

CRIMEN DELICIOSO

Colección Arte y Filosofía

CRIMEN DELICIOSO

Historia social del
relato policiaco

Ernest Mandel

Ediciones ryr

Mandel, Ernest

Crimen delicioso : historia social del relato policíaco . - 1a ed.
- Buenos Aires : RyR, 2011.

268 p. ; 17x12 cm.

Traducido por: Pura López Colomé

ISBN 978-987-1421-50-3

1. Narrativa. I. Colomé, Pura López , trad. II. Título.

CDD 863

©CEICS-Ediciones ryr, 2011, Buenos Aires, Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11723

Printed in Argentina- Impreso en Argentina

Se terminó de imprimir en Pavón 1625, C.P. 1870.

Avellaneda, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Primera edición: Ediciones ryr, Buenos Aires, octubre de 2011

Responsable editorial: Gonzalo Sanz Cerbino

Diseño de tapa: Sebastián Cominiello

Diseño de interior: Tamara Seiffer

Edición a cargo de Rosana López Rodríguez

www.razonyrevolucion.org.ar

editorial@razonyrevolucion.org.ar

*A la memoria de Gisela
(20 de junio de 1935-14 de febrero de 1982),
quien me dio dieciséis años de amor y compañerismo y
para quien la espontaneidad y generosidad hacia todos los seres
humanos era tan natural como respirar.*

Alguien sabe demasiado...

La cultura popular y el género policial, una defensa

Rosana López Rodríguez

“(...) a mí personalmente, no me gusta que la política intervenga en la literatura. Es sabido que yo soy antiperonista, pero no he escrito nada en tal sentido, porque no me interesa como literatura, se entiende. (...) Dashiell Hammett es muy malo. Los norteamericanos no escriben novelas policiales: los *detectives* no razonan en ningún momento.

Todos son malevos: los criminales y los policías. (...) la novela policial me atraía porque era un modo de defender el orden, de buscar formas clásicas, de valorizar la forma.”¹

Jorge Luis Borges

“¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”

Brecht

Introducción

El policial, ese género que a cualquier lector o espectador actual le parece tan fácilmente identificable y tan eterno como el agua o el aire, ha generado, sin embargo, a lo largo de su breve pero intensa existencia, arduas polémicas e innumerables estudios y discusiones. Varias razones confluyen para que tanto sociólogos como

¹Entrevista a Jorge Luis Borges en Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel*, Colihue, Buenos Aires, 1995, pp. 43-47.

historiadores, semiólogos, psicoanalistas y por supuesto, críticos literarios hayan considerado al policial como objeto de estudio.

En primer lugar, se trata de un género “popular”, en varias de las acepciones del término: normalmente escrito para las “masas”, no para los críticos, por un lado, goza de su indudable aceptación, por el otro. Esto ha llevado a que muchos intelectuales vean en el género una forma de “dominación de masas” o, por lo menos, de pasatismo reaccionario, evasión, etc. A punto tal que muchos de los que así lo consideran creen, como el autor del libro que tenemos entre manos, necesaria alguna explicación para un indisimulable gusto que sienten casi como un pecado. No falta, tampoco, la celebración acrítica, típicamente posmoderna y populista.

En segundo lugar, pero ligado a lo anterior, el policial, como todo género popular, se ofrece siempre como una vía de entrada a la conciencia de sus lectores, de modo que aquel que lo enfrenta sin prejuicios tiene a su alcance un material invaluable. Lamentablemente, como veremos, domina el análisis un reproductivismo ingenuo que presupone que, o el policial no tiene que ver con la política (por lo tanto no es más que pasatiempo) o que el lector es un niño que gusta de la simple reproducción de lo conocido (y, por lo tanto, es conservadurismo puro).

En tercer lugar, el policial no puede ser, según los críticos más duros, más que un arte menor, si es que merece el nombre de arte. Si es para muchos, no puede ser bueno, en una obvia caracterización de la cultura popular como deshecho o detritus del verdadero arte, el de una supuesta élite.

