado apegarme a las directrices de la novela-problema; en otros relatos —largo uno de ellos, he intentado el procedimiento criminológico y luego en dos más he echado mano de elementos fantásticos.

Entre las novelas de acción y los escuetos *thrillers* hechos en México no hay una línea divisoria bien marcada. Hubo algunos bastante 'eróticos' (los de Juan Miguel de Mora); ciertamente escandalosos (los de José Pérez Chowell) y alguno constructivo y de mejor factura: Cárdenas Barrios. En *El complot mongol* de Rafael Bernal, *La cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes, *Entre la pena y la nada* de Raúl Hernández Viveros y *La fiera de piel pintada* de Edmundo Domínguez Aragonés hay ingredientes de novela de espionaje; pero cada una de ellas tiene rasgos y construcción peculiares que les prestan un carácter propio y una calidad distintos entre sí.

Como *negras*, de "actual realismo" o simplemente *sociales* deben quizá ser consideradas todas las de Paco Ignacio Taibo II, las dos de Rafael Ramírez Heredia y *Luna caliente* del argentino avencidado hace tiempo entre nosotros Mempo Giardinelli. Las de hispano-mexicano PIT-II son las que mayores ventas han conseguido en toda nuestra historia del género.

Francamente parapoliciacas, esto es, afines a esta área pero sin llegar a penetrar en alguna de las vertientes que, fuera del nuestro, en otros países se especifican claramente, pueden a mi modo de ver ser estimadas *Dos crímenes* y *Las muertas* de Jorge Ibárgüengoitia, *Pre-texta* de Federico Campbell y *Asesinato* de Vicente Leñero. En el mismo caso estuvieron décadas atrás dos obras magníficas de Alberto Ramírez de Aguilar: *Camino a la nada* y *Noche de Sábado*. Paródicas, en un sentido literal, y desenvueltas con pleno humorismo son *Las aventuras de Peter Pérez* de Pepe Martínez de la Vega. Asimismo una parodia del género, aunque bastante críptica, viene a ser *Segunda persona* de Eugenio Aguirre.

Encuentro cierto hibridismo en tres novelas más: *Crimen sin faltas de ortografía* de Malú Huacuja porque si bien presenta a una pareja de detectives, plantea un problema y ofrece una solución final, de pronto se interna en los linderos de la novela criminológica al convertir a la narradora en personaje principal y, ante todo, porque hace caso omiso de toda noción de justicia. En *El callejón del muerto*  
Estudios 10, otoño 1987.

Luis Méndez Asencio introduce inopinadamente una leyenda y sus probables repercusiones en la trama de pesquisa y en *Carta del más allá* Torcuato Luca de Tena mezcla lo fantástico con lo detectivesco sin integrar el uno en el otro.

Me he estado refiriendo en este ensayo a la narrativa, o sea a la novela y al cuento propiamente dichos que ameritan ser apreciados como policíacos y a los que sin fundamento teórico alguno son distinguidos con ese título. Es necesario ahora hacer notar que en lo que a cine y a la televisión concierne hay producciones que de hecho ponen entre paréntesis algún ingrediente del género y acentúan otro u otros sin que por ello puedan dejar de ser llamadas policíacas, precisamente porque son policías o detectives sus principales protagonistas y porque en ellas se cometen crímenes. “El precio del deber” por ejemplo, se limita a ir dando a conocer las denuncias que van llegando a una demarcación de policía y la secuela de las respectivas pesquisas. Otra buena muestra de este procedimiento es “Bellamy”.

En esas series el criminal es casi de entrada identificado ante el público y sólo a las veces, y únicamente para el policía, hay el problema de encontrarlo. En alguna otra empero, como en ocasiones en la de “Cagney y Lacey”, el espectador no ha visto de antemano al autor de la fechoría y lo va descubriendo al mismo tiempo que esas valientes y listas mujeres.

La ausencia de enigma en esos casos queda ampliamente compensada por una infalible aplicación de la justicia: el delincuente siempre es aprehendido o eliminado, como sucedió en “Los Intocables” o en “El que la hace la paga”. Por otra parte, el enigma sigue siendo explotado con buen éxito en el cine y en la televisión, no sólo en películas y series que tienen como actores a Sherlock Holmes, Maigret, Poirot o *Miss Marple*, sino en otras de reciente cuño como la muy ortodoxa “Reportera del crimen” de Angela Lansbury; e incluso —siquiera sea esporádica o parcialmente— en otras: “Matt Houston”, “El espía y la dama” y “Magnum”, aunque generalmente en éstas predominen las aventuras.

