

mempo giardinelli

## coincidencias y divergencias en la literatura “negra”

(apuntes para una explicación de las  
relaciones de la novela latinoamericana  
con la norteamericana del género policial)

Las correspondencias, las interacciones entre las literaturas norteamericana e hispanoamericana, aún no han sido estudiadas exhaustivamente. Específicamente, al menos, en cuanto a las influencias que ha ejercido la llamada literatura “negra”, el género policial “duro”, sobre los escritores latinoamericanos. Influencias que, por otra parte, han determinado una clarificación de las diferencias existentes, hoy, entre ambas literaturas.

No es intención de este trabajo cubrir ese vacío, sino solamente aportar algunos elementos que ayuden a comprender mejor que las interrelaciones son más evidentes de lo que por lo común se cree.

Un tratamiento de la novela policiaca norteamericana, además, no puede ser excluyente, en el sentido de que la literatura de los Estados Unidos tiene caracteres comunes en todas sus expresiones narrativas. Por eso, muchas veces en este trabajo, el suscrito se referirá tanto a los autores del género específico que es materia de este artículo como a la literatura norteamericana en general. Y ello se debe a que, globalmente, podría afirmarse que la novela norteamericana del siglo veinte es una novela del racismo, de la violencia, de la desesperanza (y a la vez de la esperanza mágica en las virtudes y la tolerancia del sistema, como se verá más adelante).

Esto explica por qué los autores norteamericanos que han

\* Periodista y escritor. Es autor de *Invasión* (Ediciones Noé, Buenos Aires, 1972), *Toño tuerto rey de ciegos* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1976) y *La revolución en bicicleta* (Barcelona, Editorial Pomaire, 1980).

ejercido notable influencia sobre los hispanoamericanos, no se reducen **sólo** a los del género policiaco (Raymond Chandler, Dashiell Hammett, por citar a los llamados “padres” o “maestros” del género). Ya desde John Dos Passos o Jack London —y quizá antes, desde Nathaniel Hawthorne, por ejemplo— los autores nortños han ejercido una notable influencia en América Latina. Y aún podría discutirse la amplitud del género policiaco hasta el punto de incluir en él a autores a los que tradicionalmente se considera apartados. Como dice Juan Carlos Martini en la presentación de “Di adiós al mañana”, de Horace McCoy (Editorial Bruguera, Barcelona, 1977), “el mundo de la obra de McCoy es sin duda el mismo de Hammett o de Chandler, pero su expresión literaria, feroz y desesperada, avanza por una zona de la literatura negra en la que no sería del todo aventurado situar también a Erskine Caldwell con ‘El camino del tabaco’, y a Nathaniel West con ‘Miss Lonelyhearts’ y ‘La plaga de la langosta’.”

La influencia norteamericana ha sido reiteradamente reconocida por los autores hispanoamericanos, no sólo del género policiaco sino de la narrativa en general. De todos modos, concretamente en el marco de la literatura negra latinoamericana, aquellas presencias —desde Hawthorne a Hemingway y Faulkner, pasando por todos los “duros”— son evidentes y a veces manifiestas en autores como Rodolfo J. Walsh (cuyo “Variaciones en rojo” o aún su “Caso Satanowsky” deben figurar en cualquier antología), como Eduardo Gologorski, Pablo Urbanyi, Sergio Sinay, y aun Marco Denevi (autor de “Rosaura a las diez” y de la estupenda “Ceremonia secreta”, que luego filmara Joseph Losey). En el caso de México, basta mencionar a Rafael Bernal y a Paco Ignacio Taibo II, para observar, una vez más, aquellas presencias.

Desde el punto de vista del género policiaco, no cabe duda que gran parte de la influencia se debió a las viejas colecciones de libros de bolsillo, tan menospreciados en la década de los cincuenta, y que hoy son buscados en todas las ferias y librerías de viejo, por coleccionistas y apasionados del género.

Las colecciones “Cobalto”, “Débora”, “Pandora” y “Linterna” (de la Editorial Malinca, de Buenos Aires); “Rastros” y “Teseo” (de la también porteña Editorial Acme), fueron seguras promotoras del género en el Cono Sur, mientras que en México, al mismo tiempo, se imponían las colecciones “Policiaca y de misterio” (de Editorial Novaro), y “Jaguar” y “Caimán” (de Editorial Diana). Asimismo, hay que mencionar de aquella época —los años cincuenta— a la famosa “Serie Naranja” de la editora Librerías Hachette, de Buenos Aires.

Con tiradas de fácil escalada a los 15,000 ejemplares (que hoy harían sufrir de envidia a cualquier editora latinoamericana) y a precios sumamente accesibles para todos los públicos, inundaban

el mercado semanal, quincenal o mensualmente. Ese mercado parecía poseer una inagotable avidez –aunque alejado, claro, de los ambientes “cultos” que fatigaban los “best-sellers” norteamericanos de moda, o los previsibles novelones de André Gide– y era satisfecho con nombres que hoy provocan admiración y hasta incredulidad por el hecho de que hayan formado parte de aquellas precursoras, desdeñadas colecciones.