Como veremos, ninguno de estos prejuicios se sostiene por mucho tiempo, no bien se los examina con detenimiento. Este libro, que contiene, entre indudables méritos, no pocos de los errores que mencionamos, permite una introducción amena e inteligente a una literatura que merece un mejor lugar.

I. Breve prontuario de un intelectual trotskista

Ernest Mandel (1923-1995) fue un destacadísimo dirigente trotskista internacional, con una no menos destacada participación en el mundo intelectual. Al margen de sus textos políticos, destinados a las polémicas internas del movimiento trotskista o a la intervención pública, su principal dedicación se registra en el mundo del análisis económico. En efecto, economista de formación universitaria (aunque tardía), se hizo famoso por las tesis contenidas en *El capitalismo tardío* (1972), donde, a contrapelo de buena parte de la izquierda, discutía la existencia de un estancamiento económico permanente desde la Primera Guerra Mundial. Para ese entonces ya había publicado varios textos importantes de introducción a la economía y al pensamiento marxista (*Tratado de economía marxista*, de 1962 y *La formación del pensamiento económico de Karl Marx*, de 1967). En la misma saga se encuentran los textos que anticiparon y explicaron la crisis económica de los '70, en particular la idea que guió la interpretación mandeliana, la de las ondas largas (*Las ondas largas del desarrollo capitalista*, 1980). Su último texto importante fue *El poder y el dinero*, sobre el fenómeno burocrático.

Mandel ha sido acusado por sus opositores trotskistas de profesar un marxismo ecléctico, a tono con un oportunismo político que oscilaría entre el reformismo socialdemócrata y el apoyo al castri-mo. Obviamente, sus compañeros de tendencia (Mandel expresó durante toda su vida una de las tantas fracciones que se disputaron la titularidad de la “verdadera” Cuarta Internacional), lo han defendido de tales ataques y han destacado su capacidad de innovación teórica. Sea como sea, Mandel se encontrará, a lo largo de toda su vida, en el centro de todos los grandes debates de la izquierda mundial, además de ser uno de los pocos intelectuales trotskistas capaz de participar del debate cultural y político fuera de su movimiento, es decir, de cara al gran público.

Aquí el lector tiene la rara posibilidad de acercarse a la creatividad intelectual de Mandel de una manera curiosa, escuchándolo hablar de un tema inesperado, la literatura policial. Como se verá al final, detrás de algunas debilidades, asoma en este texto una de las grandes virtudes de su autor: la capacidad de leer el mundo en clave política.

II. El policial, un enigma irresuelto

En la definición del policial como género se conjugan una serie de problemas. Nos ocuparemos aquí de tres motivos que se encuentran necesariamente vinculados: uno, cómo delimitar el género; dos, qué tipo de relación establece el policial con la verdad; tres, cómo es interpretada y analizada su popularidad. Por último, intentaremos situar al género y su evolución en una perspectiva histórica.

1. Límites de género

En torno al policial como género, se han tejido innumerables hipótesis, desde la que pretende una demarcación precisa y acotada, hasta la que lo transforma en categoría que atraviesa todos los géneros (noticieros, crónicas, películas, series de tv, historieta). Desde una perspectiva más estructuralista, se privilegia el examen de los determinantes estructurales del relato. Una perspectiva más histórica se focaliza en el momento de su aparición y su relación con la sociedad. Desde una posición posmoderna, todo es policial, lo que es lo mismo que decir nada.