Se me preguntará por qué lo que es válido para el cine y para la televisión no lo es para la narrativa y respondo que a mi modo de ver sencillamente debido a que el espectáculo tiene una técnica y unos valores distintos a los literarios —y esto podrán explicarlo bien los especialistas en la materia— y que si en algunas coyunturas —muy raras por cierto— una novela puede ser transformada en película o en serie televisiva e igualarla o superarla, el trabajo inverso no es usual, tal vez ni siquiera factible. Un *script*, un libreto de una obra para televisión o para cine podrán si se quiere resultar tan atractivos como el “teatro para leer”; pero difícilmente serán calificados como creaciones literarias en sí.

De manera obvia en el espectáculo predominan los paisajes, los interiores, la acción, la presencia de actrices y actores, todo en fin lo

que entra por los ojos. El espectáculo está destinado a todo tipo de público e interpela más a la emoción que al raciocinio. Incluso en los *comics* o *monitos*, esos productos mixtos de imagen y letra, los autores recurren al dibujo erótico y al truculento para atraer compradores. La literatura, en cambio, y como su nombre mismo lo indica, es *letra*, lenguaje, forma, a grado tal que su contenido mismo es inseparable de esa forma. En la novela y el cuento, en consecuencia, las directrices son particulares y lógicamente más complejas y severas en lo que a la forma corresponde que aquellas que se apliquen a la redacción de un *script* o de un *comic*.

Considero pertinente volver sobre esa suerte de clasificación que ha sugerido respecto a las vertientes por las que la narrativa policiaca se ha diversificado, porque a mi juicio no basta con dar una lista de autores para probar un aserto: es menester analizar, siquiera sea en forma somera, algunas de sus obras y poner así de relieve las similitudes y las diferencias que aquellas entre sí guarden para que sirvan de hitos en la guía que ha sido propuesta.

1.- La novela-problema es ampliamente conocida y aquí mismo hemos recordado algunas de las clásicas; pero una novela escrita en 1942 y no hace mucho reeditada: *La muerte y el lacayo bailarín* —*Death and the dancing footman*— (Ediciones Forum, Barcelona, 1983) constituye una buena muestra de esta especie, hoy calificada como 'tradicional'. Su autora, Ngaio Marsh, nació en Nueva Zelanda en 1899 ó 1901 y posiblemente vive aún. Fue actriz y también autora teatral. 'Ngaio', en el dialecto maorí es el hombre de un arbusto. La novela está situada en Inglaterra, durante la Segunda Guerra Mundial, en una casa de campo dotada con todas las comodidades y lujos y gran número de criados... la alta burguesía en pleno, pues. Ngaio utiliza la fórmula "víctima de atentados frustrados = asesino". Hay un suicidio: el de la madre del culpable. Aquí el hijo predilecto, al contrario de lo usual, mata al postergado. El móvil es acceder a la herencia. Sobresalen dos sospechosos; uno a la vista de todos, incluidos los personajes de la novela: extranjero —judío-austriaco— y médico; el otro, sugerido por la autora, el anfitrión, un tanto anormal, perverso: ha invitado a su casa a varios conocidos suyos que tienen entre sí graves resentimientos, "a ver qué pasa". Ngaio juega limpio, también despierta suspicacias alrededor del verdadero criminal. La *detección* está basada tanto en la intuición como en observaciones materiales que ayudarán a fincar la prueba. El lacayo bailarín es realmente un criado que se puso a bailar al oír por radio una pieza y que por haberse distraído así de sus quehaceres tuvo oportunidad de convertirse en un testigo importante.

2.- Comentaré a continuación sendas novelas de Dashiell Hammett y de Raymond Chandler, las que tienen más fama, para poner énfasis en el respeto que ambos mostraron hacia la construcción y el mensaje de la novela policiaca genuina.