Entre ellos, cabe citar a los personalísimos Gil Brewer y Charles Williams, al citado McCoy, al sencillamente inimitable maestro de la violencia y la marginación David Goodis, y a esa estupenda segunda línea formada por autores como Brett Halliday, Frank Gruber, Talmage Powell y Richard S. Prather, entre otros. Naturalmente, estos nombres se alternaban con algunos “clásicos” como el genial James M. Cain, el irregular pero sorprendente James Hadley Chase y el repetitivo y mediocre Mickey Spillane (padre del ultraderechista detective Mike Hammer, que tuviera mayor fortuna en la televisión de la era maccartista que en la literatura, como era previsible). Autores como Ross MacDonald, John D. MacDonald y el todavía invalorado Charles Runyon, son posteriores.

No puede dejar de merecer un párrafo aparte, asimismo, la colección “El Séptimo Círculo”, que bajo el sello de Editorial Emecé, de Buenos Aires, crearon Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, a finales de 1949. Tal serie, que a lo largo de treinta años continúa con éxito, se propuso mezclar todas las variantes del género policiaco. Pero sin duda se fortaleció desde el número cinco –“Pacto de Sangre”, de Cain– en la medida que se apoyó en los autores más duros y “descubrió” en habla española a escritores como Ross MacDonald y Hadley Chase. Ese éxito se ha sostenido hasta la actualidad, con más de 300 títulos editados, algunos de ellos hasta con veinte ediciones y centenares de miles de ejemplares vendidos.

### **La influencia norteamericana y la “salida a la calle”**

Dice Alfredo Veiravé –en su necesaria “Literatura Hispanoamericana”, (Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1977)– que la narrativa vanguardista latinoamericana, en cuanto a la estructura lineal de la novela, se modifica con respecto a la novela tradicional, en que “el narrador deja de ser un narrador absoluto, que todo lo sabe, para convertirse en testigo-narrador-protagonista que ignora el comportamiento de los personajes. . . El personaje está visto por el narrador desde adentro. La psicología del personaje se revela ante el lector mediante la presentación de lo que se denomina ‘fluir de la conciencia’.”

Esta característica es inequívoca y lleva a identificar en esas

modificaciones –la del narrador, la del protagonista– la presencia de los grandes autores de la novela norteamericana (“dura” en general; “negra” en particular). Por supuesto, no se pretende, con esta afirmación, asegurar ni como única ni como excluyente a tal influencia, pero sí subrayar que en esta moderna literatura hispanoamericana “están presentes” tanto Faulkner y Hemingway como Chandler y Hammett. Maestros, cada uno en su estilo, y en su tiempo, del manejo del monólogo interior como modo de presentar los pensamientos del personaje. Maestros en el arte de describir la acción que sustituye a la explicación, y en el más difícil: ser testigo-narrador-protagonista.

Tal influencia –más allá de las expresas admisiones de casi todos los autores hispanoamericanos del género– se encuentra tácitamente reconocida en autores como Ernesto Sábato, cuya novela *El túnel* (considerada por no pocos autores como una de las piezas antecesoras del posterior mal llamado “boom” de la literatura latinoamericana) puede inscribirse también entre los primeros intentos de novela policial –lo haya querido el autor o no– en el extremo sur del continente. En su ensayo “Sobre los dos Borges” (incluido en su libro *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, de Editorial Alfa Argentina, Buenos Aires, 1974). Sábato dice: “Nuestra cultura proviene de Europa y ése es un hecho inevitable, y que además no hay por qué evitar... También Faulkner leyó a Balzac, admiró a Huxley, entró a saco en Joyce, sufrió la influencia de Dostoievsky. ¿Qué, quieren una originalidad total y absoluta? No existe en el arte ni en ninguna construcción del hombre: todo se levanta sobre lo anterior, y como dice Malraux, el arte se hace sobre el arte”.

Reconocido, pues, que “las influencias no matan” sino que complementan, “asesoran”, conviene detenerse en precisar las características de la novela policial norteamericana que tanto han seducido a los autores latinoamericanos.

El estilo duro, seco, violento aunque no necesariamente rociado de sangre, imaginativo pero sobre todo verosímil, se fue imponiendo primero en la aceptación masiva de los públicos (del norte y del sur), luego en ciertos círculos intelectuales, hasta terminar incluso convirtiéndose en una moda. Moda que, hoy, es casi universalmente aceptada. Lo cual, a su vez, desechado el aspecto vulgar y esnob, no ha dejado de tener su lado positivo, al cooperar a la ubicación del género en un lugar relevante dentro de la literatura, ya no como “género menor”.

Paralelamente –como gran reconocimiento a esta literatura falsamente acusada de “evasiva”, de ser eficaz sólo a los fines del entretenimiento –como si no pudiera llegar a pensarse que toda la literatura no es sino, en cierto modo, una forma de evasión, de entretenimiento– se fue apagando la estrella de los clásicos

enigmas europeos. Los llamados "misterios de cuarto cerrado", aunque no han perecido –lo merecerían, quizá– ya no cuentan con los fanáticos de antes. Las hazañas del inspector Hércules Poirot, de su colega Maigret, y aun del borgiano Isidro Parodi, han perdido justamente aquello que encumbró la novela negra norteamericana: la verosimilitud.

