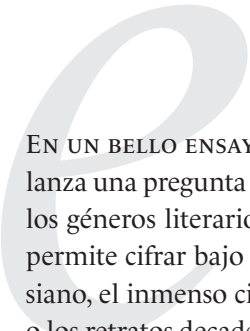




El relato policial: la mente contra el espíritu

Héctor Antonio
Sánchez



EN UN BELLO ENSAYO DE 1978 SOBRE EL RELATO POLICIACO, Jorge Luis Borges lanza una pregunta cardinal a ésta y toda vertiente literaria: ¿existen, como tal, los géneros literarios? Repaso mis dispersas lecturas y me pregunto qué nos permite cifrar bajo el mismo signo textos tan dispares como el canon holmesiano, el inmenso ciclo de Jules Maigret, los paradojas místicas de Chesterton o los retratos decadentes de la sociedad norteamericana en las novelas de Raymond Chandler y Dashiell Hammett.

Cierto: la presencia del crimen arroja la posibilidad de un eje, pero a veces, la tradición inclina su fervor hacia el detective o hacia el asesino; a ratos, el contraste entre ambos se manifiesta en opuestos blancos y negros: a ratos los aproxima en una misma escala de grises. Otras veces privan, antes que los hombres, los símbolos o las combinatorias. Ciertamente también: acaso requerimos las categorías, a fin de no errar el norte en la desaforada materia del mundo. “Pensar es generalizar —nos alerta Borges— y necesitamos esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo”.

Pocas veces, en la historia de las literaturas, podemos atestiguar el nacimiento de un género como quien pone fecha al advenimiento de un nuevo ser. Casi nadie discutiría hoy que el relato policiaco halló su génesis en la rue Morgue: en la célebre historia —a la que seguiría un par más— en que Auguste Dupin resuelve, con una precisión tan exacta como artificiosa, el brutal asesinato de madame y de mademoiselle L’Espanaye, sin más recursos que su prodigiosa inteligencia; una inteligencia que sabe leer —con método implacable— signos y huellas, a despecho de los torpes cuerpos policiales.

Los crímenes que Allan Poe refiere allí están atravesados por el horror, por una máscara de muerte roja —un horror que no fue extraño a su siglo—:

abundan las notas mórbidas en los diarios de la época, que presenció el ascenso de la figura del asesino. Un horror que no fue extraño al mismo Poe. En su obra anterior aparece la turbación ante el mal y la locura: ¿no es la casa Usher, también, una imagen de las estancias fantasmales de la mente? Por eso no deja de ser sorprendente que en sus cuentos policíacos se imponga una lógica infalible, como quien quisiera asirse, frente al abismo del horror, a la luz de la razón.

Esto es, en todo caso, una apariencia: lo que en Dupin se presenta como una solución dictada por una inferencia casi científica, en realidad es un juego en que constantemente intervienen el azar y la fortuna a favor del detective. Algunos autores, como José Colmeiro, han señalado también la defensa subyacente de un orden burgués: el criminal transgrede las normas e instituciones sociales; el investigador, con armas del positivismo, las restituye.

La figura de Dupin sería a la postre de gran fecundidad: reaparecerá, transmutada en su anatomía y sus hechos —pero constante en su destreza—, en las figuras de Sherlock Holmes y de Hercule Poirot; en numerosos thrillers y en best-sellers, hasta decantar en series televisivas y filmes de nuestra era. Es el origen, pues, de la línea que llamamos “novela enigma”: una línea que —ojalá se me perdone la brutal simplificación— permanece casi sin cambios hasta nuestros días. Borges afirmaba, conservador: “en esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin (...) Leído con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden”.

Borges atribuye a Poe una consecuencia muy importante: la concepción de la literatura como una operación de la mente, no del espíritu. Esta es una interpretación extrema, más proclive al tipo de lector, y autor, que fue nuestro entrañable argentino, que es

cierta: el vaso, desprovisto de agua, sería un instrumento inútil a nuestra sed. Pero evidentemente, este primer juego de acertijos derivó, de la mano del símbolo y de cierto misticismo, en una rica *ars combinatoria*: por ejemplo, en esa deslumbrante peripecia intelectual, cargada de resonancias metafísicas, que es *El hombre que fue jueves* (1908) de G. K. Chesterton.