Dashiell Hammett escribe de manera estupenda: tiene gran sen-

tido de humor, un humor a las veces muy negro, pero siempre fino e incisivo. Nunca pone en el papel una palabra soez, aunque a menudo sus personajes las usan: él se limita a hacer constar que las dicen, y siempre de modo distinto, a menudo jocoso. Describe magistralmente a sus personajes: cómo son físicamente, cómo visten, qué hacen; y cómo están los lugares, por dentro y por fuera, aunque no se ocupa mucho de las calles. Y aunque se detiene minuciosamente en los ademanes, en los desplazamientos, el modo de andar y de sentarse de sus entes de ficción, evita contar lo que ellos piensan. El lector puede colegir, al ver los que están haciendo (fumar, echarse) al contemplarlos por fuera, que están reflexionando; pero nunca conoce sus reflexiones. Hammett fue quizá el primero entre los narradores policíacos que utilizó esta técnica un poco tramposa de omitir los pensamientos de los investigadores porque ellos tampoco tienen, como otros, con quién comentarlos; pero no cabe duda de que Spade, (y Ned Beaumont y el Agente de la Continental) reflexiona, igual que los detectives clásicos. ¿Cómo, si no fuera así, sacarían las conclusiones que de un modo u otro después dan a conocer?

En *El halcón maltés* aparece Sam Spade, con su cara llena de *ves*, el "Satanás rubio". Tiene una secretaria, Effie, que le es muy adicta y a quien él aprecia mucho. Al parecer, las relaciones entre ellos no son amorosas. Llega la clienta —Brigid— presentándose con nombre supuesto y les encarga (a Sam y a su socio Miles Archer) que vigilen a un tal Floyd Thursby. Pronto matan a éste y luego a Archer. Se asume que Archer quitó la vida a Thursby pero ¿a Archer quien lo mató? Ahí está plenamente configurado el enigma de la novela. Culpan a Sam: en primer lugar Iva, la viuda de Archer, con la que Sam tenía trato sexual y, en segundo, menos abiertamente, los policías: Tom, que simpatiza con el investigador privado y el Teniente Dunby, que no lo aprecia. Surgen después Joel Cairo, un balcánico, con el que de inmediato el violento Spade tiene una escaramuza y un espía, de apariencia física insignificante pero malo como él sólo, de nombre Wilmer, que es subordinado de Gutman, un gordo ricacho que es muy importante en la trama. Todos andan en pos del *halcón maltés*, una estatuilla de oro y piedras preciosas que Carlos V regaló a los Caballeros de Malta. La traía Jacobi, capitán del barco "La Paloma", al que asesina Wilmer; pero ya moribundo, Jacobi consigue llevar al halcón a Sam. Casi al final se organiza una reunión entre todos (Gutman, Wilmer, Cairo, Brigid y Sam) llena de incidentes. Effie lleva el halcón que resulta ser de plomo. Llega la policía, puesta sobre aviso por Spade y aprehende a los malhechores. Oh sorpresa: la que mató a Archer fue Brigid, que a todo esto era ya amante de Sam y a pesar de ello él la entrega. Esto es lo más valioso de la novela: el cumplimiento cabal de la función del detective y el triunfo de la Justicia.

En *El largo adiós* de Raymond Chandler la exposición de los hechos es lenta, minuciosa y muy agradable. Lo mismo puede afir-

marse respecto a las descripciones de lugares, tanto exteriores como interiores. Phillip Marlowe es el narrador y alguna vez, como lo hacemos algunos, habla de sí mismo en tercera persona; pero no hay cambios de enfoques o de voces narrativas ni modos atemporales. El relato es lineal, directo, siempre hacia adelante y el conocimiento de hechos pasados se tiene, como lo consigue PM, por medio de la información de terceros.

