

La Novela Policial

Horacio Foladori



Mucho se ha escrito últimamente sobre la novela policial (1,2,3,4,5). Congresos y encuentros dan cuenta del grado de discusión alcanzado, así como del interés por explicar un fenómeno marginal (tanto con respecto a la literatura "seria" como a la "ficción" de la investigación policial). En todo caso no se trata de corregir a otros pensadores sino de aportar un nuevo ángulo de visión sobre el tema. Aparte de los "rolleros" y descriptivos, han aparecido otros ensayos que merecen una lectura profunda y cuidadosa, de igual modo que la novela policial también la requiere para poder ver más allá y descubrir al asesino.

Entre ellos, E. Mandel(6) se destaca como un lector apasionado y un crítico contundente. Su visión sociológica no ofrece cuestionamientos ni lagunas, a no ser porque no puede dejar de leer lo obvio: el crimen no es una cuestión individual sino social y sobre todo de la sociedad burguesa. Esta conclusión, a la que arriba en el último párrafo -si bien es congruente con su punto de vista y hasta con el nuestro- no alcanza a explicar el porqué de un fenómeno masivo, incluso en el mundo socialista, el porqué de un gusto y de un consumo (no necesariamente capitalista) de este género raleado. Sus estadísticas sobre los índices de criminalidad, su análisis de la mafia y de los servicios de contraespionaje siguen el estilo del suspenso de las propias novelas, ignorando otros niveles posibles de análisis que expliquen, por ejemplo, la delimitación precisa del género, que discuta cuál es la amplitud del mismo, en suma, que defina qué es una novela policial. Y este problema es tanto más agudo ya que muchos otros comentaristas y ensayistas caen en el mismo bache: la novela policial es aquella que presenta un crimen.

Esta visión descriptiva netamente definida no profundiza en la esencia del tema. No se puede explicar así por qué el pasaje bíblico de Abel y Caín no constituye una novela policial, por qué Edipo Rey tampoco lo es y menos aún la razón de que nadie incorpore en la historia

de la novela policial el caso de Macbeth. Por otro lado, y hay que reconocerle a E. Mandel una brillante intuición, "la carta robada" de E. A. Poe, es una de las mejores novelas policiales a pesar de no existir crimen. Incluso coincidimos con Mandel en que es superior a "el doble crimen de la calle La Morgue". En el otro extremo, Ian Fleming no es un escritor de novelas policiales, si bien no están en duda sus dotes para manejar el suspenso y su magistral desarrollo de la intriga del contraespionaje. Tampoco conforman novelas policiales lo que han producido algunos compañeros cubanos en los últimos años. A mi juicio, dichos textos se inscriben en las novelas de espionaje, muy de moda últimamente, con una ambientación particular que hace al desarrollo de la defensa de la sociedad socialista pero que no tienen (al menos en las que he leído) el razonamiento gestor de un proceso deductivo. Analizaremos este nuevo renglón más adelante.

Definamos pues el núcleo central y el desarrollo de la novela policial. Más allá de las definiciones clásicas de Van Dine y de otros autores -que sólo tocan el aspecto literario- es posible descubrir una esencia, que incluso Mandel menciona pero que no analiza en sus consecuencias: La novela policial es un rompecabeza, un "Puzzle" como dirían los ingleses. Quién, cómo, cuándo, por qué, de qué manera, etc., son las piezas que hay que ir armando del rompecabeza, trabajo que realiza una mente colectiva en particular: autor-lector, en una estructura combinada de aparatos psíquicos.

