



Carlos Monsiváis

Ustedes que jamás han sido

asesinados
asesinados
asesinados
asesinados

Lo sospechoso de los epígrafes

A ¿Tomó usted la ley en sus manos?

—La tomé en mis brazos... La pobrecilla necesitaba ayuda... Pero no sea tan exigente y legal. ¿Llevaría usted a una víbora de cascabel ante un tribunal de justicia? ¿Le otorgaría un jurado popular a un perro rabioso? Sentí menos remordimientos cuando ayudé a un monstruo como Dillard en su tránsito al Más Allá, que el que sentiría al aplastar un reptil ponzoñoso en el momento en que se dispusiera a mordeme.

—Pero eso es un asesinato! —gritó Markham en un acceso de indignación horrorizada.

—Oh, indudablemente —repuso Vance alegremente.

• S. S. Van Dine, *El caso del alfil obispo*.

B Bostecé

—Todo esto es muy interesante —dije—. Pero muy poco práctico...

—¿Usted cree? —preguntó Héreules Poirot—. Recuerdo lo que he dicho... La verdad va a manos del inspector Raglan por la mañana; pero por consideración a su buena hermana, estoy dispuesto a dejarle otra alternativa. Podría usted tomar, por ejemplo, una dosis exagerada de algún soporífero. ¿Me comprende?

• Agatha Christie, *El asesinato de Roger Akroyd*.

C La voz de San Spade era suave, gentil. Le dijo a Brigid:

—Voy a entregarte a la policía. Las posibilidades son de que escaparás con vida. Eso significa que saldrás en libertad dentro de veinte años. Eres un ángel. Te esperaré hasta que vuelvas —se aclaró la garganta—. Y si te ahorcan, te recordaré siempre.

• Dashiell Hammett, *El Halcón Maltés*.

D ¡Ella era la horrible caricatura de un ser humano! No había piel, sólo una masa repugnante e informe de carne fruncida, plegada, desde sus rodillas hasta el cuello que formaba un cuadro monstruoso de horror que obligaba a uno a cerrar los ojos frente a él.

Casi se me cayó el cigarrillo de la boca, tembló el encendedor en mi mano, pero lo abrí.

—Esto lo hizo el fuego, Mike. ¿Crees todavía que soy hermosa?

Rió y comprendí que era la risa de una loca. Sentí la presión del revólver sobre el cinturón al arrodillarse.

—Vas a morir ahora mismo... pero primero puedes besarme. Cadáver, cadáver, bésame.

• Mickey Spillane, *Bésame moribunda*.

El fin de las coartadas

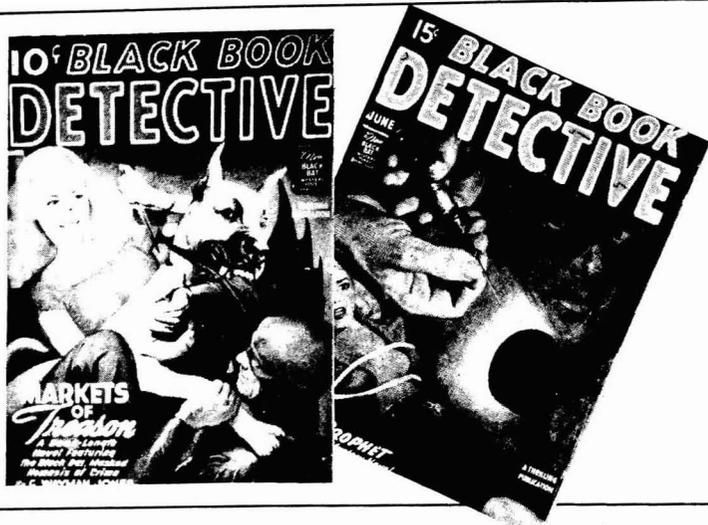
¿Quién le teme a la literatura policial? Exorcizado, diluido en los programas de clase C en la televisión, gastado en el exceso y excedido en la autoparodia, el género industrioso conocido como literatura policial ha disfrutado de auges y desmitificaciones, se ha estratificado, ha incursionado —sin consecuencias penales— en el autoplagio, ha cometido el delito sin remisión: pasar de moda. Lo usual es declararla porción ya inerte o rutinaria de las promociones comerciales, que debe compartir resignadamente sus dominios (el ámbito de la venta multitudinaria, el tiempo de viaje en aviones y ferrocarriles, la secreta alegría de solteronas y burócratas jubilados, el reposo de los hospitales y las adolescencias en provincia) con la *science-fiction* y la literatura fantástica.

Transcurrió, se extinguió la pasión de las élites: el "género clásico de nuestro tiempo" (Alfonso Reyes) ha dejado de ser, si lo fue, el juego marginal de la inteligencia, el ocio calladamente prestigioso en el mismo compartimento que el ajedrez. Y no representa sorpresa sino —tan sólo— masificación.

Los días de la novela deductiva han concluido: el *whoddunit* (el enigma imposible resuelto de modo insólito en la última página, la trampa para el lector, el problema que solicitaba la máxima concentración mental que siguiese y persiguiese el dato descifrador) no pudo ir más allá de la precisión (Dorothy L. Sayers), el ocultamiento alevoso de claves (Agatha Christie, expulsada por tal motivo de un grupo de novelistas policiales, el Detection Club), o las construcciones mecánicas y banales (Erle Stanley Gardner, Ellery Queen). Por otra parte, la novela policial de acción —el detective en peligro— que arribó a una intensa perfección literaria, descendió a la caricatura, la sátira a pesar suyo y la imitación servil o sórdida.

No debo adelantarme. De acuerdo a las tradiciones del género, procede la presentación de temas y personajes. La historia aceptada de la literatura policial es un itinerario fijo: de Edgar Allan Poe, Gaston Leroux y Gaboriau a Nicholas Blake, Georges Simenon y Margaret Millar se trazan los contornos de una leyenda: la identificación entre el lector y el investigador. Uno, mientras lee, se despoja de su falsa personalidad de ciudadano pacífico y revela su rostro verdadero: perseguidor del crimen, no Don Quijote inmerso en las novelas de caballería sino el frío implacable férreo pesquisante.

A partir de esta pretensión, se organizan los catálogos de la literatura policial. Pueden ser prescindibles o esenciales, incidir obsesivamente en las señas personales de un autor como S. S. Van Dine (*verdadero nombre*: William Huntington Wright, *Personaje*: Philo Vance. *Bibliografía conocida*: doce novelas) o como Arthur Conan Doyle (criatura de Sherlock Holmes, vecindado en Baker Street), o aspirar a una explicación radical del género. En uno y



otro caso, entre anécdotas o teorizaciones, se destaca un fenómeno: el trato de ambigüedad, la vinculación en términos de conocimiento, la relación física y/o metafísica con el lector.