En esta novela, de modo casual, en un estacionamiento para automóviles, Marlowe conoce a Terry Lennox, quien se encuentra en alto grado de ebriedad y a quien su mujer—notoriamente una millonaria— deja ahí abandonado. Phillip lo recoge y lo lleva a su casa. De manera tan súbita como inexplicable se establece entre el rico y el detective una amistad profunda y auténtica que no es un *rasgo* simplemente en la obra, sino uno de sus principales motivos, por no decir el único. PM dirá más adelante que Terry “era una de esas personas a quienes nadie podía dejar de querer”, y esta afirmación es a mi juicio un tanto gratuita y exagerada de parte de Chandler. En fin, Marlowe ayuda a Terry y éste se lo agradece. Parte cuando se siente bien y días más tarde acude a su nuevo amigo para que lo conduzca a Tijuana. Phillip accede, pero no quiere conocer las razones que puede tener Lennox para huir para no convertirse en caso dado en “cómplice después del hecho” y lo lleva. Lo detienen cuando regresa y Chandler presenta a los miembros de la policía como absolutamente odiosos. Resulta que la esposa de Terry ha sido asesinada brutalmente. PM resiste torturas, prisión, todo, por lealtad al amigo Terry, porque no cree que sea culpable. Y así queda establecido el primer enigma de la novela: ¿quién mató a Silvia, la mujer de Lennox?

Pocos días después se asegura oficialmente que Terry se ha suicidado en un pueblo de México. Marlowe tampoco cree que su amigo se haya dado muerte voluntaria y surge entonces el segundo misterio, reforzado con el hecho de que el suegro de Lennox, multimillonario y poderoso, insiste en echar tierra al asunto. Van pasando los días, Marlowe atiende sus negocios ‘ratoneros’ y de pronto recibe una carta de Terry —con un billete de cinco mil dólares dentro— de la que se infiere que tiene miedo de que lo aprehendan o quizá de que lo asesinen. Así las cosas, un editor intenta contratar a Marlowe para que vigile a un literato —Roger Wade— y descubra por qué bebe tanto y ha dejado de escribir. PM se niega en principio; pero conoce a Eileen, la esposa de Wade, “un sueño de mujer”, y se relaciona con el matrimonio, aunque sin aceptar el encargo. Ello no obstante, cuando días más tarde desaparece Roger, PM acude al llamado de Eileen, busca a Wade y pronto lo encuentra.

A todo esto, PM se ha relacionado con Linda Loring casualmente, en un bar. Es hermana de Silvia, la asesinada esposa de Terry, y su marido es un médico celoso y arbitrario. Al saberse que, entre

muchos, Wade es —fue— un probable amante de Silvia, se convierte en sospechoso número uno. Aparece Candy, criado de los Wade —primero— como mexicano y luego como chileno— sujeto insolente y rastroso a un tiempo, posible chantajista, entrometido e intrigante. Este personaje, que pudo representar en la novela a un *oprimido* por ser miembro de la clase baja, es aun más negativo que los ricos. Esto desdice a mi modo de ver de la “crítica al capitalismo” que se atribuye a Chandler y pone además de relieve el racismo del norteamericano expresado en el patente desprecio hacia los mexicanos (los “indios”) y los latinoamericanos en general, desprecio que manifiesta Marlowe en persona, no los personajes capitalistas. Lennox, por cierto, es una buena muestra de los *marginados* que, por una u otra causa, ascienden hasta las capas más elevadas de esa *sociedad* a la que odiaban y se instalan cómodamente en ella sin acordarse jamás de sus antiguos compañeros de infortunio ni solidarizarse en lo mínimo con ellos, lo que prueba que la *lucha* entre los hombres, para obtener dinero y poder es más *de individuos* que *de clases*. A Raymond Chandler parecen interesarle las mujeres y los hombres como seres humanos sin más.

Continúa la novela: estando PM solo en casa de los Wade aparece asesinado Roger ahí dentro. Llega Eileen —se olvidó las llaves—, Candy tiene el día libre. Se sospecha pues de Marlowe; pero Ohls, un policía inteligente y amigo suyo, lo deja ir, a pesar de que Eileen y Candy lo incriminan. Roger, por supuesto, no se suicidó. Más o menos pronto se sabe que lo mató Eileen, quien también asesinó a Silvia. PM le echa en cara los dos homicidios delante del editor e inmediatamente ella se mata y deja una carta que la policía no quiere dar a conocer para no revivir el escándalo; pero Marlowe se empeña en rehabilitar la memoria de su amigo, a escondidas saca una copia de la confesión y la entrega a un periódico. En forma intempestiva unos gangsters de Las Vegas, incondicionales de Terry porque éste les salvó la vida en la guerra, van a golpear a PM, pero oportunamente llega Ohls y lo salva. Ahí podía terminar la novela, pero no.