Conviene señalar que cada autor tiene su forma de plantear esto; desde el tradicional Sherlock Holmes y el Dr. Watson, siempre hay una dualidad dialógica que constituye una unidad, y que en las apariencias se puede presentar -como un investigador, como el criminal, como un par de policías o incluso como un equipo de milicianos o un CDR. O sea que el lector-autor va realizando el develamiento de las claves bajo las sugerencias

del autor-lector. El puzzle no requiere necesariamente de un crimen. Si se ha mayoritariamente elegido ese centro es por otros motivos, por ejemplo, para Mandel sería el desarrollo de una burguesía asesina, pero para Freud sería el deseo de matar al padre en una re-edición del complejo de Edipo; en fin, cada quien puede tener su lectura, las que no serían excluyentes sino que aportarían diversos niveles de articulación del análisis. Pero en el fondo, el crimen es secundario. Lo que importa es el rompecabeza que debe ser presentado como misterio. ¿Qué quiere decir esto? Que existe una diferencia entre el rompecabeza de cubos que le presentamos a un niño pequeño donde todo el misterio está en armarlo, porque hay ya un modelo presente, y el de la novela policial donde suceden otras cosas:

- Las piezas pueden estar dadas vuelta.
- Las piezas pueden combinar más o menos bien en varios lugares.
- Las piezas se deforman con el avance de la trama.
- Podemos incluso no saber de qué lado van.
- Las piezas son infinitas y más aún la totalidad no tiene límites, no tiene marco... hasta la última página.

Esta cualidad polivalente y polimorfa del rompecabeza es magistralmente manejada por Van Dine en su primer caso. En el caso Benson(7) el rompecabeza se arma una y otra vez para cada uno de los sospechosos, demostrando que todos tenían motivos, ya que las coartadas eran todas falsas, todos encubrían algo, etc. Uno tras otro los personajes van pasando por el banquillo de los acusados y demostrando su posible implicancia. Finalmente, Vance demuestra que la pieza clave la constituye el tipo de crimen realizado que se articula con la psicología del criminal y es desde este ángulo que es posible, ahora sí, condenar a uno de los tantos sospechosos. En suma, el rompecabeza armado totalmente puede aceptar otros armados que puedan ser más "fieles" a esa totalidad buscada.

O sea que hay una diferencia cualitativa entre un rompecabeza infantil y la novela policial, pero ambos son juegos. El rompecabeza debe ser presentado como misterio, como inexplicable, como inentendible, como ambiguo e indefinido. Este manejo estratégico del misterio aludirá al miedo, a lo desconocido en el lector-autor, quien paso a paso atará sus propios cabos a lo largo del proceso. No importa si esos cabos están bien o mal atados, son hipótesis de trabajo, proyectos, líneas de desarrollo, parte del control que hay que hacer del misterio -intento de racionalización- o como dirían los gestaltistas, ir logrando una mejor forma, que tiende a imponerse automáticamente como necesidad. Este rompecabeza debe ser concreto, lo suficiente como para contener un caso.

También hay que tomar en cuenta el estilo. Se trata de un adecuado manejo del suspenso, que como diría Liberman(8), nos deja siempre

con la intención de preguntar algo. O sea que el estilo literario -suspenso- configura un plantear preguntas, o mejor dicho, plantear las cosas de tal modo que sea el lector-autor que se las vaya formulando. Y aquí es donde se ata con el develamiento del misterio, ya que quien hace una pregunta es porque tiene una respuesta; la necesidad de ir dando respuesta abre más preguntas de las que cierra.

Como otra característica central de la novela policial tenemos el dicho popular de que el criminal siempre vuelve a la escena del crimen. No se trata de tomar al pie de la letra la propuesta sino de descubrir en su interior a lo que alude. Así en la novela policial se visualiza una repetición de la escena primordial, pero en otro plano sustancialmente diferente al inicial, de tal modo que la repetición es algo meramente formal. Seamos más explícitos: la escena inaugural del rompecabeza lo constituye una acción que es conocida por sus efectos. El "crimen" (y el entrecamillado corresponde al sentido de que puede no haber crimen en absoluto) muestra inmediatamente un entretrejo de pistas que claman por una ordenación planificada, por una decodificación, por un descubrimiento de lo implícito. Esta escena que deja al lector como viendo a través del agujero de la cerradura, plasma un encuentro-desencuentro, ya que sus personajes son desconocidos: he allí el misterio. La investigación, el procedimiento, la pesquisa y sobre todo la decodificación de los indicios constituyen la trama que lleva a la repetición de la escena, y no sólo porque muchas veces haya que officiar una reconstrucción del crimen para entender lo que no se ha comprendido.