Una credibilidad, una acción, y hasta una propuesta deductiva que tiene mucho más que ver con nuestro tiempo que con el Londres posvictoriano que proponía Agatha Christie en los años 30' o antes, Arthur Conan Doyle y su Sherlock Holmes. ¡Si hasta es más verosímil –aparte de más simpático– el mismísimo inspector Clouzot de la Pantera Rosa! O, para no salir del tema literario, y de la literatura latinoamericana, el encantador y tierno Soriano de "Triste, Solitario y Final", la imaginativa ópera prima del argentino Osvaldo Soriano (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1974).

En 1929, **Cosecha roja** de Hammett significó un nuevo punto de partida. Como dice Martini en la presentación de "Dinero sangriento" de Hammett (Editorial Bruguera, Barcelona, 1977), significó "una lúcida reflexión sobre la realidad, una aproximación y una respuesta al problema de la violencia". La novela tradicional policiaca se había olvidado del crimen y de la muerte, "para montar en su lugar un artificioso lenguaje, aparentemente lógico, sin otra ambición que la de entretener al lector, como un crucigrama". La realidad estaba fuera de la ficción, y eso justamente es lo que incorpora el género "negro": la realidad, la pura realidad, saliendo a la calle, metiéndose en el suburbio, en la miseria de la violencia cotidiana de esa realidad –la norteamericana– tan cínica, cruel e inhumanamente individualista.

La muerte en la literatura policial, entonces, pasa a ser "un acontecimiento real, cotidiano, con el que nos topamos sin remedio", dice Martini. La muerte, que en todos los casos está ligada a los fundamentos de esa nación: el poder, el dinero, la violación, el atropello. Así, Martini describe cómo el género se plantea su tema predilecto: "Sus protagonistas saben de antemano –a diferencia de los sofisticados protagonistas de la novela-problema– que el conflicto no tiene solución: las causas de un crimen no se remedian con el descubrimiento del criminal, porque las causas del crimen –casi siempre– se encuentran en la base misma del sistema social".

Y hay otro elemento que se suma para caracterizar, y particularizar, al género norteamericano. Sergio Sinay dice, en "Diorama de la Cultura" (Excelsior, 4.9.77), refiriéndose a Ross MacDonald en un artículo titulado "Psicoanálisis de la sociedad", que "se trataba de demostrar que las víctimas y victimarios de todo hecho delictivo son siempre seres de carne y hueso que responden a un determinado entorno social. Si en todos los padres del género –y Chandler especialmente– eso está presente, o mejor dicho, latente,

en MacDonald se hace consciente e intencional. Ross MacDonald se preocupa de hacer presente en cada una de sus novelas que toda persona es **lo que es su historia**. Y en ese aspecto su aporte a la novela policiaca consiste en haber introducido en ella el psicoanálisis como arma de conocimiento y revelación de la verdad”.

Esa presencia –primero inconsciente, luego consciente, como dice Sinay– se dio ya en Hammett y en Chandler (de ahí, quizá, una de las razones del unánime reconocimiento de paternidad del género que se les concede). Más allá de sus innumerables críticos –que los tiene– MacDonald no puede dejar de ser reconocido como el autor que pone acentos especiales en este punto. “Sus escenarios –continúa Sinay– no son el hampa, los robos perfectos y ni siquiera el enfrentamiento entre la ley y sus quebrantadores. Su detective no es un superhombre; se trata de un hombre solitario y comprensivo; alguien que se preocupa más por reconstruir la personalidad de cada sospechoso que las pistas físicas del delito”. O, como alguna vez afirmó el autor argentino Pablo Urbanyi, “reemplaza la 45 por la teoría freudiana, y se convierte así en un psicoanalista andante, que en el momento crítico extrae un tomo de las obras completas de Freud, gatilla al inconsciente y a otra cosa”.

Por otra parte, un factor no desdeñable que también ha colaborado a fortalecer la influencia norteamericana, ha sido el hecho de que casi inexorablemente los libros de los autores policiacos estadounidenses se convirtieron en **best-sellers**, aun sin habérselo propuesto los sesudos ingenios de los editores. Lo cierto es que sus colegas latinoamericanos descubrieron el negocio tardíamente –con la excepción de las colecciones mencionadas– y sólo en los últimos años se han abalanzado tras la fórmula mágica de la “gran venta”. Pero sólo les cabe mérito a aquellas viejas antecesoras que lograron una masividad tal, desde el Cono Sur hasta México, que casi inequívocamente podría asegurarse que no hay escritor latinoamericano contemporáneo que, en su juventud, no haya sido fanático o, al menos, frecuentador habitual de esta literatura.

Y eso ha dejado su huella, más allá de que los autores latinoamericanos se hayan volcado hacia el género o hayan preferido otros. Lo indudable es que parte de su formación literaria –y de ello se encuentran muestras en escritores como Cortázar, Vargas Llosa o Gustavo Sáinz– ha sido la literatura “negra” norteamericana.