Hay un cierto acuerdo en torno a la idea de que el género policial tiene al menos dos vertientes centrales que podrían considerarse subgéneros o bien géneros separados. Tzvetan Todorov, por ejemplo, caracteriza tres subgéneros dentro del policial: el de enigma o clásico, la novela negra y el de suspenso. El primer subgénero

contiene dos historias, la del crimen y la de la investigación. La historia del crimen ha concluido antes de que comience la investigación, por supuesto, y el protagonista de la investigación no actúa, sino que aprende. El detective tiene inmunidad puesto que el hecho ya ha sido consumado. Es común, incluso, que la historia de la investigación sea contada por un amigo del detective. La historia del crimen es la “historia de una ausencia” y la de la investigación, en tanto debe ser lo más transparente posible, es “insignificante”. En la novela negra, por el contrario, el relato coincide con la acción, pues fusiona las dos historias. No hay misterio para resolver, sino que se produce la tensión hacia lo que vendrá, la forma no es la del enigma. En estos casos, el detective ya no goza de la inmunidad propia del otro subgénero.

Según Todorov existiría un tercer tipo de policial, el de la novela de suspenso, un subgénero de transición representado por las obras de Hammett y Chandler, en el cual están presentes las dos historias, aunque la segunda ocupa el lugar central: “Históricamente, esta forma de novela policial apareció en dos momentos; sirvió de transición entre la novela de enigma y la novela negra, y ha existido contemporáneamente con esta última.”²

Ricardo Piglia parte desde otro punto, al concentrarse en la “novela negra” (o de la “serie negra”, según la denominación que surgió del mundo editorial francés y que se popularizó más que el original yanqui de *thriller*). Según Piglia, en sentido estricto no hay continuidad entre la novela negra y el policial clásico. Esa discontinuidad habría sido voluntariamente buscada por sus iniciadores: en 1926, Joseph Shaw, que se hizo cargo de *Black Mask*, una *pulp magazine* que había sido fundada seis años antes, llevó adelante un programa que realizó su ambición de “publicar un tipo de relato policial ‘diferente del establecido por Poe en 1841 y seguido

²Todorov, Tzvetan: “Tipología del relato policial”, en Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2003, p. 70.

fielmente hasta hoy””. En principio, el policial de la serie negra puede concebirse como aquello que no es:

“La policial inglesa separa el crimen de su motivación social. El delito es tratado como un problema matemático y el crimen es siempre lo otro de la razón. Las relaciones sociales aparecen sublimadas: los crímenes tienden a ser gratuitos porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma.”³

El asesino es el mayordomo: el criminal es el que aparece como menos sospechoso. En el *thriller*, en cambio, la causalidad ya no es un misterio, pues el crimen siempre es económico:

“En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán) se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducir las a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio.”

No hay nada para descubrir. El detective deja de encarnar la pura razón, el que resuelve a partir de una secuencia lógica de hipótesis, de deducciones, “representación pura de la inteligencia analítica”, sino que “en la novela policial norteamericana no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia”. El detective está motivado por el dinero, es un profesional, no un diletante o un aristócrata aficionado:

“Si la novela policial clásica se organiza a partir del fetiche de la inteligencia pura, y valora, sobre todo, la omnipotencia del pensamiento

³Piglia, Ricardo: “Lo negro del policial”, en Link, Daniel, op. cit., p. 79.

y la lógica abstracta pero imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa, en los relatos de la serie negra esa función se transforma y el valor ideal pasa a ser la honestidad, la ‘decencia’, la incorruptibilidad. Por lo demás, se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero. El detective no vacila en ser despiadado y brutal, pero su código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo. En las virtudes del individuo que lucha solo y *por dinero* contra el mal, el *thriller* encuentra su utopía.”

Si el detective desaparece de la escena o se corrompe,

“los relatos pasan a ser la descripción cínica de un mundo sin salida, donde la exaltación de la violencia arrastra vagos ecos del fascismo. Asistimos ahí a la declinación y al final del género: su continuación lógica serán las novelas de espionaje. Visto desde James Bond, Philip Marlowe es Robinson Crusoe que ha vuelto de la isla.”⁴

En esta disputa sobre géneros y subgéneros, hay también quien ha sugerido que no existiría como tal, sino más bien como una corriente que atraviesa los demás. Obviamente, una consideración de este tipo, tal como la plantea Daniel Link, quita todo sentido al análisis.