...Dijo el Cuervo y nada más

En 1829 se crea el primer cuerpo oficial de policía en Londres, bajo el mando de Sir Robert Peel. El hecho (de la más pura trivía clasista) informa de una sistematización: al criminal se le persigue de oficio y quien lo acosa deberá ser un profesional. Ya no más Yahvé preguntándole a Caín qué ha hecho de su hermano. Ya no más Edipo venciendo a la Esfinge. Un breve trecho a cruzar y se estará en el relato policial. En abril de 1841, en la revista *Graham's* de Filadelfia, Edgar Allan Poe publica una novela corta, *Los crímenes de la calle Morgue*, cuyo espíritu continuará de algún modo en "El misterio del María Roget" y "La carta robada". El detective de Poe, Augusto Dupin, es el matemático que desentraña ecuaciones complejÍsimas, el criptólogo, el apasionado de los enigmas, del misterio y el absurdo, cuya lucidez final es producto de una serie de rigurosos saltos lógicos. La búsqueda de Dupin es matemática, no jurídica. Como investigador, vale por su poder de concentración, con el que desnuda las más sólidas construcciones del crimen. Incluso actúa a distancia, con el único apoyo de los datos o las conjeturas que se le proporcionan. Su triunfo no es de la justicia, sino el de la inteligencia, a la vez intuición y razón.¹

Dupin, quien inicia el culto de la razón pura en la literatura policial, resulta algo similar a una mente incorpórea. Para él, la aspereza del crimen, la presencia de la sangre, son sólo *background*, escenografías macabras al servicio ordenador de la inteligencia, "soledad en llamas que todo lo consume sin crearlo". Poe unifica el crimen como arte y la solución del crimen como ciencia. Y resuelto el puzzle, se liquida la teoría de lo incognoscible. Al fin y al cabo "todo lo racional es real y todo lo real es racional".

A su vez, de *A Study in Scarlet* (Estudio en rojo) a esa obra maestra *The Hound of Baskerville* (El sabueso de los Baskerville), Sherlock Holmes se exhibe como la perspicacia, la agudeza, la memoria, la brillantez asociativa. Y sin embargo, en él se imponen, como método de trabajo, la observación del detalle y su integración en un resumen calificador, sobre el análisis del contenido psíquico y material del acto delictuoso. Basta una mirada: Holmes ha percibido la profesión primera y la timidez sexual. En el fondo, sus virtudes son las de un *pioneer*. En él hay más de Daniel Boone o de los personajes de Zane Grey o de los scouts que en las películas de John Ford interpretó Ben Johnson, que de Descartes o de Faraday, así se le presente ahora como el concono de la filosofía positivista hacia el espíritu mágico o como una fantasía hipócrita en torno a la visión mundana de Augusto Comte.

¹ Tal actitud la lleva a sus extremos un personaje de la literatura latinoamericana, Don Isidro Parodi (desde su apellido un homenaje irónico a las convenciones del género), el presidiario cronicado por H. Bustos Domecq (Borges y Bioy Casares) quien, tras las rejas emite fallos irrefutables.

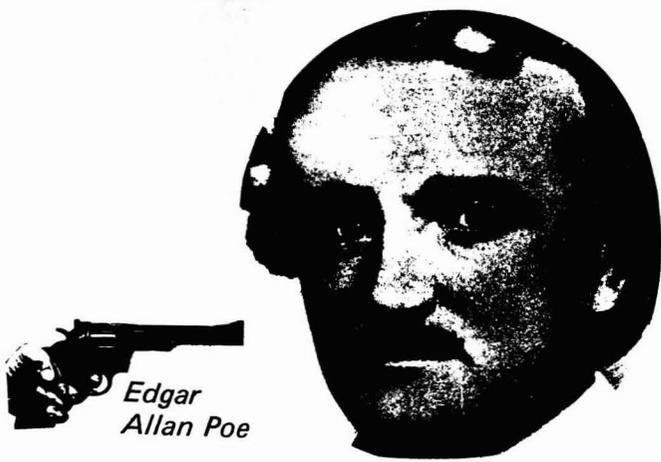
...Y entonces vi las huellas de un sabueso gigante

Vivimos en plena desmitificación. Admitamos que Sherlock Holmes es un mito, una exaltación de la era victoriana, el sortilegio que a base de golpes de vista (detalladores y reveladores) defiende al Imperio de las irracionalidades de Jack el Destripador en la noche de Whitechapel. Ha muerto el lector y ha surgido el crítico social. La desmitificación, así sea a ultranza, repara la omisión señalada en las interpretaciones tradicionales del género policial: el olvido del contexto social y político y su entendimiento y práctica de la justicia.

Tanto en su dimensión de relato-problema como en su posición de relato-enigma, la literatura policial elige, para realizarla, una justicia abstracta, pura, la justicia que castigará, acorralará y —lo más significativo— descubrirá al criminal. En una novela policial de ortodoxia calificada (Christie, Nicholas, Blake, Van Dine, R. Austin Freeman, Patrick Quentin) la justicia se manifiesta como la desaparición de lo incógnito. Al ser descubierto, el criminal se advierte vencido. Ha sido inútil su astucia, su habilidad, su talento, su genio; inútil el tiempo invertido en la obtención del crimen perfecto. No hay crimen perfecto porque no existe lo incognoscible. Al develarse el misterio, al criminal se le castiga no por el crimen cometido sino por su inhabilidad para volverlo insoluble.

Mas al subrayarse (gracias, entre otras cosas, a la difusión popular de ideas básicas del marxismo) el carácter concreto de la justicia occidental, la idea del "criminal" empezó a despojarse de su índole monstruosa. En una sociedad así constituida, culpabilidad o castigo se vuelven conceptos relativos (favores o condenas de clase), lo que, en este sentido, concede amplia razón al alegato de Eldridge Cleaver, quien considera presos políticos a la mayoría de los delincuentes. Tal convicción generalizada ("la justicia occidental no existe") define otra etapa donde deja de importar *quién* lo hizo y *cómo*, y adquiere relieve el reflejo o la representación de la violencia. El lector común (cuyos intereses jurídicos están mal o nulamente defendidos, sujeto a las componendas y estigmas del poder, seguro de las medidas clasistas que gradúan el sentido de lo "delictuoso" y la posibilidad o la imposibilidad de penar a quien delinque) adviene a una suerte de cabal escepticismo donde —en el más conformista de los casos— se desentiende de un proceso detectivesco que, rechazado por inconfiable, abandona su carácter de misterio develado para convertirse en delación.

(Esta sería también una de las razones que explican la ausencia de literatura policial latinoamericana: una policía juzgada corrupta de modo unánime no es susceptible de crédito alguno: si esta literatura aspirase al realismo, el personaje acusado casi nunca sería el criminal verdadero y, a menos que fuese pobre, jamás recibiría castigo. Por lo demás: a) los crímenes de o entre pobres no le interesan al género. El ámbito predilecto de esta literatura suele ser



el de la gran burguesía, mansiones donde el mal impera, codicia entre magnates, chantaje alrededor de la piscina; b] el crimen, además, no posee una connotación expropiable: lo excepcional, lo desusado, no es que un latinoamericano resulte víctima, sino que pueda dejar de serlo.)

¿Quién mató a Cock Robin?

¿A dónde van los clásicos, Señor, a dónde van? La década del veinte encumbra a un detective, Philo Vance, y su sofisticación culterana. S. S. Van Dine diseña a un millonario que investiga por gusto, un ser omnicomprendido versado en cualquier disciplina y anterior a cualquier novedad del conocimiento, elegante, irónico, creyente fervoroso en la justicia instantánea (en más de una ocasión, le ahorra al Estado los costos de un juicio, promoviendo el suicidio del asesino). Vance es un egiptólogo notable y un deportista consumado, un especialista en heráldica y un gran caballista, un connoisseur de ópera y un genio del ajedrez. Vance es uno de los últimos grandes representantes de una etapa de esta novelística, la fundada en la personalidad asombrosa del héroe, en su condición de superhombre. ¿Por qué someter entonces a tal prodigio a la prueba irrelevante de encontrar el cabo suelto, el factor extraviado que, al cabo de una serie de asesinatos, conduce a la revelación en las tres últimas páginas? No por suscitarle dudas al público (sabemos que cualquier criminal que se enfrenta a Vance se halla derrotado de antemano), sino por darnos la oportunidad de asomarnos a escenarios extraños, a intrigas tejidas durante décadas, a mentalidades perversas y extraordinarias. Van Dine representa, en su mejor instancia, a la novelística donde autor y lector le confieren al crimen la serenidad geométrica del crucigrama y la alegría derivada de establecer, con vistas a la verdad, hipótesis de conducta. *¿Cui bono?* ¿A quién beneficia este hecho de sangre? A nuestra natural y recomendable desconfianza de la condición humana, por supuesto.