Marlowe sigue investigando lo que sucedió en México y un buen día se le presenta Terry, disfrazado, Phillip lo reconoce, le echa un rollo incriminatorio, le devuelve su billete y ahí se rompe la amistad, tan inexplicablemente como empezó. Terry se va y no hay más *gimlets* (cocteles). Se diría que en realidad Marlowe no apreciaba a Lennox; ¿por qué entonces soportó tanto? Sólo cabe una respuesta: por amor a la verdad y a la justicia. ¿No es pues el más Quijote de los detectives al modo tradicional de la novela policiaca?

3.- Uno de buena calidad, entre los cultivadores modernos del *thriller* (especie confundida ya por los hispanos con la novela *negra*) es Ed Mc Bain. Su verdadero nombre es Salvatore Lombroso y nació en 1926. También escribió con otro pseudónimo: Evan Hunter. Su novela titulada *Todo por la pasta* (Forum, Barcelona, 1983) fue escrita —o publicada por primera vez— en 1974. Aquí el detective Steve Carella

(quien ha sido llevado al cine, incluso en Japón), con su compañero Cotton Howes y ahora con el agregado Ollie Weeks, un gordo antipático que, aparte, odia a los negros, se ven envueltos en una complicada investigación de uno, dos incendios intencionales, dos asesinatos, actos de lenocinio y tráfico de drogas. Un *thriller* típico en el que intervienen ex-presidarios, hampones y prostitutas a granel. El hampa en todo su apogeo. Por su gran cantidad de personajes y sucedidos, esta novela resulta de lectura complicada. El autor, en uno de sus capítulos, da una verdadera clase de balística, lo que prueba que lo mismo en los 70 que en los 30 o en el siglo XIX el género policiaco está vinculado a conocimientos científicos sin los cuales un autor difícilmente podrá llevar adelante su cometido en casos determinados. No todo, en consecuencia, ha quedado en crítica social ni en política. De dicha crítica hay bastante en esta obra, y en forma explícita, aunque sabiamente sarcástica.

*Fantasmas*, otra novela de la cosecha de Mc Bain, es también como la anterior de procedimiento típico de 'investigación criminal'. La acción se va desarrollando a medida que surgen datos sobre lo sucedido. Asimismo, el héroe es Carella y aquí se dan pormenores sobre su vida privada: está casado con Teddy, sordomuda muy cariñosa y buena: tienen dos hijos, gemelos, niño y niña y una sirvienta —Fanny— muy adicta a la familia.

En vísperas de Navidad que entonces —un año de la década de los 40 coincide con la *Chanoukah*, fiesta de los judíos, se encuentra el cadáver apuñaleado de una mujer, frente al edificio de apartamentos muy 'exclusivo' donde ella habitaba. Luego, en otro de los apartamentos es hallado otro muerto por arma blanca; se trata de un escritor famoso que vivía con una joven llamada Hillary que dice ser *medium* y asegura que fueron fantasmas los que asesinaron a su amante. Se averigua que un tal Corbett visitó al occiso y lo aprehenden; pero no es reconocido en rueda de presos y además prueba su coartada. Hay una escena de terror en una casa abandonada en la que se aparecen fantasmas: Steve y Hillary se llevan un susto grande y Mc Bain descaradamente da por verificadas esas apariciones; no ofrece ni la mínima explicación del hecho, del que por otra parte surge un vago indicio. Al final sucede que en verdad fueron los fantasmas los asesinos: uno, al menos, un *ghost writer* a quien el escritor estafó. En la novela interviene el azar cuando otro, y no Carella, es quien aprehende al asesino. Este confiesa inmediatamente su culpa.