### **Los orígenes diversos y la búsqueda latinoamericana**

La influencia del norte parece evidente. Dos Passos, London, Steinbeck, Hemingway, Faulkner, Caldwell, parecen estar presen-

tes en la literatura hispanoamericana, aunque no pueda decirse que ha existido una influencia recíproca, del sur hacia el norte (aunque ése no es el tema de este trabajo). De todos modos, como afirma Jaime Valdivieso (**Realidad y ficción en Latinoamérica**, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1975), "conviene recalcar que junto con los elementos comunes, hay grandes diferencias que resultan de ingredientes culturales muy distintos: puritanismo y empresa en el norte, catolicismo y feudalismo en el sur. Son los factores que nos separan de cuajo a latinoamericanos de norteamericanos, así como nuestra narrativa: personajes impulsados, desde adentro, por una conciencia moral de raíz bíblica y una voluntad de acción demoníaca, por un lado; personajes apáticos, fatalistas, alienados por fuerzas externas: la sociedad, la naturaleza, el Estado, por el otro; en nuestra narrativa, más que actuar los hombres sobre los hechos, éstos actúan sobre ellos".

No obstante, aun esos caracteres diferenciales han ejercido una notable influencia en los escritores hispanoamericanos. Los problemas de conciencia, el fanatismo religioso y aún el racial-materiales netamente faulknerianos- no se **reproducen** en los autores de América Latina, pero sí se **reflejan**. Casi no hay novela policiaca que no aborde, aunque sea tangencialmente, las formas latinoamericanas de racismo, los dogmas (aunque no religiosos, sí políticos e ideológicos) y sobre todo las formas de violencia que nos son desdichadamente "naturales".

En definitiva, ¿qué autor hispanoamericano actual podría evitar la mención de **El camino del tabaco** o de **El sonido y la furia** en el recuento de las influencias que ha recibido? Quien afirma esta nota lo admite, como lo ha escuchado admitirlo a Soriano, a Sinay, a Ross MacDonald, entre otros.

Dice Guillermo de Torre (en **Claves de la Literatura Hispanoamericana**, Buenos Aires, Losada, 1968), citando a Morton Dauwen Zabel en su **Historia de la literatura norteamericana**, que "uno de los rasgos definidores de la literatura de los Estados Unidos consiste en ser una derivación de la literatura europea, y al mismo tiempo, en su resistencia a esa tradición, movida por el afán de hallar un carácter propio. Afinidad filial y oposición fraterna; en esta tensión, en esta lucha dialéctica respecto a lo español radica también una de las claves permanentes de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, hay una diferencia profunda: en la América ánglica la pugna ha sido superada al reconocerla y "digerirla, eliminando toda toxina hostil".

Más adelante, de Torre asegura que "no tiene (la literatura norteamericana) prehistoria. O mejor, convierte su historia en prehistoria." Y luego se refiere a "la ausencia de un 'pasado americano'. . . ya que los Estados Unidos del siglo XVII no fueron construidos sobre ese pasado, sino sobre una base europea".

Esta concepción ayudaría a encontrar algunas claves de las diferencias actuales de ambas literaturas, pero también de sus puntos de contacto. Ciertamente, esa falta de apego a la prehistoria, esa carencia, ha permitido a los norteamericanos plasmar una literatura más libre, menos atada a una prehistoria a la cual ser fiel, como en el caso de los latinoamericanos. Lo que va de "Huasipungo", de Icaza, al **Camino del Tabaco** de Caldwell, quizá tenga que ver con el diferente apego. Ambas obras denuncian claramente las contradicciones sociales, la explotación y la violencia de los poderosos. Sin embargo, es evidente que Icaza tiene raíces más profundas, en lo político, en lo étnico, en lo cultural, mientras que Caldwell se maneja con mayor libertad, sin una sujeción a la historia. El viejo Jeeter no corresponde a generaciones explotadas, no tiene el espíritu anclado en la tierra, carece de cuatro siglos de dominación. Para decirlo más brutalmente: es un norteamericano del siglo veinte, con mayor cantidad de proteínas consumidas y que está furioso y desalentado a la vez porque no ha podido cumplir el "sueño americano".

Si esta situación se traslada a la literatura policiaca, las conclusiones pueden ser las mismas. Los personajes de la literatura norteamericana, desde los "maestros" hasta los "modernos" (si cabe diferenciarlos en poco más de medio siglo) pertenecen a un mundo definido: ahí están presentes el desarrollo capitalista, la industrialización, la alienación de la sociedad de consumo elevada a su máxima expresión, la lucha por la posesión del dinero como elemento diferencial de la sociedad, las diferencias raciales correspondientes a una sociedad racista y xenófoba. Pero no existen ni la historia ni la prehistoria de esa sociedad. No existe una interpretación valorativa de los antecedentes políticos, económicos y sociales que han llevado a los Estados Unidos a ser lo que son. Sencillamente, está presente la visión particular norteamericana de creer que el mundo es su país, su provincia, su ciudad o su suburbio.

En los personajes de la literatura policiaca latinoamericana, la situación es diversa: en cualquiera de nuestros autores se encuentran otras claves. ¿La búsqueda de culpables? ¿La explicación —y procura de expiación— de las propias culpas? ¿La búsqueda de una identidad referida a los marcos históricos o prehistóricos de nuestra literatura y de nuestras realidades? El mestizaje está presente. La violencia siempre está referida a la autoridad dictatorial o falsamente democrática, en el mejor de los casos. La interpretación —o la sugerencia— política es parte esencial del "thriller" latinoamericano. Quizá suene desagradable: pero es cierto que en nuestra literatura también afloran nuestros complejos, nuestras desdichas como pueblos sometidos, subdesarrollados. Por eso Walsh, Soriano, Sinay, Leonardo, Bernal, Taibo, tienen



presentes la crítica social, la crítica política, la represión. Hay un marco nítidamente diferencial.

