

silvia molina\*

## la trama escondida en la novela policiaca

Lo que haga usted no importa –contestó mi amigo con amargura–. La cuestión está en lo que usted haga creer a la gente que ha hecho.

Sir Arthur Conan Doyle  
Un estudio en escarlata

Que la literatura ha sido atrapada por la sociedad de consumo es un hecho cuya afirmación general sólo sirve para evitar profundizar en él. Desde luego, percibir los matices y los nuevos géneros literarios originados a través del proceso de mercantilización de la obra literaria ofrece un vastísimo campo al investigador social. Entre estos nuevos géneros, el policial es el característico del gran boom comercial del libro. No es casual que las novelas de Agatha Christie se vendan tanto como la Biblia o el Manifiesto, o que por ejemplo, **Yo, el jurado** haya tenido un récord de ventas superior a los 50 millones de ejemplares. Pero al mismo tiempo esto está apuntando a un fenómeno especial: dentro del capitalismo, la novela policial está sirviendo no sólo como mercancía sino como agente difusor de los valores y prejuicios de los países y las clases dominantes.

Por su distribución, las novelas policíacas tienden a difundirse desde los grandes países imperialistas hacia sus satélites (de hecho, no existe ninguna novela policial famosa, internacionalmente, y de gran éxito económico, cuyo autor provenga del Tercer Mundo). De acuerdo a su mercado, sus consumidores se encuentran entre los sectores intermedios de la sociedad capitalista, es decir, entre aquellos sectores cuya experiencia diaria gira alrededor de la dependencia frente al burgués y la explotación (a través del poder delegado) del proletariado.

\* Secretaria e investigadora de tiempo completo del Centro de Estudios de la Comunicación, FCPyS, UNAM.

Como híbridos sociales, los sectores intermedios encuentran numerosos obstáculos para el desarrollo de su conciencia: el principal es que, de hecho, no constituyen una clase social propiamente dicha, aunque se podría afirmar que se encuentran en proceso de proletarianización (con excepciones individuales, desde luego). Y aunque entre los sectores intermedios existen notables diferencias –no sólo de país a país sino dentro de una misma nación–, éstos viven, de alguna manera, el papel ambiguo de intermediarios o amortiguadores entre las clases en conflicto, hasta que no asumen la postura definitiva para su liberación y no participan en el proceso de supresión de las clases sociales.

Es por esto que la burguesía trata, a través de diferentes medios, de atrapar a estos sectores dentro de su propia telaraña ideológica.

Las novelas policíacas son, desde este punto de vista, recursos eficientes para la transmisión de los valores del país y las clases dominantes.

De esta manera, es frecuente encontrar infiltrados entre sus páginas comentarios como el siguiente:

Actualmente oímos hablar mucho de ideologías en conflicto. Tal vez, de la misma forma que aceptamos sin pensar el aire que respiramos, muchos de nosotros dejamos de comprender las ventajas de que gozamos bajo el concepto de justicia que forma parte de nuestras tradiciones.

Por ello, saludo al código militar (norteamericano) en el que la verdadera justicia se halla por encima de todos tecnicismos.<sup>1</sup>

En **El regreso del gánster** se da otro ejemplo, aún más claro, acerca de la forma en que se presentan estos mensajes ideológicos:

Los estúpidos que manejan el dinero libran una guerra en Vietnam con aviones de la Segunda Guerra Mundial, permiten que mueran nuestros muchachos, sacan a MacArthur que podía haber ganado la guerra de Corea, nos hacen ver como estúpidos en todo el globo y cavan nuestras propias tumbas, mientras todos ellos tratan de obtener espacio en los periódicos, para poder ser candidatos. . . .<sup>2</sup>

Frecuentemente, estos mensajes ideológicos hacen referencia a determinados hechos, grupos y situaciones reales, a los que revisten de un contenido valorativo propio mediante el cual

<sup>1</sup> Erle Stanley Gardner, **Perry Mason, El caso de la modelo asustada**, pág. 12.

<sup>2</sup> Mickey Spillan, **El regreso del ganster**, pág. 48.

adquiere veracidad la trama de la novela, a la vez que promueven una amplia gama de temores y prejuicios en el público lector. Esto se puede comprobar si se analizan párrafos como el siguiente:

Los rojos han estado trabajando durante años en aguas internacionales, alrededor de veinte millas de nuestras costas. No podemos hacer nada para impedirlo, excepto mantenerlos vigilados. Supongamos que desarrollaran un proyectil tipo Polaris y lo emplazaran en una plataforma permanente, a pocas millas de nuestro litoral. Media docena de ellos podrían destruir nuestras ciudades portuarias principales, su población y sus bases militares, con sólo oprimir un botón. Podrían permanecer allí sin ser descubiertos hasta que estuvieran preparados para ser empleados y entonces percibiríamos lo nuestro.

—Dijiste que estaban vigilados.

—Amigo Irlandés, el océano es un sitio EXTENSO.<sup>3</sup>

Sin embargo, en las novelas policiales no se transmite solamente este respeto irracional a lo instituido y estos valores estrechamente vinculados a la dominación imperialista, que no dejan de ser circunstanciales, sino que también su contenido central, el que trata el hecho criminal en sí, es un reflejo y un producto de la sociedad capitalista.

Por ejemplo, en **¿Qué acecha en la oscuridad?** dos asesinatos se originan con el fin de ocultar un robo hecho a un poderoso joyero;<sup>4</sup> en **La larga espera** un número mucho mayor de muertes violentas son resultado del esfuerzo justiciero del héroe que se enfrenta a la mafia en una ciudad norteamericana;<sup>5</sup> en **Misterio en el Caribe** un ambicioso joven mata a sus esposas a medida que se les acaba la dote y se ve necesitado de otras, cuya fortuna y, por consiguiente, su vida, serán proporcionales.