Emplee usted sus células grises, dijo Poirot

El cúmulo de dones de Vance no es discutible pero es abrumador. En cambio, la culminación de esta etapa, Hércules Poirot, la criatura de Agatha Christie, es omnisciente y es regocijante. En más de doscientas novelas y a través de diversos personajes,² Agatha Christie se atreve a la forja de una atmósfera, grupos cerrados en amplias residencias, vacaciones distorsionadas por una serie de asesinatos, el hecho de sangre que irrumpe para desenmascarar una conspiración de rencores y apetencias. La ambición desemboca en el cadáver de bruce sobre la alfombra de la biblioteca y la sorpresa vence a la ambición. La clave que todo lo ilumina es un pequeño detalle que se nos oculta (el texto de un

² Como Miss Marple, la solterona erigida en detective, encarnada de modo óptimo en el cine por Margaret Rutherford, quien impregnó al personaje con una mezcla adecuada de victorianismo y vivacidad, Poirot no tuvo tanta suerte y en representaciones como la de Tony Randall se vuelve melancólica parodia.



Agatha Christie

telegrama o de una carta, la colocación de un sofá, el nombre de soltera de la principal sospechosa), porque la Christie descubrió de una vez para siempre, un mecanismo básico del lector: lo importante no es dar con la identidad del culpable sino ceder a la voluntad de asombro. El secreto del género —parece afirmar— no es la pasión analítica sino un voyeurismo doblemente morboso, que nos precipita al encuentro de cuerpos yacentes y de poseedores de falsas coartadas que, en el siguiente capítulo, serán cadáveres; voyeurismo que suele culminar en la decepción. Al género lo mantiene una curiosidad no muy distante a la exacerbada ante la nota roja; curiosidad que complementa una certeza pocas veces a disposición de los periódicos: el crimen es una función de la inteligencia que, en su turno, resulta un derivado de la avidez económica.

Para que lo despueblen, el mundo de la Christie se puebla con un repertorio finalmente sórdido: usureros que martirizan a una docena de Raskolnikous, madres dominantes que humillan a nueras rencorosas y postergan a yernos vacilantes, jóvenes frívolas y millonarias que incitan a la envidia por su derroche de buena suerte, ancianos posesivos que impiden la felicidad de siete parejas, seres deformes dedicados a burlarse cruelmente de los demás, padres posesivos que se gozan con la insuficiencia de sus hijos. Los Pilares de la Comunidad suelen esconder vidas llenas de chantajes y rencores, la sospecha se abate sobre todos, la realidad es un entramado de relaciones ilícitas y la única manera de irse redimiendo o justificando ante el lector es ir desapareciendo. O ni siquiera eso, como se prueba en *Ten Little Niggers* o *Ten Little Indians*, donde —antes del desenlace— perecen los trece sospechosos.

En la deslealtad de la Christie, en su regateo de datos esenciales, está el secreto de su éxito. Porque a partir de Sherlock Holmes el propósito de la lectura no es la solución sino la diversión. Ha llegado omnímoda la literatura de consumo, las fórmulas multiplicadas de atracción y retención. La Christie inaugura la noción de industria (Conan Doyle se retuvo en el límite de la artesanía) y se anticipa cumplidamente a la fábrica Simenon o a la fábrica Ellery Queen. La industria Christie nace del golpe bajo y en él se fortifica. En *El asesinato de Roger Ackroyd*, una de sus obras maestras, el narrador es el asesino. En *Tres ratones ciegos* y en *Navidades trágicas*, el policía encargado de la investigación es el culpable. En *Asesinato en el Orient Express* todos los sospechosos son culpables. En *Maldad bajo el sol* todos los culpables son inocentes y sólo la víctima es condenable. El método de la Christie desmiente la tesis de sociólogos y psicólogos que advierten en la novela policial a la manifestación y el síntoma de la neurosis de la sociedad industrial. Esa “filosofía de la angustia” no se ve popularizada y atendida de manera críptica en este tipo de novela. Por el contrario, lo que estos cultivadores fortalecen y acrecientan es una “filosofía de la seguridad”. El lector, acosado por la

repetición infalible de los crímenes, se redime en las páginas finales: el asesinato (así sea múltiple) no fue sino una adivinanza. Y el cadáver recobra su compostura, suspira satisfecho, deposita el libro sobre la cómoda, apaga la luz y le pregunta a su compañero de asiento cuánto falta para llegar a Los Angeles. El lector desiste de su ataúd y revisa la lista (intacta) de sus propiedades, el afecto (incólume) de su familia, la lealtad (insospechable) de sus amigos y su propia inquebrantable generosidad humana. No es un criminal, no es una víctima. La angustia ha sido falsa, la seguridad es permanente.

Una estatuilla negra que fue la causa de todo este infierno

Más acontecimientos simultáneos (la depresión de 1929, la era de la prohibición, el entendimiento del gangsterismo como variante de formas políticas al uso, la comprensión difusa pero constante de que el asesinato suele ser una institución social regida por leyes precisas) fueron disolviendo la seguridad con que Poirot se introducía en el seno de grupos exclusivos para arribar a la verdad (y de paso, debe concedérsele a la literatura policial el mérito de haber inaugurado la duda abierta sobre la santidad del núcleo familiar, al mostrar en forma obsesiva, fisuras y juegos de intereses), fueron eliminando la firmeza usada por el Padre Brown, para reducir cualquier problema a la condición de aforismo de Chesterton. La sensación de violencia y la reproducción a escala de los enfrentamientos mundiales por el poder, se transforman, en la Norteamérica de los treinta, en un abandono de la investigación a puerta cerrada.

La literatura policial salió a la calle. Sin precisar fechas y de modo burdo e impreciso puede observarse un desarrollo: luego de los detectives cerebrales como Sherlock Holmes o Philo Vance, advienen tres soluciones de continuidad: a) la línea mecánica, el gran negocio editorial, fabricación masiva de títulos. Ejemplos prolíficos: Ellery Queen, Erle Stanley Gardner y Rex Stout; b) la novela de “buen gusto”, la permanencia del misterio y la paradoja, el respeto a la tradición inglesa que no desdeña la venta, lo que Dwight McDonald designaría como *midcult*, lo que está a medio camino entre el libro hecho para venderse y la literatura rigurosa. Ejemplos: Dorothy L. Sayers (personaje: Lord Peter Wimsey) y Nicholas Blake (personaje: Nigel Strangeways); c) la irrupción de una narrativa intensa y brillante, sustentada en el ritmo de diálogo y acontecimientos y la profundidad de trazo de los caracteres; narrativa que sigue incluyendo, con todo, la aclaración de un enigma. Ejemplo: Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

En Hammett (1894-1961), tiene origen un estilo, deudor de (o coincidencia con) Hemingway; estilo de precisión verbal transmisor de una visión política radical. Para Hammett el género no es



inocente en modo alguno: puede emitir críticas y revelaciones o halagos y complicidades. Miembro o simpatizante del Partido Comunista Norteamericano, perseguido durante el macartismo (sufrió cárcel), Hammett no sólo permaneció públicamente fiel a sus ideas; supo también trasmutarlas en literatura del más alto poder descriptivo y artístico. Hammett es el primer gran escritor que produce el género y no es gratuita la admiración que le profesaron escritores como André Gide y Luis Cernuda (recuérdese las palabras de Gide en su *Diario*: "...en *Red Harvest* esos diálogos, conducidos con mano maestra, son cosa para enfrentarla con Hemingway y hasta con Faulkner; todo el relato mismo de una habilidad y cinismo implacable.").