4.- El verdadero nombre de John Le Carré es David Cornwell. Su obra *La gente de Smiley* es una genuina novela de espionaje, larga y complicada. Los numerosos personajes tienen en su mayoría dos apelativos: el propio, de origen estonio, o ruso; y el que adoptan, británico. Algunos tienen títulos o apodos, lo cual dificulta más su identificación. El trazo de los entes de ficción tanto físico —hábitos, gestos— como psicológico —lenguaje, pensamiento— es muy adecuado. Los princi-

pales son Vladimir, el asesinado; Ostrokova, una anciana valiente y simpática y, por supuesto, Smiley, en general, agente secreto de los ingleses antes, durante y después de la II Guerra Mundial. Le Carré habla de los problemas personales de Smiley: sufre por las veleidades de Ann, su esposa, a la que no cesa de amar. Queda muy impresionado el general por el horrible asesinato de Vladimir y con la anuencia del *Circus* (alto mando del espionaje británico) se dedica a investigar, aunque ya está retirado. Entrevista a mucha gente, *su gente*, porque en otro tiempo trabajaron con él, y va sacando en claro varias cuestiones. Por Mostyn, un novato, sabe que Vladimir estaba a punto de entregar a los ingleses unas pruebas muy importantes. Encuentra una de ellas, en el lugar del crimen, después de llevar a cabo deducciones verdaderamente holmeseanas: es una foto donde está un soviético llamado Karla con otro y unas mujeres. Karla es el principal enemigo de Smiley y éste acaba por vencerlo al lograr que aquel atravesase el muro de Berlín, del lado ruso al británico.

Las descripciones, tanto de ciudades como de casas y oficinas, son pormenorizadas y atractivas y contribuyen a disminuir la tensión que tanto sucedido complicado y diverso provoca.

En la novela de este mismo autor titulada *Llamada para el muerto* el espionaje es un motivo, pero no el principal. Domina otro, típico en muchísimas novelas policíacas, cualesquiera que sean las especies a que pertenezcan: la averiguación en torno a un asesinato que aparece como suicidio. Se supone que el difunto —un inglés empleado en un Departamento del Gobierno— ya en la segunda post-guerra se ha vuelto espía de los alemanes orientales o de los rusos. Smiley pronto supone, y confirma, por varios detalles, que no hubo tal suicidio. El lector sospecha de la viuda y del jefe pero no tanto de uno que surge luego como villano: un alemán que era espía para los ingleses y a quien Smiley entrenó y dirigió. Hay otro asesinato: el de un pobre diablo que proporcionó buenos datos en la averiguación; y dos veces atentan contra la vida de Smiley. Al final se aclara que la viuda sí era culpable, aunque el alemán y un amigo suyo que huye no eran del todo inocentes.

Le Carré juega limpiísimo con el lector, dice todo lo que su héroe va discuriendo y la pesquisa que monta es impecable. Emplea la modalidad de los auxiliares del héroe. Su modo de pensar tal vez no sea muy del agrado de 'las izquierdas', pero suena muy sensato. He aquí dos breves muestras: "el fabuloso absurdo de renunciar al individuo a favor de la masa"; "uno de esos edificadores del mundo que no hacen más que destruir". Hay en la novela una 'relación' final y una charla absolutamente tradicionales.

5.- *El plazo* para que dos jóvenes pueblerinos que se sienten atrapados en Nueva York consigan regresar a su tierra (Glen Falls, en Iowa) *expira al amanecer*. Se han conocido en un salón de baile donde ella —Bricky— trabaja y él —Quinn— entra a pasar el tiempo. Un tiempo que como espada de Damocles pende sobre su cabeza porque,

al allanar una casa con intenciones de robar, el muchacho ha topado con un cadáver y, aunque no cometió el hurto, teme fundadamente que en cualquier momento llegue el crimen a conocimiento de la policía y le sea achacado. Pronto se establece entre los jóvenes una solidaridad auténtica y resuelven localizar al asesino a partir de los indicios que puedan encontrar en el lugar del hecho. Regresa Quinn, acompañado ahora de Brickly, a la casa del muerto. De una observación auténticamente holmeseana tanto del cadáver como de los objetos que lo rodean, sacan la conclusión de que ahí estuvieron una mujer y un hombre. Brickly se lanza en pos de la mujer y Quinn del hombre, sin otro bagaje que algún pormenor del indumento que pueden portar y del lugar en que posiblemente estén.