La acumulación del capital, el éxito material y la competencia se unen en una trilogía causal del crimen, y éste, a su vez, se expresa en los términos propios en que lo sitúa la dinámica de la lucha de clases. Esto ocurre porque, por un lado, el ascenso social al que aspiran los criminales es más accesible si se transgreden las reglas impuestas por la sociedad, y por el otro, porque el castigo correspondiente al crimen —que no deja de ser una amenaza velada para las posibles transgresiones a la ley de los lectores— es la reacción de los sectores privilegiados de la sociedad ante quienes

<sup>3</sup> *Idem*, pág. 47.

<sup>4</sup> Ellery Queen, **¿Qué acecha en la oscuridad?**, México, Edit. Diana, 1971.

<sup>5</sup> Mickey Spillane, **La larga espera**, México, Edit. Diana, 1970.

<sup>6</sup> Agatha Christie, **Misterio en el Caribe**, España, Edit. Molino, 1965.

atentan contra sus propiedades o quieren integrarse a la **élite** sin su beneplácito.

La tragedia de los criminales, a excepción de algunos que están locos, se reduce a no haberse querido conformar con la situación de clase en la que se encontraban y en haber sido descubiertos **in fraganti** por los representantes de la ley, por los delegados representantes de la clase dominante.

Por eso es posible afirmar que la dinámica valores-hechos que maneja la novela policial burguesa esconde una trampa: su aparente búsqueda de justicia. Pero prácticamente es posible constatar que esta justicia, que se maneja en términos harto abstractos, no hace sino ocultar las situaciones de privilegio social. Es por ello que las novelas policiales burguesas pueden admitir, por ejemplo, la condena de aquéllos que, tras haber sufrido la infancia desgraciada de los barrios bajos, plasmada a fuerza de violencia y hambre, tratan de alcanzar el mundo feliz donde es posible tener todo lo que se necesita y aún más sin ningún esfuerzo, a través del asesinato, la estafa o el robo.

Pero lo que en estas novelas no se condena ni se trata es la existencia de condiciones sociales tales que permiten que unas pocas personas disfruten de una vida cómoda hasta la saciedad, mientras que la mayoría deba producir para sostenerlas, incluso a costa de la insatisfacción de sus propias necesidades básicas.

Sin embargo, tal percepción de la justicia resulta fácilmente comprensible cuando se vincula a los intereses de la clase dominante; sin dicha comprensión resultaría absurdo preocuparse por cuestiones tales como el robo de una pintura a un millonario a quien no le interesan las obras de arte, sino la posibilidad de incrementar su ya voluminoso capital.<sup>7</sup>

Lo que ocurre con esta interpretación general –sea interesada o no– de la justicia, indisolublemente unida a la defensa de la propiedad privada, también sucede con otros conceptos tales como el de la democracia.

Por ello, el plantear los vicios que la democracia liberal oculta no impide nunca su defensa. De hecho, se presentan con frecuencia en las novelas policiales, situaciones como la siguiente:

–¿Y qué sucede aquí si uno no quiere pertenecer al Grupo?

–Bueno, no creas que hay pistoleros de por medio. Como una décima parte de las casas se han empeñado en mantenerse independientes, pero no les da muy buenos resultados. Si hay algún lío y eres miembro de la Sociedad, hay mucho dinero para conseguir los mejores abogados.

<sup>7</sup> Erle Stanley Gardner, *op. cit.*

Además de eso, Servo tiene el monopolio de las bebidas en la ciudad, y el que no quiere pertenecer a la Sociedad, no consigue la calidad que los otros clientes.

-¿Y nunca se han quejado los ciudadanos?

Logan se rió sin alegría.

-Los debió haber habido que se quejaron hace algún tiempo.

Los habría todavía si los cobardes ciudadanos echasen a los mercaderes de la política y gobernasen la ciudad por sí mismos.

Pero, qué diablos, no les puede reprochar demasiado. Hay ahora en la ciudad cantidad de dinero recién llegado y la gente prefiere vivir pacíficamente con lo que tiene.<sup>8</sup>

Asimismo, la explotación y la corrupción resultan fenómenos reconocidos dentro del sistema, de tal manera que con frecuencia se admite que "... son los pollos gordos... quienes rien mejor, y no rien del Juez del Distrito o de la Policía... rien de Juan Pablo, de tipos como tú que lo toman todo a pecho".<sup>9</sup>

A partir de estas observaciones, es posible añadir que el problema básico de la novela policial burguesa es la presentación de los crímenes propios de la sociedad capitalista como fenómenos "anormales" dentro de un sistema perfectamente "normal". Esto permite ocultar el hecho de que todo delito que se comete en la sociedad capitalista es una manifestación no sólo de las contradicciones que se dan en el nivel económico, sino en el que se desarrolla la lucha de clases.

Sin embargo, en las novelas policiales burguesas existe un recurso perfecto que permite eludir el análisis social del crimen y, por lo tanto, profundizar sus causas. Este recurso es la solución individualista del conflicto que el crimen plantea y que interpone entre los inocentes y los culpables, en cada caso específico, a un superhombre (algunas veces a una supermujer) encargado de descubrir, ya sea por su particular perspicacia, o por su capacidad de investigación práctica, quiénes son los buenos y quiénes los malos.

Los superhombres son los protagonistas centrales de todas las novelas policiales que se integran al sistema y no sólo cumplen con la función de demostrar al lector y a los personajes de la novela su gran capacidad detectivesca, sino con la de incorporar la historia que la burguesía trata de plasmar en la conciencia del pueblo -desde la versión ingenua de la escuela primaria hasta la cotidiana

<sup>8</sup> Mickey Spillane, **La gran jugada**, pág. 62. El párrafo alude a una mafia en una ciudad de prostitución, cantinas, casas de juego y cabarets.

del periódico, en la cual los grandes hombres deciden los destinos de los países débiles y poderosos.

En la novela policial, la solución individualista del crimen es siempre posible, mediante la fragmentación y el alejamiento del contexto social donde se producen los hechos. Por ello se necesita que el héroe esté siempre en primer plano.