¿Qué describe o analiza Hammett? La lucha por el poder político, la pesadilla de una democracia formal, de una legalidad aparente que mal encubren la represión y la corrupción encarnizadas. Así enunciado, Hammett corre el riesgo de que se le confunda con un simple ejecutor de consignas, un devoto del realismo socialista y de la felicidad-por-encargo del stalinismo. Ni lo fue ni hubiese podido serlo: disponía sobradamente de capacidad narrativa y de respeto por su público. En sus libros nada es explícito o declarado.

Frente al oprobio, el personaje central de Hammett (Sam Spade en *El Halcón Maltés*, Ned Beaumont en *La llave de cristal*, Nick Charles en *El hombre delgado*, el Operador de la Continental en una serie de relatos, el Detective en *The Dain Curse*) reacciona presionado por causas primordiales: el sentido común, una dignidad elemental no sujeta a modificaciones, la necesidad de ir a la raíz de los sucesos y la aplicación a la vez dúctil e inflexible de una idea personal de justicia. En *El Halcón Maltés*, Sam Spade le explica tal código de procedimientos a la asesina Brigid O'Shaughnessy (de quien está enamorado), cuando ésta le pregunta las razones de su negativa a dejarla huir:

"—Entonces, ¿por qué?"

Spade retiró su mano. Había dejado de sonreír. Su rostro húmedo y amarillento se puso rígido, y unas líneas profundas se marcaron en su frente. Sus ojos llameaban como los de un loco. Dijo:

—Escucha. Lo que voy a decirte no tiene nada de bueno. No creo que me comprendas nunca, pero probaré una vez más y luego no se hablará más del asunto. Escúchame bien. Cuando matan al socio de un hombre, se supone que éste debe hacer algo. No tiene importancia lo que uno piense de él. Era su socio y se supone que uno debe hacer algo."

A estos personajes de Hammett, cierta crítica ha pretendido aplicarles el sello de "antihéroes", seres que invierten el comportamiento tradicional de sus precursores. A estas alturas, tal calificativo es insostenible o sólo funcional si se recuerda siempre su significado original. A los "antihéroes" de hoy,³ alguien como

Spade les resultaría absolutamente hazañoso y, en este sentido, convencional, *straight*. Pero en los treinta, ante los seres asépticos, immaculados, no sujetos a error o cambio de tono, los personajes de Hammett resultaron una oposición evidente: creían en el desquite (como algo distinto a la venganza); eran románticos, vulnerables y sumamente golpeables; padecían engaños y cometían sólidas, interminables borracheras (el alcohol no en función destructiva, sino regenerativa). Versión naïve de una justicia rápida y admirable, negación del ámbito de la prohibición, estos detectives improvisados o privados deseaban apresurar y consumir los trámites legales (acusaciones, defensas y fallas) a través de un caminar sin término entre crímenes, whiskey y atentados. Sus imperfecciones eran sus ventajas: sus defectos, su-ser-en-el-mundo, al desdibujar a *lo virtuoso* —lo paradigmático en un sentido victoriano— como medida estricta de comprensión de la realidad, modificaban la índole de la pesquisa: ya no resultó primordial la identidad del criminal sino el entendimiento (la vivencia) del medio que lo hacía posible, necesario y/o deseable.

A su terca y primitiva manera, los heroicos antihéroes de Hammett decidieron hacerse de un miraje radical y encontrar las respuestas últimas, lo que impulsa la acción de esos banqueros que asesinan y corroen a los organismos de la justicia profesional, lo que elimina las distinciones entre conducta pública y conducta privada. En el orbe de Hammett los millonarios son el producto de una rapiña ennoblecida socialmente y la atmósfera ominosa es consecuencia de una alianza de la riqueza con el poder político, instancias sólo formalmente distintas. En *Red Harvest*, gracias a la técnica de provocar enfrentamientos entre los gangs (técnica que visualizará de modo espléndido Akira Kurosawa en *Yojimbo*), el detective logra develar el secreto de la vida de una población, Personville o Poinsonville, secreto fundado en una noción devastadora: la fuente insustituible del poder y del capital es la corrupción represiva.

En *La llave de cristal* (*The Glass Key*), el personaje, Ned Beaumont, es el guardaespaldas, el segundo del gángster Paul Madwig. "La acción —describe Luis Cernuda en una nota penetrante sobre Hammett— tan viva como en *Red Harvest*, gira sobre el tema reticente de la lealtad en Ned para con Madwig, enamorados ambos (digamos enamorados, aunque sentimientos y pasiones sean aquí demasiado complejos como para designarlos con una sola palabra) de Janet Henry, hija de un personaje político corrupto. . . Este sentimiento inconfesado de lealtad y nobleza (en Ned) da al libro delicadeza recóndita, sin aludirle a él, dejando que el lector lo presienta si puede y quiere." La lealtad y nobleza de Beaumont no lo "redimen" de su primera "condición marginal" de asistente de un gángster; simplemente se consignan como sus características naturales, sus reacciones esenciales ante hechos críticos, que lo llevarán hasta el final, más allá de cualquier intento de control o soborno.

3 Antihéroes que descienden de Gétet y Burroughs y que se manifiestan en la literatura policial bajo la forma de *freaks*, fenómenos de la contracultura, tal y como lo ejemplifica Pharaoh Love, el detective homosexual de la serie de George Baxt, quien en *A Queer Way of Death* no detiene al criminal, ya que prefiere convertirlo en su amante.



Una definición actuada

En un libro integrado con notas autobiográficas y ensayos, *El sencillo arte de matar*, Raymond Chandler define al personaje de las novelas de detectives privados:

“En todo aquello que pueda ser llamado arte, hay una cualidad de redención. Puede ser tragedia pura, si es alta tragedia, y puede ser la risa ronca del hombre fuerte. Mas por esas calles debe ir un hombre que no es malvado, que no es un desesperado o un cobarde. El detective en esta clase de historia, donde los gánsters pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades, debe ser este hombre. El es el héroe, él lo es todo. Debe ser un hombre completo y un hombre común y al mismo tiempo un hombre insólito. Debe ser, para usar una frase más bien anacrónica, un hombre de honor, por instinto, por inevitabilidad, sin pensarlo y ciertamente sin decirlo. Debe ser el mejor hombre de su mundo y un hombre bastante aceptable en cualquier mundo. No me preocupa mucho su vida privada: no es ni un eunuco ni un sátiro; puede seducir a una duquesa y con todo no tocaría a una virgen; si es un hombre de honor en una cosa, lo es en todas.

“Es un hombre relativamente pobre, o no sería un detective. Es un hombre común o no viviría entre gente común. Tiene un carácter definido o no sería competente en su trabajo. No dispondrá con deshonestidad del dinero ajeno y no consentirá la insolencia sin un debido, desapasionado desquite. Es un hombre solitario y se le deberá tratar como a un hombre orgulloso o uno se atenderá a las consecuencias. Habla como un hombre de su edad, con ingenio rudo, vivo sentido de lo grotesco, disgusto ante los farsantes y desprecio ante la pequeñez.

“La historia es la aventura de este hombre en su búsqueda de una verdad secreta y no sería aventura si no le sucediese a un hombre hecho para la aventura. Tiene una sorprendente conciencia vigilante, pero le pertenece por derecho, porque es una característica de su mundo. Si hubiese bastantes como él, pienso que el mundo sería un lugar seguro para vivir, y sin embargo nunca lo suficientemente aburrido como para que el experimento no valiese la pena.”