2. Un género, dos momentos

Como dijimos, hay una aproximación estructural al problema del género, pero también una histórica. Es cierto que hay una posmoderna o posestructuralista, que, como veremos, es de todos el modo de análisis menos eficaz. El problema del primer tipo de acercamiento es la incapacidad para explicar las razones de su aparición y de sus transformaciones. El del segundo, que tiende a separar

⁴Ibidem, pp. 79-81. Todas las citas anteriores de Piglia corresponden a estas páginas.

como géneros distintos lo que en rigor son momentos de su propia transformación. Un adecuado diálogo entre las dos primeras posiciones nos permitirá una síntesis mejor.

a. La estructura

Si deslindamos la ambigua consideración del policial como una categoría que circula por todas las formas y modos, podremos distinguir sus rasgos básicos con cierta facilidad: el tándem crimen-enigma, el detective y la implicación del lector. La literatura policial se centra siempre en un hecho típico: el crimen. La variación propia de todo género lleva a que el elemento que lo define se constituya en un lugar vacío en torno al cual gira toda la trama. Digo “lugar vacío” porque no importa el hecho en sí, sino el camino que llega a él. Incluso el hecho puede no existir, ser simplemente la amenaza de o una simple invención, una mentira o una sucesión de hechos inconexos unidos por la sospecha.

Como veremos más adelante, el policial excluye cierto tipo de hechos que en el lenguaje popular pudieran considerarse crímenes, la guerra, por ejemplo. Es propio del crimen del policial la existencia de una infracción a la ley, es decir, de una sanción estatal que obliga al castigo. Como veremos también más adelante, el crimen del policial está estrechamente vinculado al capitalismo. Sea como sea, la necesaria presencia del crimen, no alcanza para construir la trama policial. Es imprescindible que se constituya en el centro de un enigma, lo que nos lleva a la relación entre el policial y la ciencia.

El policial, quizá como ningún otro género, tiene una relación estrecha con la verdad. Como señala Brecht, todo “el sistema de concepción del escritor de novelas policíacas está influido por la

ciencia.”⁵ Esa científicidad está al servicio del conocimiento del ser humano, ése es su objeto: “Fijar la causalidad de las acciones humanas es el placer intelectual principal que nos ofrece la novela policíaca.”⁶ En definitiva, la búsqueda de la verdad y la adquisición de conocimiento acerca de los peligros que entraña la realidad humana. Esto significa que la evolución del género implica una transformación del contenido de los elementos estructurales, es decir, del criminal, del crimen, del enigma y del detective, de modo que el policial, como género, es testimonio de la evolución de la capacidad de conocimiento de la vida social: del idealismo de un Poe o un Conan Doyle, donde los móviles remiten a pasiones y construcciones lógicas o psicológicas, al materialismo economicista de la “serie negra”.

Esta pasión por el conocimiento, se tematiza en la figura del personaje que descubre la violencia (del individuo o de la sociedad), que, en su variabilidad (de Miss Marple a Nick Adams), se caracteriza por un impulso común: el conocimiento, la búsqueda y el descubrimiento de la verdad como herramienta de transformación (o conservación) de la realidad. Esto es cierto para todas las variantes del género, aunque en el *thriller* el método de obtención de la verdad sea la práctica y no el razonamiento lógico-deductivo. Esta relación con la verdad, de algún modo cuestiona la consideración relativamente habitual del policial como género pasatista y conservador, acusación bastante usual.

Encargado de comprender la verdad, de otorgarle significado, sentido a los signos, el detective es el elemento estructural fundamental del género. Es una función que expresa la relación con la verdad: siempre existe un enigma, pero además, siempre es posible descifrarlo. Función científica, investigación, interpretación,

⁵Brecht, Bertolt: “Consumo, placer, lectura”, en Link, Daniel, op. cit., p. 46.