Así, se elabora una serie de relaciones centradas, las más de las veces, en la figura de este personaje y no en las características de los hechos que desencadenan la acción. A partir de esta figura central, se articula el argumento que narra las alternativas de solución del conflicto creado por el crimen y, sin embargo, las razones profundas de éste se mantienen alejadas de la explicación final y convencional de los hechos.

La dinámica de la novela policial produce la fragmentación y el alejamiento del contexto social por medio del uso de polarizaciones que reducen el mundo a un conjunto de categorías bipolares y absolutamente opuestas. El héroe se mueve en este contexto sin escapar de él. Por un lado, representa la búsqueda de justicia, y como tal, se opone al crimen, y por el otro, sirve como elemento convalidador del sistema al simbolizar los esfuerzos por reencaminar el orden interrumpido al que se opone.

Frente al héroe, el criminal aparece como el conjunto más acabado de abyecciones humanas –pero esto ocurre sólo cuando el criminal es desenmascarado. Antes de que éste sea descubierto, el héroe se enfrenta con la misma abyección, pero dispersa, diluida, entre las personas que por estar involucradas de alguna manera con la acción criminal –aun como simples testigos– la comparten momentáneamente al constituirse en “sospechosos”.

Si el héroe no pertenece a la policía, se enfrenta a ésta en una nada sutil competencia de habilidades –como ocurre con los héroes de Agatha Christie y con el incomparable Sherlock Holmes–, haciendo una violenta demostración de la ineptitud, arbitrariedad y corrupción policial. Pero si el héroe es policía, como en el caso del protagonista de las novelas de Georges Simenon, todas sus acciones son regidas por el deber y la moral establecidas, vinculadas estrechamente a la imagen del policía protector, bueno y justo que ayuda a las ancianitas a cruzar la calle.

Tampoco los culpables escapan al juego, son culpables absolutos. Se ignora que para que se produzca un crimen influyen elementos tales como: a) la existencia de un objetivo, que es la meta del “culpable” –y que por lo general es aceptada como legítimo–; b) impedimentos para su logro, y la circunstancia social que obliga al criminal o que lo estimulan; c) ciertos rasgos propios del carácter de este personaje (plasmado a través de la historia de su vida) y de la víctima, así como un catalizador apropiado.

A su vez, las víctimas se encuentran ante una doble posibilidad:

o lo son por el hecho de habérselo ganado a pulso a partir de sus crímenes anteriores, por ser absolutamente inocentes e inconvenientes (mejor dicho, honradas). Estas últimas por lo general surten los instintos "salvajes" de los asesinos locos (de aparición no tan frecuente en las novelas policiales, como en la realidad).

Por lo general, en estas novelas se observan cuatro características básicas: el momento en que se entra en contacto con la situación creada por el crimen, el trato del héroe con las personas involucradas en la situación dada por el crimen y el triunfo final del héroe cuando logra su objetivo; e identificar y desenmascarar públicamente al criminal, al ejecutor del crimen, y atribuirle toda la culpa, desatando contra él toda la fuerza de represión que el control social puede ejercer.

A pesar de esta participación de la realidad, en el trasfondo de la mayoría de las novelas policiales se detecta una serie de valores que operan a lo largo de la historia. En primer término, se tratarían las cuatro características básicas para luego entrar de lleno en este aspecto.

### 1. El héroe y el crimen

El momento en que el héroe tiene contacto con el crimen se debe, por lo general, a una característica que éste ya lleva en sí; o bien porque se trate de un profesional en la materia (policía, detective, abogado, criminalista, etcétera), o bien, de un **amateur** con una curiosidad insaciable y una sola idea: acabar con el "culpable". Este último tipo de héroe puede verse a veces estimulado por el hecho de que le quieran endilgar el crimen en cuestión, o porque haya pagado una culpa que la "justicia" le atribuyó indebidamente.

Obscados, tesoneros, detallistas y perspicaces, tienen que ser todos los héroes; fuertes y atractivos físicamente, sólo algunos. Sus demás características personales no son tomadas mayormente en cuenta. De esta manera, el famoso Mike Hammer se permite afirmar: "No quiero a la gente. Cuando tú los juntas en un mismo costal todos se vuelven asquerosos y repugnantes y llenos de dificultades.

No, yo detesto a la gente incluyéndote a tí".<sup>10</sup>

Como ya se señaló, si bien, en el punto de contacto del héroe con el crimen inciden factores personales, lo más frecuente es que entre éste y el crimen en sí se establezca una relación que permite al héroe "ganarse el pan" en el Departamento de Policía, o bien

<sup>10</sup> Mickey Spillane. **La gran jugada**, pág. 12.

<sup>11</sup> Una excepción interesante es la ofrecida en las novelas que se encuentran directamente emparentadas con la literatura picaresca.

mediante un contrato especial para aclarar un caso.<sup>11</sup> Esto no siempre es evidente desde el principio, como ocurre en muchos de los trabajos de Sherlock Holmes, sino que se percibe más bien al concluir el caso, como en el final de **Muerte por partida doble** en que el detective cuenta:

Yo miré el cheque,  
Era por diez mil dólares.  
Levanté la mirada.  
Y tropecé con la de ella.  
Y se sostuvieron.  
Entrelazadas.  
Como un beso.  
De ese modo.  
Resultó ser.  
Un bello día después de todo...<sup>12</sup>

Sin embargo, en ocasiones los héroes se arriesgan por razones básicamente sentimentales. La señorita Marple es una auténtica Némesis que traspasa cualquier obstáculo –aun el de sus años– para lograr descubrir la inmoralidad, la injusticia y la abyección por las cuales siente verdadera fascinación; Sherlock Holmes puede en ocasiones actuar desinteresadamente si su vanidad o su curiosidad se ven afectadas; el duro Hammer no resiste ver llorar a un padre que se despide de su hijo de un año y medio de edad para afrontar la muerte a manos de unos criminales. En fin, y a pesar de su odio al mundo o de su incapacidad para amarlo, resulta que todos ellos tienen su talón de Aquiles (hasta Poirot, en el caso del **Expreso de Oriente**).