¿Qué está precisando Chandler? Situaciones básicas en las reglas de juego de los grandes creadores de la novela policiaca de acción (*thriller*). Para ellos, el detective resulta una de las más aptas claves de interpretación del medio ambiente y la ciudad de ningún modo puede ser decoración argumental o complemento escenográfico. La ciudad es, quizás, el personaje fundamental, la voluntad de representación del mundo ejercida a través de actrices o hijas de potentados que son amantes de contrabandistas, de fotógrafos dedicados al chantaje, de médicos complicados con el tráfico de drogas, de strip-teasers que intentan justificar su presencia ejerciendo su oficio a como dé lugar, de hoteles de paso donde los

huéspedes se quedan para siempre. Según la tesis implícita de estos relatos, la ciudad dispone de muy escasos habitantes reales que, al contraer la responsabilidad de llamarse Spade o Marlowe, deben resolver la bruma, el misterio en su derredor. No el misterio banal de quién mató al hijo del Senador, sino el más profundo propuesto por las sombras, los juegos de luces, sombras y malas palabras que hacen las veces de seres humanos en conflictos. Un ser real, para estos novelistas, es alguien coherente, forjado sin intermitencias, dispuesto a vivir una continuidad de propósitos y de conducta, capaz de asimilar una golpiza con tal de articular una respuesta irrevocable a quienes pretenden cohecharlo.

¿Qué papel asumen los demás, los seres vagarosos, esas mujeres en demanda de protección, esos policías cansados y rencorosos, esos dueños de cabarets de lujo que desaparecen la noche del crimen, esos soplones que tiemblan detrás de una persiana? Son espectros, residuos de una demolición, dotados de apariencia de vida sólo para mostrar y demostrar situaciones urbanas. El detective privado lucha contra atmósferas, contra los órdenes establecidos, contra —como hoy se diría— el Sistema. Un contexto finalmente político anima a estas novelas. No obstante la vivacidad, la ferocidad del diálogo, los personajes no resultan sino versiones, ejemplos de esas atmósferas, de este Sistema. La ciudad es el personaje y es el enemigo (el modelo sería Los Angeles). El detective la recorre y, de modo múltiple, la exhibe en sus superficies brillantes y en sus escondrijos, en sus recámaras de muerte y en sus avenidas desiertas. Y los gánsters, los profesionales envilecidos, los policías histéricos, los provincianos llenos de maldad, se revelan como criaturas finalmente inermes, formas que la ambición y la degradación de la ciudad manipulan, símbolos del estado de cosas que a su vez y a su modo es sinónimo de ciudad. Impera una suerte de determinismo: sólo quien arriesga la existencia vencerá a la ciudad. Priva también una suerte de ley: la realidad novelística exige una amonía reconocible entre el tono de la época y el carácter del personaje, solicita la eliminación de anacronismos. Época es conducta y es psicología. Para estos escritores, el señalamiento de una época donde insertar la trama distaba de ser una referencia convencional, indicación de paisaje o de rasgos ornamentales. En sus novelas, época es substancia, nombre, cuerpo de la acción. Sabían o intuían qué época, también, es etapa específica de la lucha de clases.

Chandler, Hollywood y el género

Retorno a un panorama mínimamente histórico y a un escritor, Raymond Chandler y su personaje, Phillip Marlowe, detective privado. Obviamente y como en el caso de Hammett, la perdurabilidad de Chandler no se debe al contenido de su denuncia política sino al vigor literario con que supo desarrollarla a lo largo de narraciones obsesivas, cuyo ritmo de pesadilla se veía determinado y



Raymond
Chandler



establecido por un empleo magistral del diálogo. Lenguaje es realidad: diálogo es comportamiento: ritmo del diálogo es captación de psicologías. Por medio de una vertiginosa recreación idiomática, Chandler fomentó y estimuló la acción, juzgó y describió, sustantivó a sus personajes y anuló las adjetivaciones propias de una literatura (de una subliteratura) que insistía en contarle al lector de modo infatigable, cuán tremebundo era lo que estaba leyendo y cuán terrífico lo que sucedía.

También como Hammett, Chandler dinamizó y aseguró la continuidad del interés público en la literatura policial. ("Lo he leído completo y con deleite", dijo Edmund Wilson.) Hollywood entendió y quiso divulgar este proceso afianzador y, a partir de una imagen lineal y romántica, la de un Sir Galahad cínico, de economía quebrantada y afición indolente por el scotch, construyó una realidad genérica, el *thriller* cinematográfico, mezcla de crimen, aventuras, sordidez política, densidad atmosférica, erotismo y gratuidad, que obtuvo de las novelas de Hammett y Chandler la indispensable materia prima.

La fortuna de esta serie la decidió un actor óptimo: Humphrey Bogart. Bogart fue Sam Spade en *El Halcón Maltés* de John Huston y fue Phillip Marlowe en *Al borde del abismo* (The Big Sleep) de Howard Hawks. Los rasgos erosionados, la voz metálica, los movimientos impasibles de Bogart se avinieron magníficamente con las situaciones irracionales y grotescas, con ese sueño (dinamitado o interrumpido) de la prosperidad y la seguridad que reseñaba la imagen cultural del crimen en la década de los cuarentas. La perfección con que Bogart encarnó determinadas características idea-

les de estos detectives privados (la dureza que esconde a un ser sensible, la afición controlada por la bebida, la resistencia inexpressiva a la paliza en el callejón o en el sótano, la pobreza que lo confina a un escritorio provisto de una solitaria botella de whiskey, sus enamoramientos tercos y silenciosos, su calidad de defensor alquilable de las causas justas) coadyuvaron a su ubicación como el típico "antihéroe" cinematográfico. En verdad, el calificativo es desproporcionado. Bogart interpretó a un personaje tradicional, el Paladín de las Buenas Causas que disponía de una conducta excéntrica. En films como *Casablanca* de Michael Curtiz o *Tener y no tener* de Hawks, el personaje emblemático por Bogart fue tan irreal, tan fantasmagórico como los correspondientes de Errol Flynn o Clark Gable. Mas la diferencia no era anecdótica. Compárese su Phillip Marlowe con el interpretado por Dick Powell en *Farewell, My Lovely* de Edward Dmytryk o con el lamentable Marlowe de fines de los sesentas: James Garner en *The Little Sister*. Y compárese la tensión generada por su presencia, los escenarios, el sentido del diálogo: en el cine negro o *thriller* se filtra, ambiciosamente, a través de personalidades o mitos como Bogart, toda una visión social y una versión de la violencia si no críticas, sí ampliamente significativas.

Tiene la palabra el abogado defensor

¿Por qué centrarse con tal insistencia en las producciones anglosajonas, en las contribuciones de norteamericanos e ingleses a la literatura policial? Porque, de un modo u otro, al ser éstos los descubridores y los explotadores industriales del género, han resultado su esencia. Tómese por ejemplo el boom de esta narrativa durante la década del cuarenta. La segunda guerra mundial —tiempo disponible en los frentes de guerra y neurosis bélica en los hogares— trajo consigo el auge de las novelas de crímenes escritas por miles y vendidos por millones. (¿Valdría una explicación arbitraria? Ante las matanzas colectivas resultaba tranquilizador el proceso del asesinato de una sola persona.) Como sea, los cuarentas contemplan un apogeo resumido en un nombre: Perry Mason, el abogado defensor inventado e inventariado por Erle Stanley Gardner (creador también de un fiscal recomendable y justo y —bajo el seudónimo de A. A. Fair— de dos detectives privados, Donald Lam y Bertha Cool).