⁶Ibidem, p. 46.

observación, indicios, datos. El método que el detective del policial de enigma privilegia es el lógico-deductivo, mientras que el del policial negro es el hipotético-deductivo. En el primer caso, el detective tiene la respuesta en su cabeza; en el segundo, debe explorar la realidad y experimentar con ella. Interviene, por lo tanto, en la trama. Es posible pensar que el proceso por el cual la burguesía pierde el control del mundo y, por lo tanto, la confianza en él, se refleja claramente en la praxis detectivesca.

Resumiendo: el policial, como género, excluye la mirada de Dios, es decir, la mirada del que todo lo sabe. Si el narrador sabe lo que ha sucedido y nos lo ha dicho, no es policial. Estructuralmente, el enigma, define al policial. No es el único elemento, pero es fundamental. Por esta razón, Edipo no es un policial. El policial tematiza el problema de la verdad. Esto quiere decir que tiene como tema el descubrimiento o desciframiento de la verdad. En términos estructurales el tema se expresa explícitamente bajo las formas del detective (con todas sus variantes: el científico, el aprendiz, etc.), el crimen (lo que está fuera de la ley) y el criminal (el agente de la historia). El desciframiento del enigma puede frustrarse, e incluso, volverse en contra del propio investigador. Puede haber o no sanción para el criminal. La causa social puede estar opacada al presentarse como inmotivada (cfr. “Los crímenes de la calle Morgue”). Tanto el detective como el receptor buscan y adquieren simultáneamente el conocimiento, vale decir que el género involucra necesariamente al receptor, quien se ve obligado a implicarse más que en cualquier otro género.

b. La historia

La caracterización del policial exige tanto del examen de los elementos formales cuanto del contenido y del análisis de la época en la que esas obras se producen, lo cual significa un estudio del estado de la evolución de la conciencia de las clases en términos

históricos. No puede explicarse por transformaciones propias del género, sino por la forma en que el género procesa su expresión de las coyunturas de desarrollo, expansión o crisis. Como señala Piglia, la “transformación que lleva de la policial clásica al *thriller* no puede analizarse según los parámetros de la evolución inmanente de un género literario como proceso autónomo.”⁷

El contexto de aparición del policial clásico no es el mismo que el de la serie negra. Es cierto que podría hacerse caso a Poe y Benjamin, en el sentido de que la problemática policial tendría que ver con la aparición de las grandes urbes y con “el hombre de la multitud”: “Un hombre se hace tanto más sospechoso en la masa cuanto más difícil resulta encontrarlo.”⁸, como señala Benjamin a partir de la lectura del texto de Poe. Podemos apelar a Foucault para entender este “origen” de una manera más política. Para Foucault, Vidocq se vuelve personaje clave de la transición de malhechor a policía, del Antiguo Régimen a la Revolución:

“Hacia 1840 aparece el héroe criminal, héroe que no es ni aristócrata, ni popular. La burguesía se proporciona sus propios héroes criminales. Esto sucede en el mismo momento en que se produce esta ruptura entre los criminales y las clases populares: el criminal no debe ser un héroe popular, sino un enemigo de las clases pobres. (...) En la novela policíaca nunca un criminal es popular. El criminal es siempre inteligente, juega con la policía una especie de juego de igualdad.”⁹

Sin embargo, grandes ciudades han existido antes del siglo XIX y la perspectiva foucaultiana según la cual antes de 1840 el criminal era un personaje popular no es cierta en términos históricos.

⁷Piglia, op. cit., p. 81.

⁸Benjamin, Walter: “Detective y régimen de la sospecha”, en Link, Daniel, op. cit., p. 25.

⁹Foucault, Michel: *Microfísica del poder*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1979, p. 95.

Implícitamente, todo el mundo asocia policial con capitalismo, asociación que no resulta inverosímil, aunque, *a priori* no habría razón para la existencia de un género tal en otras sociedades mercantiles y estatales, en particular, aquellas en las que existe una economía “privada”, es decir, fuera del Estado. Perfectamente podría haberse dado en la Antigüedad. Lo cierto es que, como género, recién lo registramos fehacientemente con la expansión capitalista y en las sociedades de capitalismo más avanzado.