Esto no es casual, sino que sólo es el detallé que contribuye a darles un barniz de humanismo que, no obstante, puede verse opacado por su contradictoria conducta. Ésta se evidencia en hechos como el siguiente:

... El investigador deslizó el brazo sobre los hombros de Nadine, sintiendo la carne cálida bajo el vestido. Ella heredaría un millón de dólares en cuanto cumplierse veintiún años. Eso bien podría resultar divertido... siempre y cuando estuviese acompañado de un jueguito muy agradable... que desenmascarará a un sujeto interesado y calculador que no puede concebir el amor sin estar el dinero de por medio.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Henry Kane, **Muerte por partida doble**, pág. 173.

<sup>13</sup> Charles Punuop, **La paloma negra**, pág. 205.

La entrada del héroe en el conflicto criminal, que puede estar más o menos diferida por el uso de información de relleno destinada a cubrir cuartillas y a despistar al lector con una serie de nimiedades, es también el acceso de este último a la novela policial. Este hecho, ahonda aún más la posibilidad de identificación entre el lector y el héroe, de allí su fundamental importancia desde el punto de vista ideológico, ya que a lo largo de la secuencia de hechos que hilvana el argumento, al irse consolidando la relación entre ambos, se involucra progresivamente al primero en el "misterio". Esto lo toma desprovisto de defensas para reaccionar ante la concepción del mundo y la serie de valores que se le presentan. Lo anterior da sus resultados: el lector sólo está atento a éste, los demás mensajes que consciente o inconscientemente integró el escritor a la obra y que configuran el contexto en el que ocurren los hechos (constituyendo a veces el verdadero crimen) actúan impúnemente. La misión del héroe se va cumpliendo...

## 2. El héroe y los sospechosos

El trato del héroe con las personas involucradas en la situación creada por el crimen responde a una serie de estereotipos que es necesario aclarar. En primer término, se destaca en los héroes un verdadero carácter antisocial, ya sea porque desprecian al resto de la humanidad, ya sea porque le teman o la aborrezcan. Sherlock Holmes expresa su desprecio hacia Lestrada (policía) indicándole a Watson:

...Si. Sabe que soy superior a él y lo reconoce, pero se cortarí la lengua antes de contarlo a una tercera persona. Sin embargo, quizás vayamos a echar un vistazo.

Yo trabajaré de modo independiente. Podré reirme a costa de ellos aunque no saque otro provecho. ¡Vamos!<sup>14</sup>

Pero más adelante manifiesta también la misma actitud hacia su propio amigo Watson (e indirectamente hacia la mayoría de los humanos), con quien sostiene el siguiente diálogo:

...Hay cincuenta personas que pueden razonar sintéticamente por una que puede razonar analíticamente.

—Le confieso que no lo entiendo.

—No esperaba que entendiera. Dejeme ver, si se lo puedo explicar con más claridad...<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Arthur Conan Doyle, *Estudio en escarlata*, pág. 26.

<sup>15</sup> *Ibidem.*, pág. 115.

Por otra parte, el horror a la gente parece común a la gran mayoría de los héroes. Hércules Poirot nunca se casa, tampoco –desde luego– el mentado Hammer, ni Perry Mason, ni la señorita Marple, ni Ellery Queen, émulos del misógino Mr. Holmes. Es más, muchos de ellos se relacionan con el sexo opuesto sólo con el fin de utilizarlo para sus propios intereses, que son o bien puramente sexuales o más frecuentemente una combinación de atracción física y conveniencia material.

De esta manera, Johnny McBride dice a su amante:

Voy a seguir jugando la farsa hasta el fin, es decir, hasta que averigüe por qué motivos trataron así a Johnny. Si te extraña que te lo haya descubierto a ti, sábetelo que es porque voy a necesitarte.

–¿Y a Nick no se lo vas a decir?

–No, Pop es una gran persona pero ya está demasiado viejo para que me pueda ser de mucha utilidad.<sup>16</sup>

Los héroes solteros tienen, como es obvio, que despertar el interés de los lectores. Esto lo logran tanto por su apariencia física, si es que encuadra dentro del estereotipo de la belleza griega y saben además utilizar los puños, como a través de la inteligencia, si es que la naturaleza no fue lo suficientemente pródiga con su apariencia.

Esto facilita la existencia de dos estereotipos de héroes solteros: el que invade los ensueños amorosos de los lectores y el que manifiesta una agudeza mental que estos últimos desearían tener.

Con esto, el héroe, cualquiera que sea su forma, encauza el mundo de insatisfacciones de los lectores. Desde esta perspectiva, su violencia o perspicacia para burlar las dificultades y triunfar sirve de consuelo a las frustraciones cotidianas del pequeño burgués que a través de la lectura participa en cada aventura (pero sin riesgo) y reemplaza los rostros de los villanos por los de sus jefes y sus enemistades.

Entre los héroes casados se presentan también dos estereotipos clásicos: el de Nick Charles, el detective frívolo de la alta sociedad cuyas actividades y aventuras encuadran dentro del esnobismo más absoluto, y el de Maigret.

Éste es un pequeño burgués convencional, amante del hogar y la buena comida; es un hombre maduro y un enamorado de su trabajo al que se dedica con mayor pasión que a su mujer. Su hogar podría ser el de muchos de sus lectores. En la atmósfera que se crea en sus novelas es observable el conformismo, el convencio-

<sup>16</sup> Mickey Spillane, *La gran jugada*, pág. 108-109.

nalismo resignado. Así, cuando se hace referencia a la joven recién casada que se queda sola en casa porque su marido tiene que ir a trabajar, se describe su estado de ánimo de la siguiente manera:

Germaine no estaba triste. Alegre tampoco, desde luego. Pero hacía falta habituarse. Era el oficio de Marcel. Cenó sola. Dos o tres veces, con la nariz inclinada sobre el plato estuvo a punto de hablar, tan acostumbrada estaba a pensar en voz alta, y a que él estuviera allí, con su sonrisa siempre medio burlona y medio enternecida.<sup>17</sup>

También el medio en el que se producen los crímenes, que constituyen los casos de Maigret, es familiar para la pequeña burguesía:

Son buenas personas. No tardé mucho tiempo en hacerme amigo de ellos. Mi mujer y yo vamos a cenar a menudo a su casa.