Por lo tanto, cuando el proceso deductivo guía hacia un esclarecimiento sobreviene el armado del rompecabeza; pero esta conjunción no pertenece ya -ni siquiera en el caso de la reconstrucción- al dominio de la acción. Es una reconstrucción simbólica, es una puesta en palabras de lo acaecido, es un relato que rehistoriza la escena primordial. Podríamos decir que la historia se escribe desde el *a posteriori*, atribuyendo significación a elementos que no la habían tenido en el "allá y entonces", por lo menos de ese modo tan concreto. Por tanto la repetición formal es inevitable, pero a su vez encubre un nuevo grado de "solución" del misterio, no sólo por el resultado aportado en el esclarecimiento, sino porque este resultado constituye una elaboración del "crimen", una puesta en palabras, una interpretación; en suma, trasciende el "crimen como síntoma de un grupo humano". Y todo esto sin abordar las notables reflexiones de Lacan(9), para quien "la carta robada" constituye un ejemplo prototípico hasta del modelo del inconsciente.

Desde esta definición, las novelas de espionaje o simplemente de misterio no configuran novelas policiales. James Bond es más un cow boy moderno que lucha contra los indios disparando miles de balas y realizando innumerables proezas físicas terminando sin un rasguño, que un detective del

estilo de Maigret, Dupin, Perry Mason o Phil Marlowe no podría superar. Sin embargo, James Bond es incapaz de realizar una deducción sagaz. Este punto, a nuestro juicio, es el que hace la diferencia. Vayamos por partes.

El llamado proceso deductivo, se desarrolla con el avance científico y tecnológico. Es cierto que las novelas policiales iniciales -desde Poe en adelante- aparecen como una novela científica. Este aspecto que desagrada a Mandel, debe ser leído desde el tipo de lectura que se realiza de la realidad. La novela policial muestra una y otra vez que la realidad es engañosa, que si bien los sentidos pueden darnos una apreciación del detalle, no podemos quedarnos allí para armar el rompecabeza. La colilla de cigarrillo es muchas cosas más que la colilla de cigarrillo, condensa muchos enigmas, es un síntoma -en sentido psicoanalítico- que debería ser decodificado. No es posible confiar a ciencia cierta en lo que nuestros sentidos nos informan. Por ello, la novela policial ofrece una lectura distinta de la realidad, diferente de la lectura ingenua, cotidiana. Pero no es de asombrarse; Foucault(10) a partir de las teorías de Nietzsche, Marx y Freud, ya proponía un modelo interpretativo de la realidad especialmente divergente del que estamos acostumbrados. El problema es que en la novela policial las cosas pueden no ser y más comúnmente no son lo que parecen. La novela policial no es una novela romántica, es un intento develador de la realidad o de un trozo pequeño y particular de la realidad. Tomemos el ejemplo de "la carta robada". Las cosas están allí, simplemente hay que saber verlas, hay que contar con una metodología adecuada de lectura y más aún, con una actitud de sana desconfianza. Es lo obvio -que tantas veces nos maravilla en la novela policial- lo que se nos escapa, la sencillez más allá de lo visible. Conan Doyle es brillante en esto, mantiene una prudente distancia entre el razonamiento de Sherlock Holmes y el de Watson quien, como nosotros, muchas veces se pierde en los detalles sin importancia. Pero ello no rompe la unidad autor-lector que se solidifica en esta búsqueda de explicación permanente.