Pero lo cierto es que, por ello, los norteamericanos han podido hacer una literatura más suelta, más libre, menos sometida a la violencia social y, por ende, más centrada en formas de violencia individual o de grupos.

No es éste el único elemento a señalar, porque es claro que también se encuentran claves en el heroísmo individualista de los norteamericanos. El detective es un héroe, mientras que en Latinoamérica lo que importa es la situación, no el mérito individual, por otra parte muchas veces ridiculizado o caricaturizado.

Además, habría que apuntar aún las características totalmente distintas de la industria editorial latinoamericana, más preocupada por asegurar la venta de reducidas tiradas, empeñada en desconfiar del público, incapacitada para abandonar su manía de buscar el "best-seller" extranjero que le asegurará ventas. Esa característica, esa posibilidad netamente masificadora de las editoriales norteamericanas ha dado una cierta forma de universalidad a los autores del género, alrededor de cuatro aspectos centrales: el héroe individualista; la defensa (aunque sea crítica) del "american way of life"; la aventura, la violencia y cierta forma de erotismo o sexualidad como argumentos de venta siempre presentes; y el desapego a cualquier referencia histórica, étnica o política del medio en que se desarrolla la acción.

Tiene razón de Torre cuando dice que "el que lee o estudia una literatura europea (podría aplicarse a la norteamericana, en tanto literatura de origen europeo aunque no atendida a una propia prehistoria) sabe a qué atenerse: sabe cuáles son los límites; puede darse el lujo de profundizar una parcela, una vez avistado el conjunto". En América Latina no existe tal conjunto integrado. Y nuestro género policiaco está todavía más lejos de cualquier forma de integración. Quizá porque todavía se está buscando a sí mismo, con valor, con audacia y con imaginación.

### **Los arquetipos y la actitud del escritor**

Otro aspecto a tener en cuenta en estos apuntes, sería el que surge de los arquetipos propios que ha generado la narrativa hispanoamericana. Uno de ellos es el papel que ha jugado la naturaleza —como explica Carlos Fuentes en **La nueva novela hispanoamericana** (Editorial Joaquín Mortiz, México, 1976)— aunque para el tema de este trabajo detenerse en tal punto sería irrelevante. No obstante, Fuentes señala otra condición que sí es determinante: "Al lado de la naturaleza devedora —dice— la

novela hispanoamericana crea su segundo arquetipo, el dictador a la escala nacional o regional. El tercero sólo podía ser la masa explotada que sufría los rigores tanto de la naturaleza impenetrable como del cacique sanguinario”.

Y todavía existe un cuarto factor –añade Fuentes– que podríamos afirmar que está presente de manera específica en la novela policial latinoamericana: “El escritor, que invariablemente toma partido por la civilización y contra la barbarie, que es el portavoz de quienes no pueden hacerse escuchar, que siente que su función exacta consiste en denunciar la injusticia, defender a los explotados y documentar la realidad de su país”. A esa afirmación, tan cierta, Fuentes la matiza con el reconocimiento de que “al mismo tiempo, el escritor latinoamericano, por el solo hecho de serlo en una comunidad semifeudal, colonial, iletrada, pertenece a una **élite**. Y su obra es definida en alto grado por un sentimiento, mezcla de gratitud y vergüenza, de que debe pagarle al pueblo el privilegio de ser escritor y de convivir con la **élite**”.

No se queda ahí Fuentes. También escribe que los latinoamericanos tienen la sospecha –que también define su obra– de que “a pesar de todo sólo se dirige, desde el ala liberal de la **élite**, al ala conservadora de la misma y que ésta escucha sus declaraciones con soberana indiferencia”. Esa sospecha conduce a la decisión de abandonar las letras, o al menos a compartirlas con la militancia política. Así, razona, “la novela latinoamericana surgió como la crónica inmediata de la evidencia que, sin ella, jamás alcanzaría el grado de la conciencia. En países sometidos a la oscilación pendular entre la dictadura y la anarquía, en los que la única constante ha sido la explotación... el novelista individual se vio compelido a ser, simultáneamente, legislador y reportero, revolucionista y pensador”.

También se refiere este autor a la llamada “muerte de la novela”, que naturalmente debería incluir al género policial. Las caracterizaciones de Fuentes llevan a pensar que la novela es un arte burgués por excelencia, de donde surgiría –como él mismo sospecha– que “el novelista sería el último héroe del mundo burgués”. No obstante, Fuentes mismo no cree en esa sospecha. La descarta, con razón: “Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales”.

Esta muerte de la forma burguesa de la novela, sí estaría presente en el género “negro” norteamericano. Del mismo modo que la naturaleza adquiere en ellos un papel irrelevante (en los autores del género, quizá con la única excepción de Charles Williams), del mismo modo que los dictadores o caciques no tienen en ellos importancia alguna, y en la medida que las “masas

explotadas" no juegan papel alguno en su problemática, sin darse cuenta o al menos sin habérselo propuesto, los autores del género han venido destruyendo esa forma burguesa, desde Hammett hasta Runyon y MacDonald.

Quizá por eso, podría pensarse que ellos han ido incursionando en una cierta forma del populismo, dando nacimiento a una forma de novela no burguesa, aunque tampoco proletaria. Más bien se diría que la novela negra estadounidense es una novela popular para el público de un país sensacionalista y demagógico y elitista como Estados Unidos.