—¿Tienen fortuna propia?

—Depende de lo que entienda usted por fortuna. Viven, desde luego, con mucho desahogo.<sup>18</sup>

Sin embargo, entre la atmósfera “apacible” en la que se desenvuelve Maigret, las fiestas, cenas y comidas a las que va Nick Charles y el torbellino erótico-violento de Mike Hammer hay un punto en común: el efecto de conformismo con la propia situación que promueven en sus lectores; la presentación de la realidad como única e inmutable. Esto se logra por medios diferentes, ya que para el caso sirven tanto la posibilidad de identificación con un superhombre y el sueño con la integración a la vida cómoda y lujosa de la alta sociedad, como la remisión a la propia vida cotidiana cuando se la matiza con el barniz de una aventura en la que el triunfo está asegurado de antemano.

Por otra parte, en las novelas policiales, los niños, por ejemplo, suelen figurar pocas veces y son utilizados como recursos emotivos más que como elementos significativos de la investigación. En este sentido, aludimos nuevamente el caso del niño abandonado por su padre, que sabe que lo van a asesinar y que resulta ser, ¡oh paradoja del destino!, quien más adelante salvará a Mike Hammer, cuando —a pesar de tener un año y medio— toma una pistola calibre 45 de una mesa y le pega en plena cara a la asesina, vengando con ello, aunque sin comprenderlo, la muerte de su padre.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Georges Simenon, *Maigret y los cerditos sin rabo*, pág. 6.

<sup>18</sup> Georges Simenon, *Maigret y las personas buenas*, pág. 27.

<sup>19</sup> Mickey Spillane, *La gran jugada*.

Asimismo, la pequeña asesina de **La casa torcida** hace estremecer a cualquier persona sensible con su despiadada frialdad en contraste con su aspecto infantil.<sup>20</sup>

De hecho, la imagen que se da de los niños es bastante contradictoria, enternecen pero son insoportables: “Cuando entregué al niño, lo acaricé con unas palmaditas, en tanto él trataba de hundir un dedito en mis ojos. . .”.<sup>21</sup>

Sin embargo, en ocasiones son francamente terroríficos:

- ¿vas a traernos juguetes?
- Si sois buenos os traeré juguetes. . .
- ¿Una escopeta con balas de verdad. . . ?
- Una escopeta. . .
- ¿Y una metralleta?. . .<sup>22</sup>

Además, los niños sospechosos no suelen ser asesinos y los niños asesinos, en cambio, permanecen al margen de los ojos de los investigadores, pero son descubiertos por alguno de sus familiares. Sin embargo, a medida que los niños van creciendo se vuelven proporcionalmente sospechosos. El adulto es capaz de cualquier cosa.

Esto provoca que el espíritu antisocial del héroe se traduzca en una relación de desconfianza absoluta por todos y cada uno de los demás personajes de la novela (excepto los que están muertos, y eso no siempre. . .). De hecho, para el héroe todos son culpables en principio. Este sentimiento es percibido por los “sospechosos” que le corresponden con distintos niveles de agresión y que tratan desesperadamente de demostrar, sin mucho éxito, su inocencia. En ocasiones, quienes más sufren las consecuencias de las sospechas son aquellos personajes que se ven explotados de una forma directa: sirvientes, pequeños empleados, obreros con antecedentes penales, desocupados y semidesocupados, etcétera; porque están más incapacitados para plantear su defensa y resultan fácilmente **utilizables** para los propósitos del héroe. Por ejemplo, Michael Shane seduce a una enfermera para obtener mayor información acerca de su caso, mientras que su “víctima” resulta fascinada por su personalidad y declara admirada: “Usted me derretió desde el instante en que lo ví. No sé que tiene usted que me hace sentir esas cosas.”<sup>23</sup>

Asimismo, Mike Hammer realizó una acción similar con igual éxito cuando se propuso obtener cierto material al que tenía

<sup>20</sup> Agatha Christie, **La casa torcida**.

<sup>21</sup> Mickey Spillane, **op. cit.**

<sup>22</sup> Georges Simenon, **Maigret y los cerditos sin rabo**, pág. 154.

<sup>23</sup> Brett Halliday, **La muerte paga dividendos**, pág. 87.

acceso una secretaria, a la que abordó con la actitud siguiente: "Allí estaba Elena, al fondo, aún más apetitosa que la enorme tajada de carne que ingería. Me vio y me saludó. Yo comencé a dudar sobre cuánto me iría a costar el obtener la carpeta de Toady Link".<sup>24</sup>

La capacidad de fascinación de los héroes se exterioriza hasta en el ridículo Hércules Poirot que la despliega cuando sus ojos toman determinado brillo verdoso, de la misma forma que el gato al atrapar al ratón. Esta cualidad les sirve para opacar a los demás personajes con su presencia, atrapando también en sus redes al lector que no analiza objetivamente la acción sino que se involucra en la sensación de fuerza, poder o autoridad que emana del héroe.

Esto se hace posible porque el héroe resulta capaz de sobreponerse a todo: a la infidelidad y la traición de una amante,<sup>25</sup> al dolor físico,<sup>26</sup> a las persecuciones y la agresión de asesinos o de la policía,<sup>27</sup> a sus deseos sexuales,<sup>28</sup> etcétera, mientras que el lector se encuentra en la necesidad de afrontar sus problemas sin disponer, ni remotamente, de los recursos con que cuenta aquél.