Resulta más interesante comparar el contexto de aparición del policial clásico con la serie negra, porque nos ilustrará tanto sobre la persistencia del género, como sobre sus variaciones. En efecto, el policial clásico brota de la era de la razón burguesa, en el momento en el que ella se ha establecido como paradigma dominante como resultado del afianzamiento de su hegemonía. El mundo burgués es transparente, el mal procede de fuera, es irracional, expresa malas pasiones. El crimen es inexplicable más que como disfunción individual. El detective es aquí un agente de normalización, un aliado del Estado. El enigma es una ecuación matemática resoluble por la mente poderosa de ese individuo excepcional que es el detective.

Como dice Piglia, la aparición del *thriller* no puede explicarse por una transformación propia del género, sino por

“la situación social de los EE.UU. hacia el final de la década del ’20. La crisis en la Bolsa de Wall Street, las huelgas, la desocupación, la depresión, pero también la ley seca, el gangsterismo político, la guerra de los traficantes de alcohol, la corrupción: al intentar reflejar (y denunciar) esa realidad los novelistas norteamericanos inventaron un nuevo género. (...) El pasaje de los *twenties* al *New Deal* está signado por la toma de conciencia social de los escritores norteamericanos.”¹⁰

¹⁰Piglia, op. cit., p. 82.

De Scott Fitzgerald, que dice ser socialista, a Hemingway (quien colabora con *New Masses*, el periódico del PC, integra el Comité de Escritores Antifascistas y defiende la República Española), pasando por Faulkner, Steinbeck y Dos Passos, los escritores de esa generación representan en sus ficciones la crisis de conciencia que atrapa al mundo desarrollado entre ambas guerras. Baste recordar la saga del condado de Yoknapatawpha de Faulkner; *Viñas de ira*, *De ratones y de hombres* o *En dudosa batalla* de Steinbeck y la trilogía *U.S.A.* de Dos Passos.

Pero el policial negro no refleja simplemente la coyuntura, sino un proceso más amplio, el de la crisis de la confianza burguesa en su capacidad para dominar el mundo. Lo que la novela negra revela es la verdadera fuente del crimen, el mismísimo mundo burgués. De allí que sea la experiencia social y no la cabeza del burgués la fuente del conocimiento. De allí que el detective se transforme en un hombre normal, en el hombre de la multitud, precisamente, que sea un simple asalariado como el “agente de la Continental”. Por la misma razón, la verdadera resolución del crimen, en las cumbres del género, como en *Cosecha roja*, no puede alcanzarse en el mismo marco social que lo produjo. En este sentido disentimos parcialmente con Piglia cuando señala que

“El único enigma que proponen –y nunca resuelven– las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única ‘razón’ de estos relatos donde todo se paga. (...) Relatos llenos de contradicciones, ambiguos (que) producen (por lo tanto) lecturas contradictorias: están quienes a partir de una lectura moralista condenan el cinismo de estos relatos; y están también quienes les dan a estos escritores un grado de conciencia que jamás tuvieron (...)”¹¹

¹¹Ibidem, p. 53.

Si bien es cierto que la mayoría de los autores de la serie negra pueden caer en esa tierra media que señala Piglia, no es menos cierto que muchos están al borde de esa conciencia y algunos, como Hammett, la expresan tal vez más sutilmente de lo que se espera de un escritor de policiales.

No resulta extraño, entonces, que al más burgués de nuestros escritores, Jorge Luis Borges, lo apasionen los policiales clásicos y le resulte repugnante Dashiell Hammett. Con singular acierto dice Piglia:

“Pienso que en las reglas del policial clásico el grupo Sur encontraba ciertos elementos que confirmaban su concepción de la literatura –y no solo de la literatura–: el fetiche de la inteligencia pura que valoraba sobre todo la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa.”¹²

En efecto, el policial negro expresa el borde de la legalidad burguesa, los límites del conocimiento sobre las relaciones humanas en la sociedad capitalista. Razón por la cual difícilmente puede hablarse del género como algo pasatista, opinión bastante común entre los críticos, como veremos a continuación.