Lo cierto es que ellos han encontrado –lo buscaran o no– un modo de relación con los públicos masivos, a través de un lenguaje sencillo, llano, capaz de ser comprendido por el alto burgués de Nueva York, el tozudo granjero de Georgia, el pescador de California o el ciudadano de Detroit. Como ha dicho MacDonald, "se trata de no decirle a la gente lo que tiene que hacer, sino de hacer las cosas desde la gente, o en nombre de la gente". Se trata, en síntesis –y ellos lo han logrado– de conseguir que el lector acompañe al detective, al investigador o al protagonista en el derrotero de la acción, en la lógica de la deducción, ofreciéndole claves para que el lector las descubra junto con el autor. Se trata de ganar, en cierto modo, la complicidad del que compra el libro. Lo que, a su vez –y no podía esperarse otra cosa tratándose de escritores norteamericanos– garantiza gran número de lectores, lo que significa muchos libros vendidos, lo que es igual a cobrar elevados derechos de autor.

Pareciera que esto ha sido comprendido por los autores latinoamericanos. Quizá inconscientemente, pero la búsqueda de lecto-rías masivas ha sido preocupación constante de los autores del sur del Río Bravo, acaso en procura de abandonar el elitismo que menciona Fuentes. ¿De qué manera, si no, hubiera logrado Eduardo Golligorski que sus novelas se leyeran por decenas de miles? ¿Y cómo no admitir que aun más allá del género, muchos autores latinoamericanos –el mismo Fuentes, entre ellos– han incursionado en esa línea de la novelística norteamericana? El acceso a la psicología, a la deducción, a la acción que describe más y mejor que las sesudas elaboraciones intelectuales de escritorio, la presencia de la muerte, del crimen y de la violencia, adquieren características propias en Hispanoamérica. Se ha tratado de salir a la calle –como se dijo antes–, de meterse en el arrabal, de convivir con la experiencia de la gente, de hablar y describir en el idioma del pueblo.

En este punto, cabría recordar el origen mismo de los norteamericanos, a efectos de precisar más y mejor las diferencias. O sea, el origen de esa sociedad en la que la acumulación del poder, la falta de verdaderas opciones políticas y el furor monopólico de la

economía son "disimulados", como dice Fuentes, por "un largo ejercicio de la libertad de crítica escrita y hablada". Lo que también este autor ha designado acertadamente como "la revolución ordenada y optimista", en tanto fue la única "de los tiempos modernos que no se instaló en la tragedia".

Dice Fuentes que "las revoluciones no se hicieron para producir más y mejor, sino para salvar a los hombres de la enajenación. Y, sobre todo, para hacer coincidir la necesidad con la libertad". En los Estados Unidos no ocurrió nada de eso. La revolución de 1776 sólo se hizo para hombres que buscaban ganar más dinero, para beneficio de las 13 colonias originales. Pero el germen de la tragedia —dice Fuentes— estaba en su seno. Y el optimismo lleva implícita la aparición del pesimismo, del desfallecimiento en cuanto algo se tambalea. Para Fuentes, aquella revolución "pudo ser ordenada y optimista sólo porque fue la revolución de una parte de la nación: la clase dirigente, productora, expansionista, de raza blanca". Por eso, en la literatura (rescatando sólo a Faulkner) dice que la palabra fue, "a lo sumo, reformista". Y critica a los autores, aun como John Dos Passos, que "criticaron las condiciones de trabajo, la moral puritana y la vulgaridad de la clase media, pero siempre dentro del círculo del optimismo".

Acaso tenga razón. Si bien no se trata de buscar elementos "revolucionarios" en la literatura norteamericana, y menos aún de pretender que lo sea el género policiaco, como intentan justificar algunos autores. Pero es cierto que esto sirve para entender de qué manera, tomando características de la utilización de la palabra en esa sociedad, y tomando su modo, su vehículo, los hispanoamericanos sí han intentado una forma revolucionaria, en tanto y en cuanto las condiciones y las circunstancias del llamado subcontinente no son, para nada, optimistas ni ordenadas.

### **Conciencia individual y conciencia social**

Quizá el aspecto más llamativo y curioso de la "personalidad" literaria de los autores norteamericanos, resida en que ellos han creado su propia realidad literaria, su propio mundo. Corresponde a la típica actitud de los estadounidenses: son ellos y el mundo; aunque a veces el mundo son ellos mismos. Creen fervorosa, ciega, a veces estúpidamente, en su propia realidad. Lo que se podría llamar el complejo de ser ombligo del mundo, de creer que lo son. Lo mismo que los lleva a confundir tan a menudo a Río de Janeiro como la capital de Buenos Aires, con lo que demuestran un conocimiento geográfico-cultural de cuarta categoría. Es un mundo cerrado en sí mismo, autosuficiente, a veces torpemente ingenuo.

En lo literario, el norteamericano también utiliza la cultura

universal, pero —dice Valdivieso— “su necesidad es menos angustiosa (que la nuestra), pues los Estados Unidos han creado su propio sistema de valores, su propia filosofía: el pragmatismo que incita a la acción, a la lucha con el medio, al espíritu de empresa, de todo lo cual han surgido una sociedad y unas instituciones en las cuales se tiene fe, aunque tengan defectos, pues se piensa que de ellas brotará igualmente el germen de la mejoría”.