Mientras busca al criminal, el héroe manipula a su antojo a los "sospechosos". Socava sin el menor remordimiento la confianza en el seno de una familia, el amor de dos enamorados o la admiración hacia un maestro, tratando de ver si a través de este procedimiento puede lograr alguna pista. Y, en ciertos casos, no vacila en contribuir a la encarcelación de algún inocente en tanto encuentra al culpable, dañando con ello, inevitablemente, la reputación del involucrado.

¿Justifica el abuso sobre los demás el descubrimiento del culpable? ¿No tiene el espíritu justiciero del héroe connotaciones criminales? Las novelas policiales (en una fiel demostración de lo que es la justicia burguesa) afirman que el crimen debe ser

<sup>24</sup> Mickey Spillane, **La gran jugada**, pág. 125.

<sup>25</sup> Mickey Spillane, **Yo el jurado**.

<sup>26</sup> Llegando a situaciones exageradas cuyo ridículo se pierde en el contexto pero que aislándolo se hace evidente como en el siguiente ej. Shayne dejó de quejarse y principió a bromear con sus acompañantes de la ambulancia en cuanto llegaron a la entrada. Le dejaron desnudo su largo cuerpo musculoso y se hallaron con que dos balas 45 habían penetrado por el hombro derecho lesionándole la clavícula. Otra le rozó las costillas del mismo lado y el cuarto proyectil le traspasó limpiamente las carnes un poco abajo de las costillas de la derecha. Pidió un cigarrillo mientras le limpiaban y vendaban las heridas, y lanzó unas cuantas maldiciones amistosas cuando le informaron que lo tendrían que enyesar...

<sup>27</sup> Siendo frecuente este tipo de observación: "Los malditos bastardos me estaban cercando. Creían que yo estaba a punto de convertirme en picadillo. Pero saqué la .45 y le dejé ver el agujero negro para que recapacitaran que de allí sale la muerte sin remilgos".

<sup>28</sup> "Teniendo que optar por decisiones difíciles: Tuve que echar mano de una voluntad férrea para apartarla. - Muchacha texana; ahora no, ahora no".

castigado a cualquier precio. Con ello el **establishment** se mantiene incólume y la propiedad resguardada, para sus poseedores.

### 3. El héroe y el culpable

Otro de los aspectos comunes a los distintos tipos de héroes lo constituye su actitud frente a los culpables del crimen. Maigret no vacila en engañar a un enfermo mental, que lucha contra su maní homicida, para que se entregue a una "justicia" que nada hará por curarlo;<sup>29</sup> Poirot en varias ocasiones permite y facilita el suicidio de los culpables –aun cuando sus crímenes fueron cometidos bajo la presión del chantaje–,<sup>30</sup> aunque a veces prefiere desatar persecuciones y descubrir al homicida mediante la eliminación de sospechosos –ya que los asesinos en su intento de escape "liquidan" a una buena cantidad de personas–,<sup>31</sup> y en cuanto a Hammer, éste llega a enfrentar a su amigo policía diciéndole:

Dime que no sacaré nada bueno. Dime que estoy interfiriendo en el trabajo de la policía y te diré que estoy enfermo de lo que pasa en la ciudad. Yo vivo aquí ¿ves? y tengo todo el maldito derecho a conservarla limpia aun teniendo que matar a unos cuantos bastardos para lograrlo. Hay muchos que están necesitados de una bala, y si yo me escojo para ese trabajo no deberías protestar.<sup>32</sup>

En cierto sentido, la relación héroe-culpable resulta reversible, porque el exceso de celo en la búsqueda de los criminales conduce a los héroes de la novela policial hacia una serie de acciones ilegales o moralmente reprobables como, por ejemplo, el allanamiento de domicilios sin autorización judicial, daños a bienes muebles, e inmuebles y a personas, robo (de material que sirva como "prueba"), engaño, traición a los sentimientos de los demás, utilización del prójimo en beneficio de sus propios intereses, soborno, sadismo, etcétera.<sup>33</sup> Pocos, muy pocos en realidad, son los héroes que logran escapar a la práctica de estos procedimientos, que aparecen justificados en el contexto de la novela por el éxito obtenido al final.

Pero ¿cómo se percibirían sus acciones si fracasaran al final? Vistos desde esta perspectiva, los héroes transgreden la ley, con inusitada frecuencia, es decir, también son criminales. No en vano

<sup>29</sup> Georges Simenon, **Maigret y el asesino**.

<sup>30</sup> Agatha Christie, **Cartas sobre la mesa**.

<sup>31</sup> **Idem**.

<sup>32</sup> Mickey Spillane, **La gran jugada**.

<sup>33</sup> Cualidades que caracterizan a la totalidad de héroes creados por Mickey Sillane.

en algunas novelas el héroe asesina –en defensa propia aparentemente– a unos cuantos individuos, sin que la policía se inmute por ello (a pesar de que en ocasiones el héroe mata con más frecuencia y brutalidad que el criminal). De hecho, parecería que en la mayoría de los casos descubrir al criminal implica participar en alguna acción criminal, lo que se torna en la práctica sumamente peligroso porque tiende a encontrar una justificación al abuso policial.

Por otra parte, los “culpables” son siempre **a priori** responsables absolutos, no importan las circunstancias que los orillaron al crimen ni las condiciones que desencadenaron el mismo. Esto es así a pesar –por ejemplo– del singular esfuerzo que hacen ciertas víctimas por lograr ser asesinadas. Porque una cosa es cierta, las hay tan abominables, malvadas y repulsivas que su muerte es motivo de alivio y no causa de tristeza, ya que no sólo el asesino sino toda una infinidad de personas la desea. ¿Podría decirse en esos casos que el asesino es un benefactor? Sin caer en la trampa a la que nos llevaría contestar esta pregunta –es decir, responder sí o no en términos ideales–, se debe tomar en cuenta que la novela policial, como todo producto ideológico, remite siempre a situaciones reales. Existen vínculos entre lo ideal y lo concreto en las novelas; pero sólo a través del conocimiento de lo concreto es válido tomar decisiones que afectan al mundo de la realidad y que se reflejan en el de las ideas. Porque en la trama escondida en la novela policial, donde el fantochesco criminal se encuentra con un destino que no puede cambiar y que le será de fatales consecuencias, detrás del tinglado de intrigas, está claramente expuesto el carácter maniqueo de la ideología burguesa.