3. ¿Culpable o inocente?

Los juicios críticos que predominan en la actualidad a la hora de analizar el fenómeno de la literatura policial, son básicamente dos. Por un lado, el del estructuralismo, que partiendo del análisis estructural, vacía de contenido las estructuras formales que considera características de un género y las convierte en abstracciones que no tienen vinculación alguna con la realidad social que ha producido el fenómeno ni con aquella que lo interpretará. Así,

¹²Ibidem, p. 52.

sobre la base del idealismo de las formas (y la función excluyente de pasatiempo o divertimento, que expulsaría de la función estética la posibilidad de conocer), el policial es solamente un juego lógico, pensado para producir diversión, pero que no nos puede decir nada acerca de la realidad ni puede obtener ni transmitir verdad alguna. Todavía otra vuelta de tuerca darán los posestructuralistas, quienes a partir de ese vacío de contenido y de la “estructura lógica” del policial, pasan del idealismo al irracionalismo, cuando deducen del género el carácter ficcional de la verdad. Siendo una expresión de las pasiones, de las ambiciones de los individuos, se construye y se deconstruye sobre la base de la interpretación de signos, del orden de lo simbólico (del deseo); por lo tanto, la política y la economía (y los intereses colectivos que implican) no tienen nada que ver con el policial. De este modo lo explica Daniel Link a partir de la interpretación lacaniana:

“se trata de un conflicto casi siempre contado a partir del eje del deseo y la pasión, aún en los casos más ‘duros’ del género: siempre se trata de secretos, terrores, angustias no dichas, infamias indescriptiblemente toleradas, proyectos absurdos y fantasiosos. Solo se mata por un desorden del espíritu. El crimen es excesivo: una pasión excesiva, una ambición excesiva, una inteligencia excesiva llevan a la muerte. Nunca se trata de la política, aun cuando la política aparezca como uno de esos telones sociológicos que verosimilizan la trama. (...) La teoría de la verdad del policial no es, en definitiva, materialista, sino psicoanalítica, como muy bien sospechó Lacan, en su análisis de ‘La carta robada’ de Edgar Allan Poe.”¹³

Cuando se considera que el crimen del policial es del orden de lo simbólico, que el carácter del género es irreal y que lo que verdaderamente importa demostrar en esos textos es su funcionamiento como máquina de lectura, lo que parece un elogio es, en

¹³Link, Daniel: “El juego silencioso de los cautos”, en Link, op. cit., p. 16.

realidad, un vaciamiento de su función y su verdadero significado. Y lo que es peor, en una operación de inversión propia del irracionalismo, este análisis erróneo (por lo vacuo) del policial, permite a los postestructuralistas constituirlo en el modelo que serviría para demostrar el carácter ficcional de la verdad.

Dijimos que en la génesis del irracionalismo posmoderno estaba en el estructuralismo. Pues bien, el teórico de la literatura que ha realizado los mayores esfuerzos para deslindar las categorías genéricas es el ya citado Tzvetan Todorov. Según el crítico búlgaro, la taxonomía de los géneros es fácilmente aplicable a la literatura de masas (y por supuesto, al policial) porque para que una ficción sea popular debe estar dentro del marco de lo ya conocido, dentro de los límites esperables de lo genérico. Vale decir, esas obras no producen ninguna nueva creación o innovación, por lo tanto no podrían ser consideradas de ningún modo, artísticas, dado que responden a la repetición de una fórmula. Todorov, en el mismo intento de caracterizar el policial, lo defenestra:

“Podríamos decir que todo gran libro determina la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, dominante en toda la literatura precedente, y la del que crea. Hay, sin embargo, un feliz dominio en el que esta contradicción no existe: el de la literatura de masas. La obra maestra literaria habitual no entra en ningún género que no sea el suyo propio; pero la obra maestra de la literatura de masas es, justamente, el libro que mejor se inscribe en su género. (...) ya no hay en nuestra sociedad una sola norma estética, sino dos; no se pueden medir con las mismas medidas el ‘gran’ arte y el arte ‘popular’.”¹⁴