El caso de la rubia curiosa, El caso del loro perjuro, El caso del canario cojo, El caso de las garras de terciopelo. Los títulos de cualquiera de las 140 novelas de G. Gardner indican la naturaleza serial de su confección. Un crimen, un sospechoso evidente que acude a Mason y a su secretaria Della Street, el juicio, las mínimas o máximas peripecias durante el juicio, las pruebas abrumadoras en contra del cliente de Perry, las evidencias salvadoras en el último momento y el discurso recapitulador de Mason que resuelve con



silogismos impecables cualquier duda. Y el método se repetía, tan inmutable como sabiduría del catecismo. Gardner representaba la limpidez (la constancia mercantil) de quien sirve, sin imaginación pero con oficio, a una adicción; no proyectaba climas literarios, no le preocupó la recreación verbal o la pesadilla de las coartadas y el peligro, no confió en el exotismo de situaciones o caracteres: sólo ideó una trama, la desarrolló sin riesgos y la concluyó sin emotividad.

Asépticas, tenues, dotadas de un disfraz lógico, las novelas de Stanley Gardner estaban ya asimiladas y leídas desde la primera línea. En rigor no eran lecturas: eran el renovado asombro del gusto, del fanatismo hacia un género. Eran libros tan evidentemente policiales que el aficionado, al concluirlos, anhelaba seguir inmerso en otro del mismo autor, para saciar su sed. La actividad del lector, a su modo y si se quiere caer en la paradoja, era crítica; en efecto, tenía razón: quería leer otra novela, porque no había leído ninguna, porque Stanley Gardner le había demostrado que las recetas cubren necesidades de mercado, pero que su efecto concluye en el instante en que concluye la narración. Terminado un relato así, éste no inicia el destino remodelador de cualquier literatura verdadera. Se extingue en nuestra memoria, para seguir creciendo o decreciendo en farmacias y en librerías.

Al cabo de treinta años, Erle Stanley Gardner, quien publicó su primer *caso de...* en 1931, vino a encontrar la medida de su eficacia en un hecho: fue la televisión, no el cine, quien reconoció, aprovechó y divulgó las cualidades visuales e ideológicas de su empresa, gracias a los buenos oficios faciales y corporales del actor Raymond Burr. Las series de TV, la gran definición contemporánea de lo olvidable, aceptaron el esquema pródigo y —reiteradamente— esquemático de las aventuras de Perry Mason. El homenaje fue la sentencia.

Bésame moribunda

En los cincuentas, un cambio sustancial o “dialéctico”. La novela de indagación se continúa sin mayores transformaciones: Ellery Queen concibe al género como continuación del crucigrama, una extensa variante de los acertijos de periódicos; o bien, Rex Stout desdobra análisis y acción en sus dos personajes, Nero Wolfe, un hombre inmensamente obeso que cultiva orquídeas y no se mueve de su invernadero, y su ayudante, Archie Goodwin, rudo partidario de las investigaciones violentas.

En el campo de la novela policial de acción, entidades comerciales como Carter Brown, Ed Mc Bain y —duro como un puñetazo en mitad de un saludo a una parálisis en un restaurante— Mickey Spillane, intentan aprovechar el paisaje sórdido, inclemente, brutal, de sus predecesores. Sólo consiguen multiplicar asesinatos y finales indescriptibles. El diálogo como creación y recreación del mundo,

la exactitud estilística, la prosa desprovista de excesos o advertencias crispantes, el uso irónico y vertiginoso del habla coloquial, son atributos artísticos no reproducibles a voluntad.

Lo que se hereda se puede hurtar: si el inglés James Haddley Chase, autor de lo que se califica obra maestra del sadismo, *El secuestro de la señorita Blandish* (No Orchis for Miss Blandish), una vulgarización de *Santuario* de Faulkner, mereció de George Orwell el slogan de “Carlyle para las masas”, sus continuadores (los sepultureros de esta corriente y no difunden heroísmos) se limitan a entreverar, según receta supuestamente sadiana, el sexo y la sangre para obtener dividendos. Mike Hammer, el personaje de Spillane, asesina luego de hacer el amor, lo cual es apenas lógico. Hammer o los entes de Carter Brown son ya expresiones blandas de un instituto patológico de aniquilamiento.

Pero Mike Hammer tampoco es un antihéroe. Incluso en su mejor instancia, la versión cinematográfica de *Bésame moribunda*, (Kiss me Deadly) dirigida por Robert Aldrich, Hammer es un asesino psicópata del lado de la ley, jamás un outsider, alguien que haya rechazado la estructura del heroísmo al uso. Hammer no dispone de un código de valores ajeno al pragmatismo. Lo manejan el revanchismo y la indiferencia ante la Declaración de los Derechos del Hombre. De modo primitivo y vulgar, comprueba la afirmación de Sergio Eisenstein: “El género policiaco es la forma más abierta del slogan fundamental de la sociedad burguesa sobre la propiedad. Toda la historia del policiaco se desarrolla alrededor de la lucha por la propiedad.” Hammer simboliza abruptamente la respuesta que se suele asociar con los sentimientos de propiedad, es el disparo a quien invade un terreno vedado. Por eso no llega a integrarse como personaje, es un impulso, el deseo de pronta ejecución del castigo. Hammer es el menor esfuerzo: ahorra trámites y procesos judiciales, evita el desgaste del recurso de amparo. Además, significa un cambio: la intromisión prefabricada del sexo. Philo Vance debió esperar a la última de sus doce aventuras para conseguir novia; Nero Wolfe es un Tomás de Aquino indolente y aburguesado; Poirot ya dejó atrás su vida íntima; los personajes de Hammett y Chandler son sorprendentemente reservados al respecto. En cambio, Hammer es inescrupuloso y generosamente sexual, al grado de la ambigüedad insólita de *Mía es la venganza* cuando después de varios escarceos eróticos, ella resulta la jefa del gang criminal y, ella también, resulta él.

Mudo espío/ mientras alguien voraz a mí me observa

De modo necesario, se debe diferenciar a la literatura policial de un subgénero literario y cinematográfico, la novela y las películas de espías. En las novelas de John Buchan (*39 escalones*), Somerset Maugham (la serie del agente Ashenden), Eric Ambler (*Un atalúd para Dimitrios*, *A passage of arms*, *Journey into Fear*, etc.) o en la



Dashiell
Hammett

serie reciente de John Le Carré (*El espía que vino del frío*) y Len Deighton (*The Ipcress File*, *Funeral en Berlín*), el interés es retransmitir una mitología: el espía en la era moderna, un ser frágil y condenado que logra penetrar en el corazón de una conjura, la deshaga o no. No importan sus acciones: siempre resulta peón de brega en una conspiración que lo excede. Su carrera —el espacio literario donde se mueve— es una huída ante fuerzas todopoderosas que anhelan su destrucción sin concederle rostro, sin personalizarlo. Frente al espía, el detective o el investigador privado dispone de la verosimilitud que le prestan sus límites locales y el carácter individualista de la empresa criminal que persigue. El espía es una abstracción. El investigador privado una utopía. Alec Leamas es *El espía que vino del frío* en una entidad deshumanizada, pieza sacrificable en un escenario que intenta ser (de modo convincente) una ilustración ambigua y aventurera de las perspectivas del mundo totalitario. De modo opuesto, los detectives privados, los private eyes, se legitiman a sí mismos como fuerzas ordenadoras que, desde el principio, han decidido imponer y hacer respetar a la justicia a través de su individualidad.