El héroe que representa la ley –el orden, lo bueno, la seguridad–, frente al culpable que representa lo prohibido –lo malo, la inseguridad–, conforma un estereotipo sumamente útil cuando se trata de desvirtuar el carácter represivo, atentatorio contra los derechos humanos, y aún abiertamente criminal, de ciertas acciones de los guardianes del orden en las democracias burguesas –presuntos héroes reales contra sectores civiles que en alguna forma atacan el **establishment** y cuestionan las instituciones y la ley siendo denominados por ello “criminales”.

#### 4. Un juego peligroso

En cuanto a los valores incorporados a la estructura de las novelas policiales, existen notables diferencias en términos de calidad. En la actualidad, se perfila una tendencia hacia el uso y la aplicación deliberados de términos político-ideológicos. Porque si bien las novelas policiales como otros productos culturales dentro

del sistema capitalista reflejan las características impuestas por la misma, las novelas de guerra (verdaderas apologías de los aliados y los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, la guerra de Corea o la de Vietnam) y las de espionaje (que durante la Guerra Fría también contribuyeron a difundir y arraigar los prejuicios anticomunistas y hoy en día se orientan en contra de las guerrillas de Medio Oriente y Africa) cumplieron una consciente función en su momento.

Un claro exponente de esta derivación de la novela policial, convertida en mercancía ideológica, es Lou Carrigan, con una prolífica producción fácilmente accesible por sus tramas esquemáticas, su contenido agresivo, sus chantajes emotivos, su bajo precio y su distribución y venta en supermercados y grandes tiendas.

Una de las novelas de Carrigan, **Profesor especial de FBI**,<sup>34</sup> puede ejemplificar el juego de valores utilizados en casi toda su obra, que es a su vez representativa de esta tendencia de las novelas policiales, y explica el enlace existente entre éstas y las de espionaje. Así, por ejemplo, un grupo de policías que se destacó especialmente en un cursillo del FBI habla con el director de la academia de entrenamiento, quien les ha ofrecido la posibilidad de perfeccionarse, y le preguntan cuáles son las ventajas del nuevo curso:

–Perdón, señor –interrumpió otro estudiante–, ¿qué ocurre con los que resisten esa larga prueba?

–Digamos que salen de aquí con una... recomendación especial de la academia. Su destino profesional ya empieza a ser bueno apenas salen de Quantico.

–Oh, sí, entiendo señor. Se le conceden mejores oportunidades ¿no es así?

–Más o menos. Pero no en beneficio exclusivo, Beaman, sino en beneficio de todo el FBI. Sería absurdo colocar a un hombre como Tony Leopard en una oficina, fijo... Por cierto ¿sabéis algo de Tony Leopard?

Hubo siete sonrisas. Wallen comentó:

–Es frecuente ver su nombre en **The investigator**, señor.

–Sí... Nuestra revista ensalza a quien debe ser ensalzado. En el mismo caso están Clarence Hadaway, Mick Henris y otros...

¿También han oído hablar de ellos?

–Por supuesto. Mick Henris dirige la Delegación de San Francisco, y Clarence Hadaway... Bueno, según hemos deducido está junto al señor Edgar Hoover, en las oficinas

<sup>34</sup> Lou Corrigan, *Profesor especial del FBI*, España, Ed. Bruguera, 1977.

centrales de Washington. Parece que es... uno de nuestros mejores cerebros.

–Especialmente en espionaje –sonrió Forbes una vez más–. Debo aclarar que Clarence Hadaway no sólo tiene un cerebro... especial, sino una audacia personal que... Pero dejemos esto. Creo que ya han comprendido de lo que se trata: de buscar entre ustedes a un posible Tony Leopard, Mick Henris, Clarence Hadaway... Por eso seguirán un cursillo especial.<sup>35</sup>

En **Profesor especial del FBI** los protagonistas son el profesor y un grupo selecto de estudiantes que reciben instrucción en la Academia Nacional del FBI en Quantico, Virginia. Estos se ven envueltos en el secuestro de una niña (hija del profesor) realizado por un criminal que quiere vengarse de quien lo entregó a la justicia.

Las cosas se complican porque el criminal tiene un cómplice dentro de la Academia.

El argumento en sí no aporta nada nuevo: los criminales rencorosos y los niños como posibles víctimas abundan en la literatura policial; los primeros sirven para demostrar el constante valor que precisan los héroes, expuestos siempre a las negras maquinaciones de los culpables; los segundos, para dar el toque emotivo que supuestamente mantendrá a los lectores interesados y que revestirá de humanismo la acción de los héroes, evitándoles el deterioro que les producirían, de lo contrario, tantos asesinatos, golpizas y torturas junto al riesgo de descubrir sus rasgos negativos.

Pero los esquemas narrativos funcionan insertos en un contexto en el cual los lectores reconocen referencias reales: nombres de ciudades, personalidades, lugares, etcétera. A través de este procedimiento se trata de revestir de credibilidad a las tramas rígidas, a la vez que se puede generar en los lectores asiduos una tendencia –reforzada por otros elementos culturales del medio– a percibir esquemáticamente la realidad. Esta tendencia se afirma con el carácter maniqueo de la relación entre héroes y culpables, a la que ya se ha hecho referencia y que es la directriz del esquema argumental.

A su vez, parte de la rigidez del esquema narrativo es producto de la necesidad de destacar las cualidades del héroe, cualidades que establecen una insalvable diferenciación entre su individualidad y la mediocridad de “los demás”, sujetos a su presencia. De esta manera, los héroes ocupan un espacio especial, crean en torno a sí una atmósfera:

<sup>35</sup> *Idem*, p. 7-8.