El género resulta ser, para el “padre” del análisis “genérico”, una fuente de repetición pensada para el puro divertimento pasatista de las grandes masas lectoras. A una forma conservadora, solo se le

¹⁴Todorov, op. cit., p. 64.

podría adjudicar un contenido conservador o lo que es mejor, según la interpretación de Todorov, la forma misma es el contenido. Declarado el género culpable de conservadurismo, esta acusación se vuelve particularmente grave en tanto se recuerda su popularidad.

Por supuesto que el problema es mucho más amplio que el del género que estamos examinando y se extiende al conjunto de la cultura popular. La antinomia que desarrolla Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* da cuenta de ello. Gran parte de la crítica (con honrosas excepciones, por supuesto: no podemos olvidar a Brecht, Benjamin o Piglia) ha caído en la consideración de que el género de los criminales y los enigmas es culpable del “aburguesamiento”, cuando no la idiotización, popular. Los intelectuales de izquierda suelen acusarlo de ser conservador o reaccionario (o sencillamente, como Mandel mismo, de que solamente puede expresar intereses burgueses). Ya sea porque deducen su contenido y función de la forma; ya sea porque entienden que solo un género mediocre y conservador puede contar con los favores de esas mayorías que no poseen competencias interpretativas del fenómeno artístico; por lo que sea, el policial solo podría expresar lo peor de quienes se supone no están en condiciones de adquirir algún grado de desarrollo de la conciencia. Caracterizar la cultura popular como una serie de producciones pergeñadas para mantener a las masas en su sitio; considerar que las mayorías consumen acríticamente, respondiendo a pie juntillas ante las determinaciones sociales, se conoce con el nombre de reproductivismo. El corolario que se deduce del reproductivismo es el del miserabilismo: la clase obrera nunca tendrá verdadera conciencia de clase. Dicho en palabras de Trotsky, no es posible una cultura obrera.

Ambas ideas, sin embargo, son cuestionadas por Roa Bastos:

“Yo creo que la narrativa policial va estableciendo sus estructuras de compensación: a la novela-problema, que exige el ejercicio de la imaginación inductiva-deductiva, se le opone el relato *hard boiled*, que

implica una decidida toma de conciencia de los vicios y las aberraciones de esta sociedad. O sea que a la línea evasiva se le enfrenta la descriptiva: la primera se explica en tanto permite un escape al habitante de esta sociedad desolada y asolada; la segunda intenta un análisis virulento de una sociedad cuyos privilegios generan la violencia, el crimen.¹⁵

Está claro que aquí, incluso contra el autor del libro que prologamos, estamos en esta última línea de pensamiento.

III. Trotsky detective

El estudio que el lector está a punto de comenzar representa un esfuerzo encomiable para quitarle al policial el sambenito de literatura vergonzante, de literatura menor. Mandel se ubica claramente en la línea que privilegia la relación de la producción con la sociedad, es decir, la que observa su nacimiento y su evolución a partir de los grandes procesos sociales.

Sin duda alguna es valioso el método que parte de la observación y análisis empírico y no de formas abstractas, pero en sentido estricto Mandel no hace un verdadero análisis histórico. Establece una relación necesaria entre las transformaciones del capitalismo y las formas que expresa el policial, pero no puede escapar a la matriz de pensamiento economicista (expuesta incluso por el propio Trotsky en *Literatura y revolución*), matriz de pensamiento por la cual toda producción estética realizada bajo el capitalismo es, lisa y llanamente, ideología burguesa. Contradictoriamente, Mandel y Trotsky expresan un miserabilismo reproductivista que implicaría o bien la imposibilidad de la revolución, o una revolución que no pasa por la conciencia.

¹⁵Entrevista Augusto Roa Bastos, en Lafforgue y Rivera, op. cit., p. 46