Allí, la infiltración de un espía de Scotland Yard en el peligroso Consejo Central de Anarquistas de Londres se convierte en un jocoso, y delirante, desenmascaramiento: los siete hombres de la cofradía —cada uno nombrado por un día de la semana; cada uno, representante de los elementos que Dios creó ese día— resultan ser detectives o policías encubiertos, incluido Domingo, que celadamente los ha convocado. La lucha contra la célula agitadora deviene persecución entre sí de miembros del mismo bando, sin que logren nunca vislumbrar a la fuerza enemiga. ¿Ésta es un grupo real, o una metáfora de Dios o de la Nada? El misterio policíaco se vuelve alegoría, ¿cristiana o nihilista? Inclinarsé por una interpretación traicionaría la complejidad intelectual y carnavalesca de la obra.

Alegoría: sospecho que el entusiasmo por ese libro está en el cierto homenaje que el mismo Borges le rinde en “La muerte y la brújula”, un espléndido cuento incluido en *Ficciones* (1944) en que el enigma detectivesco alcanza el paroxismo de la fantasía mística: una ensoñación en que la serie de crímenes adquiere los tintes de una invocación cabalística —una que adora, como su autor, las simetrías y la numerología—. El crimen allí parece resolverse por la convocatoria del último nombre de Dios: el Tetragramatón. Subrayo: parece. En este sistema de apariencias, los crímenes cometidos en Su Nombre resultan un espejismo: una urdimbre tejida por el criminal para tenderle una trampa a su adversario. Operación de la mente, no del espíritu: Borges —¿habrá que decirlo?— ha privilegiado en su relato la inferencia y la alegoría, antes que la emoción o el despilfarro.

Nihilismo: viene a mi mente cierta obra de Georges Simenon, ajena al ciclo de Maigret, *El hombre que miraba pasar los trenes*. Ya la novela negra norteamericana, ajena a toda visión progresista, había explorado la atmósfera de corrupción y decadencia común a todos los hombres: la línea que separa al criminal del perseguidor, o de la víctima, es muy leve, si la hay, y poco interesa en ella la resolución del misterio; antes nos seduce su presentimiento del abismo. (Nota al margen: ¿no hay acaso ecos de esta visión en los mejores momentos de la actual literatura del narco?)

La novela de Simenon va más allá. Referida desde la mirada del asesino, no aparecen en ella los elementos cruciales a otros momentos del relato policiaco: ni las motivaciones del criminal, ni la pericia del detective —no lo vemos, en realidad, pero lo adivinamos bastante estúpido—, ninguna seducción por los símbolos, ni siquiera un examen de la sociedad que funge de marco. Hay que pensar en el año de su publicación: 1938, por cierto, el mismo en que se publica *La Náusea*. El crimen aparece aquí como una mera inmotivación: su solución, como un mero accidente. E inmotivados y accidentales parecen, también, la biografía del homicida y la sociedad que lo aloja: su sistema de justicia, su pila de creencias, sus simbologías delirantes. El autor se guarda bien de ofrecer cualquier juicio, en una suerte de grado cero: por esa oquedad parece filtrarse el sinsentido, la gratuidad, que ha de alimentar poco después las peores pesadillas de Europa.

Tras las notas anteriores, insalvablemente heteróclitas, cuya única razón de acercarse es su comentario de obras que, al menos editorialmente, pertenecen a una misma estirpe, tiene que alzarse de nuevo la pregunta inicial: ¿existe, como tal, un subgénero policiaco? Si creyéramos en esencias, habría que responder: no. En la diversidad del relato policiaco, que es harto más amplia, acaso nada permanece. Pero, como sabemos, la más alta literatura aprende a guardarse de la inmovilidad: se sabe un instrumento dúctil, una categoría siempre mutable, por la que transitan no sólo las especies trascendentes del pensamiento, sino —las más de las veces— las circunstancias, los caprichos particulares. En esta empresa caótica del mundo, la literatura policiaca existe sólo en cuanto temporal recipiente de un torrente más vasto, que excede a la literatura, y aun al arte. ■■