Verdaderamente, la sola presencia de Mike de Brando imponía en alto grado. Medía seis pies y una pulgada, sus hombros eran anchísimos, su cintura asombrosamente fina, sus manos producían la impresión de estar hechas de barro con armazón de acero. . . Un atleta sorprendente, casi gigantesco. . .

Pero lo más notable en Mike de Brando era su rostro, que también parecía de barro cocido, muy tostado por el sol, como las manos. Un rostro seco, enjuto, impávido, de boca grande y firme, de barbilla aguda hasta parecer agresiva. Un cráneo perfecto, amplia la frente.

Los cabellos castaños mostraban abundantes canas en las sienes, quizá demasiadas, en términos generales, para un hombre de treinta y siete años. . . Lo más notable en Mike de Brando eran sus ojos, empero: gris oscuro, fijos, taladrantes, grandes, de párpados alargados.

Parecía no ver nada. . . y verlo todo al mismo tiempo. Una mirada desconcertante, que parecía vacía, indiferente, pero que, de súbito, podía hacer creer a cualquiera que lo estaba desnudando, llegando hasta el último rincón de su cerebro.<sup>36</sup>

La individualidad del héroe es, por lo tanto, un elemento que no sólo lo determina a él, sino que masifica a quienes se le aproximan, de acuerdo a las premisas asentadas en **Mi lucha** por Adolfo Hitler acerca de las cualidades del fñhrer;<sup>37</sup> y esto ocurre a pesar de que en algunos casos el retrato del héroe no incluía la fuerza física de un Mike de Brando.

De acuerdo a su propia dinámica, la fascinación del héroe implica la indiscutibilidad de sus acciones. Hitler afirmó que un hombre solo, responsable de todos los demás, sería mucho más cuidadoso y confiable en sus juicios que la masa donde toda responsabilidad quedaba diluida,<sup>38</sup> y esto es algo que pone en práctica constantemente el enorme pelotón de héroes de las novelas policiales.

La infalibilidad llega a veces a extremos casi absurdos, por ejemplo, en la escuela de Quantico los futuros ases de la policía y el espionaje norteamericano deben pasar por una prueba que consiste en un interrogatorio brutal, que incluye la tortura; si los estudiantes la resisten podrán graduarse, si no lo hacen es que no sirven. El héroe requiere las cualidades del superhombre.

Y estas cualidades aunadas al éxito final son los elementos con que la trama de las novelas policiales facilita la rebeldía de los héroes. Esta rebeldía no se funda en un intento creativo y

<sup>36</sup> Lou Corrigan, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>37</sup> Adolfo Hitler, **Mi lucha**, Edit. Planisferio, México, 1974.

<sup>38</sup> *Idem*, pág. 124.

revolucionario, sino, antes bien por el contrario, en su antítesis: el ultraconservadurismo, la reacción. El héroe llega a desacatar los órdenes de sus superiores cada vez con mayor frecuencia, pero su intención no difiere de la de esas órdenes, sino que busca actuar a través de métodos “más expeditivos”, como cuando De Brando decide adelantar la práctica sobre interrogatorio-tortura a sus alumnos a fin de obtener la práctica sobre el secuestro de su hija.<sup>39</sup> Asimismo, el presunto traidor entre sus alumnos no es tal, sólo que en vez de notificar el intento de secuestro y los datos del secuestrador decide actuar por su cuenta. Después de matar al secuestrador decide actuar por su cuenta. Después de matar al secuestrador y a sus compinches, declara:

Me pareció que si no aceptaba la proposición de Catlin, él buscaría otro sistema, señor. Y creí... conveniente seguirle el juego hasta el momento justo. De no haberle obedecido, él habría hecho las cosas de otro modo... En lugar de raptar a su hija, quizá la habría hecho asesinar a distancia. Quería primero asustarlo a usted y luego matar a la niña delante suyo... Me pareció mejor dejarle creer que todo iba saliendo según sus planes, evitando así sus posibles reacciones violentas, radicales. Si me hubiese negado a trabajar para él, no sólo cabía la posibilidad de que encontrase a otro alumno realmente traidor, sino que habría adoptado medidas diferentes. En cambio, de este modo, yo lo he tenido controlado en todo momento aprovechando su deseo de que usted viese cómo mataba a su hija...<sup>40</sup>

Este último ejemplo pone en evidencia que sólo el triunfo avala la desobediencia o el encubrimiento por parte del héroe y que el interés de éste por exterminar al criminal es más fuerte que la seguridad y la vida de la niña a la que salvan y cuyo secuestro se podría haber frustrado notificando a tiempo a las autoridades, sin necesidad de exponerla a ningún riesgo.

En este sentido, no parece casual el incremento de la desobediencia aunado a la existencia de agentes con autorización para matar y transgredir la ley, que es característico en las novelas policiales de gran venta y bajo costo que se multiplican en la actualidad, dado que a medida que el sistema va agotando su capacidad de control legal, crea o facilita la existencia extralegal de individuos y grupos paramilitares encargados de mantener el “orden” a través de la represión violenta.

La costumbre de los héroes de tomar la justicia en sus manos se

<sup>39</sup> Lou Carrigan, *op. cit.*

<sup>40</sup> *Idem*, pág. 91.

ha desarrollado paralelamente en la novela policial y en el cine donde los héroes como "Harry el sucio" se dedican cada vez más a eso, a los trabajos "sucios" en las sociedades de un sistema que no es capaz de encontrar otra salida que la de una creciente fascistización. La infabilidad de los héroes es equiparable a la del sistema ¿qué pasará cuándo sus éxitos se agoten, cuando sus fracasos sean mejor conocidos?

Sólo la infabilidad justifica la violencia en las novelas policiales, pero la violencia constituye el eje central sobre el que giran la gran mayoría de ellas.