Es verdad. Y es por eso que desde Walt Whitman —y aun del pavoroso Howard Phillip Lovecraft— hasta Hemingway, sus obras expresan confianza en esa sociedad y en esa ideología: el valor personal, la audacia, el individualismo. Que son, por otra parte, los basamentos de la novela policial, y que ejercen un indudable atractivo sobre los latinoamericanos, autores o lectores. Y acaso la explicación a este fenómeno la dé acertadamente Valdivieso: “para ellos no existe el inmenso hueco entre la realidad político-social presente y la posible, causa constante de la frustración para el escritor y el intelectual latinoamericano”.

Acá, en América Latina, se carga todavía esa especie de “pecado original”: las realidades político-sociales están sostenidas con chicles; tienen la estabilidad de un corcho en el océano. Y a la vez, la historia común de Hispanoamérica ha enseñado que de poco y nada sirven los esfuerzos individuales, la audacia personal. Para destacarse en pequeños grupos, acaso; o para sobresalir algunos “elegidos” que acarician “famas” efímeras. Pero esa historia ha venido demostrando que la tarea de mejorar las condiciones de vida, de vencer a la represión de las instituciones, de voltear la tortilla de las injusticias sociales —por otra parte, lacerantes— no es tarea individual, precisamente.

Y esa necesidad de trabajo conjunto, de impulso social agrupado, organizado, masivo en lo posible, también se refleja en nuestra actitud literaria. Quizá no, todavía, en nuestra literatura; pero sí, indudablemente, en nuestra actitud literaria. Y es por ello que la actitud de los autores hispanoamericanos viene siendo —desde Benedetti hasta Cortázar, desde Paz hasta García Márquez; y en los del género policiaco, desde Soriano y Walsh hasta Bernal— no sólo un problema estético, sino también ético. De ahí que el escritor hispanoamericano sea un sujeto comprometido con su obra, sí, pero también con su sociedad, en tanto hombre público, sin que esto implique necesariamente una actitud política partidista.

Por otra parte, en los autores norteamericanos de la novela negra está presente la convicción de que la violencia y la corrupción son irremediables, no reconocen inocentes, son males “naturales” de la sociedad. Pero tal convicción no es compartida por los latinoamericanos. No obstante, lo que sí está presente es la preocupación. Pero de modo menos fatalista, más esperanzados,

más confiados en la posibilidad de cambio de nuestras sociedades (no a la manera norteamericana, que basa la confianza en la versatilidad y adaptabilidad del sistema), los latinoamericanos toman de los "maestros" el manejo de la denuncia de la violencia y de la corrupción como males **coyunturales** (y no importa que soportemos largas, seculares coyunturas), pero jamás como algo irremediable.

Y esto, aparte de significar una esperanza, también implica ciertas formas de denuncia —no necesariamente de compromiso— política. Porque es evidente que uno de los caracteres diferenciales más claros del género, entre norteamericanos y latinoamericanos, radica en que éstos casi siempre ponen a sus argumentos un poco —y a veces un mucho— de sal y pimienta política.

Incluso, para desmentir a muchos de los que piensan que la conciencia social ya estaba presente en los "maestros", cabe citar a Raymond Chandler, quien escribía en enero de 1945, en una carta a su amigo Dale Warren: "Realmente no me importaba lo que escribía. Escribí melodramas porque fue lo único que me pareció relativamente honesto y que, sin embargo, no intentaba promocionar la plataforma política de nadie. Hete aquí que ahora hay tipos que hablan de prosa y otros tipos que me dicen que yo tengo conciencia social. Philip Marlowe tiene tanta conciencia social como un caballo. Lo que tiene es una conciencia personal, lo que es algo muy diferente".

En una entrevista con Ross MacDonald, Osvaldo Soriano describió la ideología del autor de mayor éxito en el género: "En realidad era fácil advertir en MacDonald al liberal norteamericano. Audaz, pero hasta ahí; desprejuiciado, pero no mucho; tolerante con las ideas radicales si están lejos. Me dijo: 'Lucho para que Estados Unidos no sea un país con ideas de segunda'. '¿Cuáles serían esas ideas de segunda?', le pregunté. 'Los nazis y los fascistas tenían ideas de segunda', contestó".

En otra entrevista, publicada en la revista "Plural" (Nº 95, de agosto de 1979), MacDonald explicó al autor de este artículo que "me llama la atención el impacto político de mis obras, siendo que mis libros no son políticos. La idea general de mi obra es la de la igualdad de los seres humanos. . . Y en los países no democráticos, eso es subversivo. . . Es por eso que a ciertos gobiernos latinoamericanos, como el argentino, el chileno, o el uruguayo, ya no les gustamos".

Y ahí está, otra vez, el individualismo. El hombre contra el mundo. Que, bien escrito, con ácido humor, con ironía, con vehemencia, con aventura y con escepticismo, compone un formidable "best-seller" para la sociedad norteamericana. Y también para nosotros —hay que admitirlo—, que no dejamos de admirar la conciencia individual, aunque le agreguemos el necesario impulso

a la conciencia social. "Lo que es algo muy diferente", como diría Chandler.