El mismo falso parecido con la novela policial vale para la obra de Eric Ambler cuyo interés suele derivar de un atractivo de la literatura colonial: el exotismo. En paisajes “exóticos” (para un consumidor europeo o norteamericano) se mueven, *peligrosamente*, los héroes de Ambler. Son criminales levantinos o agentes confidenciales antinazis o delatores egipcios que mueren en hoteles desvencijados aferrando un mapa de Tánger. En este caso, lo inesperado va surgiendo de la nacionalidad de los personajes. Ambler iguala la noción de conjura internacional con la idea de divertimento. De nuevo, no hay dimensión crítica posible: sólo fantasía-para-el-consumo en una variedad específica de la novela de aventuras. El misterio del cuarto cerrado se reemplaza con las conjeturas en torno a la desaparición de un agente británico en Estambul.

La distinción se prolonga y se perfecciona en el cine. El *thriller*, el cine negro, difiere vastamente de las películas de espías, que van de los admirables films ingleses de Alfred Hitchcock (*39 escalones*, *La dama desaparece*) a las cintas grises y monocordes con Richard Burton o Michael Caine, agentes traicionados por delatores al servicio de varias potencias. El *thriller* construye un personaje. La película de espías exalta un delirio, sea la inocencia perseguida del ser hitchcockiano (Robert Donat en *39 escalones*, James Stewart en *The man who knew too much* o Cary Grant en *North by Northwest*) o el clima borroso, indiferenciado, caótico, de una “guerra fría” entrevista como una inquietante lejana amenaza.

En la renovación (o “desmitificación”) del género, la clave del espía no es su duplicidad sino su multiplicidad. La duda sobre las identidades ajenas (¿quiénes de los presentes serán espías?) se vuelve la duda sobre la propia identidad. Sobrevienen el despojo, el encanallecimiento, la degradación: al espía se le confisca su equipo



Georges Simenon



ferozmente contemporáneo y se le dota, como toda compensación, de una serie de tics freudianos: rostros demudados, dedos que se eternizan en un timbre, manos que recorren con histérica morosidad el lomo de un gato negro, visajes, convulsiones, estallidos de ira, grititos de impotencia. El espía se sumerge en un espeso baño de humanidad, le regala su ropa a los pobres, encorva su figura, pierde prestancia, regala su encendedor (que hacía las veces de cañón mortero), renuncia a sus vacaciones en las Bahamas, deja de conquistar a Pussy Galore, se rodea de angustias existenciales, se hace llamar Alec Leamas, se convierte a la religión del antihéroe, es fácil presa de la tortura psicológica y desemboca en un final que sólo es feliz porque es un final. Confusión, incertidumbre, ningún espía tiene a sus espaldas la garantía de una pared, la guerra fría concluye ataviándose como Torre de Babel.

Goldfinger/ is the man with the Midas touch

La Sociedad tecnológica (o la Permissive Society o la Sociedad de Consumo) sustituyó a Mike Hammer, demasiado artesanal, por la figura, el mito, la industria de James Bond, originariamente diseño del inglés Ian Fleming. Bond ha sido quizás el personaje más escudriñado de la mitología pop. De Bond todo lo sabemos, de él y sus partidarios. El es un donjuan por miedo a la homosexualidad, un asesino por temor a convertirse en cajero de banco, un miembro del jet set internacional por su renuncia a la madurez derivada del sedentarismo. Sus partidarios se vengan a través de él y sus hazañas de la grisura y uniformidad de sus vidas, del espectro de la guerra fría, del vasallaje ante la tecnología, del triunfo mundial de la juventud. Bond como cuarentón capaz de seguir seduciendo es un estímulo; Bond como cumplidor de faenas antaño sólo realizables en series de episodios y sólo contemplables en las matinés es un cumplimiento postrero de la adolescencia; Bond como poseedor del derecho de matar, mediatiza o nulifica la impotencia engendrada por la envidia cronológica; sacia, de modo dual, el perdurable gusto infantil por la aventura y el inextinguible gozo extraído de la contemplación de la violencia.

¿Cuál podría ser el sentido último de Bond más allá de los anteriores lugares comunes? Una explicación heterodoxa: ser pórtico o prólogo al cine humorístico del porvenir. En rigor, el de Bond nunca ha sido cine de aventuras; siempre se ha inscrito en el género cómico. Son los primeros chistes seriales sobre el horror (o la bienaventuranza) tecnológicos. Bond no tiene que ver con las antiguas series de episodios donde la Mano Negra instauraba el terror entre los niños; no desciende de Doc Savage o de los héroes asumidos por Bogart ni siquiera de Harold Lloyd y los seres que al abrir la puerta del elevador incursionaban en el vacío. James Bond es el heredero de los Tres Chiflados y las máquinas que enloquecen para perturbar la paz del desayuno, la ingeniería occidental de la como-

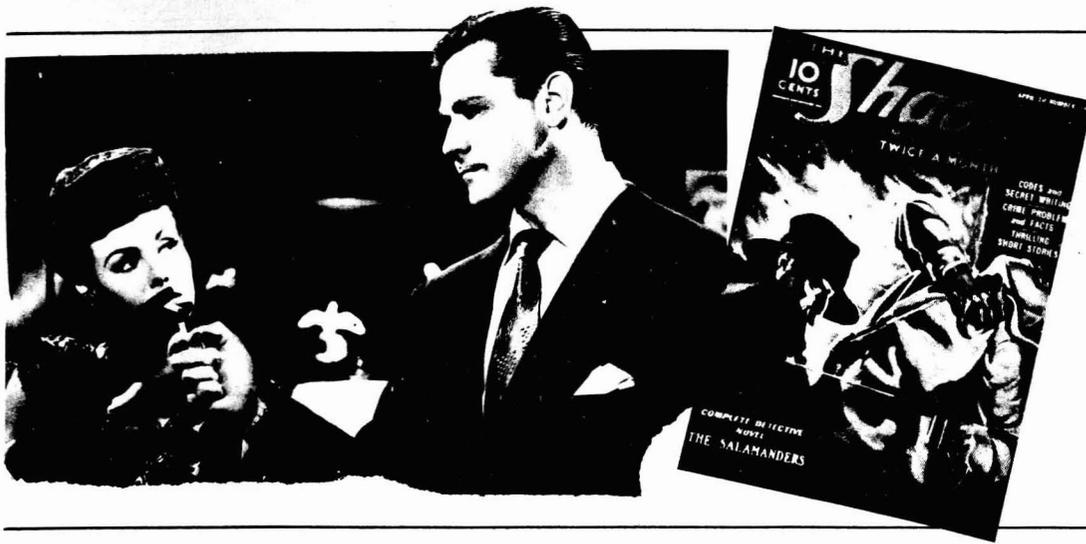
dad. Los ancestros de Bond son las tostadoras que de pronto diluvian el cuarto con pan quemado o las cortadoras de pasto que arrasan la alfombra y la sala. En el fondo, cada película es un inventario de los enseres del futuro, de los esclavos y amos mecánicos que nos aguardan. Sólo se precisa de un bobo que, al hacer actuar esos objetos en situaciones límite, nos haga conscientes de su absoluta eficacia. Ese bobo, ese Harry Langdon, ese nuevo y degradado y subterráneo Laurel en busca de Hardy, se llama James Bond, el incomprendido héroe del humor (no de la aventura) del porvenir.

Obsérvese a Donald Pleasence, el malvado de *Sólo se vive dos veces* (You only live twice). Su satisfacción histriónica es la misma que debió invadir a Mack Swain cuando perseguía a Chaplin o a Lionel Stander cuando amenazaba con romperle todos los huesos a Andy Clyde. No es un villano diseñado para aterrorizar; es un villano pensado para recibir en la cara el pastelazo dedicado por alguno de sus secuaces a Buster Keaton. Y con Pleasence, el aluvión de gags: el minihelicóptero, el cigarro-cohete, el falso volcán, la orientalización de Bond, el tren clandestino de Tiger, la Televisión ya concebida como el ojo omnipresente de Big Brother. 1984 ya encontró sus gags y su primer héroe cómico. James Bond es el primer chiste grueso de la era tecnológica.