Las aventuras de cada uno son enfocadas por etapas, alternativamente. Carátulas de reloj impresas en el libro van marcando la hora en cada capítulo y, aparte de que esta llamada de atención sobre el fluir de las horas contribuye a incrementar el suspenso, constituye una buena muestra de *tiempos paralelos*, o sea de una correspondencia casi exacta entre el tiempo *dentro* de la obra y tiempo *de realización* de la obra. Otra modalidad excelente de *El plazo expira al amanecer* (Forum, Barcelona, 1983) de William Irish (Cornell Woolrich en la vida real) es la *personificación*, en un sentido retórico, de la gran ciudad. Después de varios intentos fallidos en los que ciertas coincidencias prueban hasta qué punto los seres humanos pueden verse envueltos en situaciones de parejo peligro y desesperación similar, el plazo se cumple para Quinn y Brickly en feliz desenlace, en el que el misterio se aclara y la justicia se cumple.

*Crimen en microsurco* (*A coeur perdu*, Plaza y Janés, Barcelona, 1981) de Pierre Boileau y Thomas Narcejac fue escrita alrededor de 1960. Esta novela, como la anterior, es típicamente criminológica, aunque los autores no cuentan paso a paso los acontecimientos, lo que les facilita levantar un final sorpresivo. Pero esa omisión, dado que no se comete solamente en el momento preciso en que se perpetra el segundo de los homicidios, puede estar justificada como parte de la estructura general de la novela que viene a ser en principio la de presentar siempre juntos a los principales personajes: Eve, la cantante, y su amante Leprat. Sin embargo, hacia el final de la novela hay dos escenas en las que uno de dichos personajes se queda solo y los autores evitan, en su papel omnisciente, decir algo, extraído de la mente de su ente de ficción, respecto al crimen. Apenas manifiestan que no quiere pensar, que no tiene remordimientos y cosas así, para evadirse y no contar lo que acaba de pasar. La novela es muy buena por la captación del amor carnal, el complejo del hombre enamorado de una mujer que lo supera en todo y las pasiones que conducen al crimen.

6.- En medio del auge español de novelas y cuentos que a las veces de policíacos sólo tienen la presencia de una policía corrupta *a priori* o la comisión de absurdos y brutales crímenes, brilla una novela

que, como lo ha hecho *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, demuestra que este género puede ser buena y verdadera literatura: *Caronte aguarda* (Novela Cátedra, Madrid, 1981) del filósofo donostiarra Fernando Savater. Ofrece una 'panorámica' profunda y sin duda fiel de la España post-franquista: el subyacente pero feroz anticomunismo representado en los criminales de la novela; la entusiasta pero desapercibida postura revolucionaria de la víctima y el convenenciero nadar-entre-dos-aguas del más nefasto de todos los entes de esa ficción. No es ésta, por lo demás, una novela policiaca al estilo tradicional donde se imponga la justicia por caminos legales, no. Es el ejercicio oscuro, despiadado y plenamente compartible del más natural ojo-por-ojo. El vengador se dice al principio a sí mismo y dice a los demás que únicamente quiere *saber* y él mismo así lo cree, sin duda; pero en presencia de los asesinos la racionalización de conducta se esfuma y el atavismo se impone. Savater crea unos criminales magistralmente aborrecibles: el uno grosero, machista, procaz en el habla y en el gesto; introvertido el otro, frío, fanático del Marqués de Sade. *Muestra* cómo son; no se contenta con *decirlo*.

Pido perdón por caer en mi inveterado afán taxonómico: *Caronte aguarda* puede ser clasificada como una novela criminológica de pesquisa. A su clarividencia en materia de psicología individual y colectiva, suma el rigor de una investigación que de manera lógica avanza hacia el descubrimiento de los culpables; aun el recurso del hallazgo de un cuaderno escrito por la víctima que proporciona la clave del misterio, no por haber sido ya usado en literatura resulta menos eficaz.

El estilo es terso, inimitable. Un suave sentido del humor precede a las veces el clímax dramático. Las referencias culturales surgen en una forma que da la impresión de espontaneidad, sin el mínimo dejo de pedantería. Las comparaciones —verdaderos símiles— además de apoyarse en ocasiones en el consabido adverbio *como*, están admirablemente construídas sobre proposiciones y verbos.

Suponiendo sin conceder que *Caronte aguarda* fuese una novela *negra*, tanto por su alta calidad literaria como por su vinculación a los elementos básicos del género, sería la más idónea para otorgar beligerancia a esta nueva especie.