Por tanto, este tipo particular de lectura -que proviene de las ciencias sociales- se aplica al rompecabeza donde, por lo señalado, debe comenzar a organizarse el material según "las intuiciones" o mejor aún los "insights" -como prefieren llamar los analistas. Lo inteligente no es tanto deducir que si la colilla de cigarrillo tiene lápiz labial, es que fue fumado por una mujer, esto lo dicen los sentidos está allí. El problema es poder deducir si por la manera en que aparece no habrá sido puesto por otro para despistar, o en todo caso si no lo podía haber fumado un travesti, o por un niño jugando, etc.

No creo que la rigurosidad científica -el fair play- vaya en desmedro de la novela. Por el contrario al ser una novela como en la ciencia ficción -Se requiere de un grado considerable de verosimilitud acerca de lo que se plantea.

Si no hay proceso deductivo, no hay novela policial. Como en el caso de Nero Wolfe y mucho más en el de "The Old Man in the Corner", de la Baroneza de Orczy(11), no es necesario estar presente para armar el rompecabeza, de la misma forma que no es necesario ver el tablero para poder jugar al ajedrez. Allí está la diferencia entre una buena novela y una mala (no desde el punto de vista literario, claro está).

Si lo que tenemos es puro suspenso y misterio, el resultado es una novela de espionaje donde lo que surge se organiza en dos modelos. O el cow boy señalado, que a fuerza de bravura, fuerza física, empeño y aparatos sofisticados, es capaz de ganar cueste lo que cueste, o el caso de un sistema muy aceitado, colectivo, donde cada quien hace -por disciplina- lo que tiene que hacer, donde la burocracia termina derrotando al contrincante, que es el caso de las novelas cubanas. Todo es un problema de planificación, donde incluso la información se obtiene por denuncia (infiltrados y demás). Esto es la negación del sistema deductivo. En la novela policial el caso está cerrado cuando se armó el rompecabeza; el problema legal de si hay pruebas jurídicamente adecuadas o no, es un detalle insignificante. No importa si el asesino ha sido atrapado, lo importante es que haya sido descubierto. Es un problema científico, no moral. Hay una famosa novela de Perry Mason donde incluso se justifica el crimen y se le hace pagar el precio del mismo a otro individuo inocente pero repugnante. Este tema quedaría para muchos debates leguleyos, no le interesa a la novela policial; el cierre de la novela pasa a segundo plano cuando se demostró quién es el asesino.

Es claro que hay diferencias con los tiempos, y quién mejor que Mandel para señalarlo y explicar algunas de sus razones, pero el nódulo no está en la pintura, en la ambientación en lo exterior: cuando Salomón utiliza una famosa estratagema para descubrir a la verdadera madre, muestra un ingenio sin paralelo y se convierte, a mi modo de ver, en el primer detective de la historia.

BIBLIOGRAFIA

- 1). Boileau-Nacejac, *La novela policial*, Paidós, B.A. 1968.
- 2). Hoveyda, Fereydoun, *Historia de la novela policiaca*, F.C.E, México, 1967.
- 3). Narcejac, Thomas, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, F.C.E, México, 1986.
- 4). Palmer, Jerry, *Thrillers. La novela de misterio*, F.C.E, México, 1983.
- 5). Veraldi, Gabriel, *La novela de espionaje*, F.C.E, México, 1986.
- 6). E. Mandel, *Crimen delicioso*, UNAM, México, D.F. 1986.
- 7). S.S. Van Dine, *El misterioso asesinato Benson*, Aguilar, México, D.F. 1980.
- 8). D. Liberman, *Comunicación y Psicoanálisis*, Alex. Ed, B.A. 1976.
- 9). J. Lacan, *Escritos I*, S. XXI, México, D.F., 1984.
- 10). M. Foucault - Nietzsche, Freud y Marx, *Psicoanálisis, Existencialismo, Estructuralismo*, Ed. Papiro, B.A. 1969.
- 11). Baroneza Orczy, *The Old Man in the corner*, Hodder y Stoughton Pub. London, 1908.