En las películas, de modo más notorio que en las novelas, Bond resulta un mero pretexto para que se manifiesten —como situaciones humorísticas— las fuerzas de la tecnología, que trascienden códigos de valores y divisiones entre el bien y el mal, lo que se aplica en forma ineluctable a las imitaciones y variantes: Matt Helm, the Man from UNCLE, Our Man Flint, Honey West, etc. Bond, sin contacto verdadero con la literatura, exhibe la mescolanza de las fórmulas de venta (de las admiraciones corremediables) de estos años.

¿Qué fue de tanta invención?

¿Qué ha sucedido en los últimos años? Como moda, la literatura policial ha sido sustituida por la science-fiction o por apariciones híbridas (novela policial plus science fiction plus fantasía plus espionaje. Ejemplo: los libros de Robert A. Hoinlein). Fenómeno explicable: ¿A quién le importa quién mató a Roger Akroyd si los criminales de Vietnam gobiernan férreamente a los Estados Unidos, si en el nombre del socialismo se invade a Checoslovaquia o si nadie sabe (oficialmente) quién fue el responsable de la matanza de Tlatelolco o quién ordenó el asalto de los Halcones el 10 de junio? La Historia, gran apoyo de la literatura policial en otro tiempo, ahora la ha nulificado incluso en el orden de los entretenimientos. Se ha perdido la batalla de la respetabilidad y el género —a pesar de Graham Greene y Dashiell Hammett y Dürrenmatt y Nicholas Blake— no auspicia ya esperanzas estéticas.



Pero siguen dándose los millones de lectores y eso decide ciertas innovaciones obligadas. Chester Himes inauguró la serie de los detectives negros (*Cotton in Harlem*) que en cine, con *Shaft*, aspiran a la bogartización. El sexo fluye en abundancia y, también, algunos de los cultivadores actualizan al género como el pretexto de un desfile de seres monstruosos, show teratológico donde los personajes, transcurrido o delatado su barroquismo personal, pueden eventualmente ser asesinados o ser asesinos.

Y se han ido casi todos los grandes practicantes del estilo clásico y los mecanismos de Agatha Christie agonizan en los teatros. La tradición de Hammett y Chandler resultó expropiada por bestsellers como Ross Mc Donald (personaje: Lew Archer) quien en intentos paródicos como *The Underground Man* pretende revivir el estilo del detective privado y la mitología de California. Mas, como afirma un personaje de *The Go Between* de Joseph Losey: "El pasado es otro país. Allí hacen las cosas de modo diferente". En el pasado, era importante y legítimo usar a un detective privado como expresión crítica. Hoy, la actitud es anacrónica.

El *thriller*, por lo demás, se ha reducido a (se ha ampliado masivamente a través de) el género de gánsters. Por un lado, el intento de rehabilitar a ese ser tan vituperado, tan humano y justo, el policía (*The French Connection*, *The New Centurions*). Por su cuenta, *El Padrino* de Mario Puzo y *El Padrino*, el film de Francis Ford Coppola, nos agobian exhibiendo las modificaciones que la época le inflige a los ritos (casi) sagrados. El Pequeño César devino en presidente de corporaciones y la institución familiar legitima los crímenes. La artesanía ha muerto. Edward G. Robinson ya no murmurará: "Mother of Mercy. Is this the end of Rocco?". Los fantasmas de James Cagney, George Raft y Paul Muni son reemplazados por el prestigio de la firma de Don Vito Corleone, organizador capitalista de primer orden.

Epílogo de intención nacionalista

Por lo general, la práctica mexicana de la literatura policial ha sido imitativa, arbitraria, forzada. Los cultivadores parecen escasos (Antonio Helú, Juan Bustillo Oro, María Elvira Bermúdez, Rafael Bernal) y no demasiado convincentes. En la parodia, Pepe Martínez de la Vega imaginó a un personaje, Péter Pérez, "el genial detective de Peralvillo". En el folletín durante varios años, Leo D'Olmo publicó semanalmente en el periódico *La Prensa* los episodios del investigador Chucho Cárdenas.

Una conclusión: en México no hay ni parece probable que exista novela policial o literatura de complots y espionaje. El único suspense es el derivado de la autoconciencia. ¿Logrará Demetrio Macías en *Los de abajo* darse cuenta de su papel de imagen de la Revolución Traicionada? ¿Entenderá Pedro Páramo que Comala es un pueblo y es un país y es la conciencia humana? ¿Podrán los

personajes del Indio Fernández darse cuenta de que son tan pintorescos pero no tan humanos como la tarjeta postal? Esas son las únicas interrogantes hichtcockianas a que nos vemos emplazados. Y lo demás de nuestra vida social o íntima rehusa y rechaza todo lo relacionado con intrigas o enigmas. Habla la Coatlicue: una cosa es ser impenetrable y otra tener algo que ocultar. La tesis es socorridísima y la he citado antes: entre nosotros no hay literatura policial porque no hay confianza en la justicia y todo mundo teme identificarse con el sospechoso, teme defenderlo. La identidad del criminal es lo de menos. La incógnita a resolver es otra: ¿tiene suficiente dinero el asesino como para detener o violar la investigación? Además la mentalidad cartesiana exigida por cierta literatura policial, no se aviene con impaciencia de una todavía general mentalidad mágica, a quien apasiona la cantidad de sangre vertida por sobre la lúcida reconstrucción de los hechos. Y sin embargo, podría objetarse, el *thriller* participa no de la atmósfera lógica sino del espíritu mágico. Entonces, ¿por qué no se cultiva en América Latina? ¿Por qué carecemos de los relatores de la grandeza de la muerte y persecución en un mundo semiprimitivo? Quizás la respuesta es obvia: el *thriller* es la divulgación romántica y personalizada de la lucha por el poder, una lucha que implica desarrollo, industria, ambición de mercados. En el fondo, el *thriller* es literatura de indagación imperialista o por lo menos decididamente monopólica. ¿O quién se ocuparía de robar los secretos atómicos de Ecuador o de secuestrar a un científico hondureño? Abandonada la ilusión del *thriller* y perdida la fe en los puzzles de una literatura policial mexicana, volvemos a la nota roja, a la desprestigiada, deplorada y vital nota roja. Allí cubrimos un sustrato más verdadero de nuestra relación con la vida humana, de nuestro azoro al descubrir la existencia ajena. La nota roja, escandalosa, difamatoria, morbosa, complacida en los clichés y en las sañas inauditas, pavorosos crímenes y confesiones cínicas, sirve sin embargo, mejor que las páginas editoriales, mejor que la sección de sociales e incluso mejor que las páginas deportivas, como un índice del estado actual de nuestra fe en la Democracia. La nota roja confirma cualquier tesis: la reminiscencia de los sacrificios humanos; el país como una permanente Guerra Florida; la impunidad concedida a la corrupción absoluta; el humorismo involuntario; los inconvenientes del amor propio. Con su alarmismo tétrico y su antiprosia, la nota roja es un conducto óptimo para entender resortes íntimos del país, ciertos modos en que siempre se resuelve una relación conflictiva o en que, con asombrosa constancia, alguien desemboca en el límite.

¿Otra conclusión? Si Buster Keaton al explicar por qué no reía en sus películas, declaró que tenía otros medios de mostrar que era feliz, así también podrían decir nuestros autores de y para el consumo que si no escriben novelas policiales es porque tienen otros medios de probar que son subdesarrollados.