### **Las motivaciones, el dinero y el poder**

Desde el punto de vista ideológico, los norteamericanos del género podrían ser definidos como liberales. Lo cual no implica una afirmación peyorativa. En todo caso, señala una limitación que permitiría explicar el por qué estos autores hayan tenido tan buena recepción en América Latina. Porque, entre otras cosas, ese liberalismo es una de las mejores partes de los Estados Unidos. Hasta diríase que es una gran cosa, si uno la contrapone con los "big-sticks", las hamburguesas, la Coca-Cola y otros productos típicos estadounidenses.

Ellos, si bien denunciaron una realidad cruda, violenta; si bien conocieron y describieron inmejorablemente las miserias humanas fruto de una sociedad carnívora, competitiva, salvaje dentro de los excesos de la tecnificación (recuérdese, la extraordinaria novela **El gato del pantano**, de Goodis, cualquiera de los personajes de Charles Williams, o el gigantón memorable de **Adiós Muñeca**, de Chandler) no se puede decir que hubieran tenido ideologías revolucionarias. Salvo Hammett –quien fuera, en una época, militante del Partido Comunista Norteamericano– los demás han sido liberales, gente progresista, crítica, capaz de descubrir las contradicciones de su país, de describirlas y hasta de condenarlas, pero sin proponer cambio radical alguno. Porque todos han confiado, en el fondo de sus conciencias, en el orden y en el optimismo de que habla Fuentes. En síntesis: porque todos creyeron en el sistema norteamericano.

Las motivaciones no son similares. No pueden serlo, ya que las sociedades son tan diferentes. Otra de las más nítidas distinciones entre los modos de la novela policiaca en Estados Unidos y en América Latina, proviene precisamente de las distintas motivaciones. El centro objetivo de los autores del norte es el dinero. En los del sur, y centro es otro: las diferencias sociales que provoca la tenencia –o la carencia– de dinero. En unos, se trata la lucha por la posesión, por la acumulación, por diferenciarse del resto de la sociedad mediante la ganancia, el lucro, la ventaja. En los otros, se tratan más los efectos de la injusta distribución: la crisis social, la presencia de la política en la realidad cotidiana, la represión policiaca, la marginación derivada de la distancia abismal entre las clases.

En la literatura norteamericana, el dinero juega un papel capital. Malkah Rabell (en el diario "El Día", 12.12.77) señala con justicia que "en una sociedad donde, según decía Steinbeck, el escritor es considerado un poquito por encima del mono y un poquito por

debajo del acróbata, es natural que este escritor tenga como meta primordial el éxito, es decir, las grandes ganancias. El literato vale por los libros que vende, sean estos buenos o malos". Y eso se nota claramente desde London hasta Scott Fitzgerald, desde Hemingway hasta Truman Capotes, y podría afirmarse que está presente en **todos** los autores del género policiaco. Y no como materia esencial —el género se definiría más bien por la presencia de la muerte, del crimen— sino como algo que va más allá: el dinero es el verdadero Dios de los norteamericanos.

Esa manía por la posesión de dólares no se observa en la literatura latinoamericana, y tampoco en la incipiente narrativa policiaca en idioma español. No se podría decir que Walsh, Goligorski o Denevi basan sus relatos en el dinero. Como no se puede decir de los "modernos": ni el mencionado Soriano, ni Sinay (en su **Ni un dólar partido por la mitad**, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974), ni Pablo Leonardo (**La malaguita**, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1976), a pesar de los títulos, ni el estupendo Rafael Bernal (**El complot mongol**, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1969), ni Taibo, tienen a la posesión de dinero como centro-motivación de sus personajes.

Con todo, puede que exista aún un punto de coincidencia: además de la tenencia de dinero, los escritores norteamericanos tratan otro tema casi invariable: la corrupción. Policial, política, económica o moral, la corrupción es siempre un elemento presente, potencialmente constante en cualquier novela negra. Y la coincidencia radicaría, entonces, en el basamento político-ideológico de la corrupción, en su potencialidad como factor de corrosión social, de deterioro moral, de decadencia.

De tal similitud surge esa coincidencia, lo que es común a este género en Hispanoamérica y en Norteamérica: la denuncia de la marginalidad, de la injusticia social en su más amplia concepción, de la represión que ejercen las autoridades, sean éstas de una democracia liberal-burguesa como la norteamericana, o de dictaduras cíclicas como las latinoamericanas.

Claro que la cuestión del dinero mantiene —aparte de su poder de corruptibilidad— las diferencias en cuanto a la actitud de los hombres, en el norte y en el sur. Cabe citar a Ross MacDonald, cuando en **El blanco móvil** (Editorial Alfa Argentina, Buenos Aires, 1974) le hace decir a Lew Archer: "No puede usted culpar al dinero de lo que produce en las personas. El mal está en las personas, y el dinero es el pretexto que utilizan. Se vuelven locos por el dinero cuando han perdido los otros valores". Frase perfectamente aplicable a los ciudadanos norteamericanos; pero absolutamente discutible si se pretendiera aplicarla a los latinoamericanos.

Por último, la relación de los norteamericanos con el dinero,



ayuda a comprender su relación con el poder –también diferente en América Latina–. A veces maravilla el desconuelo, la soledad abrumadora que sobrellevan los personajes más memorables de la literatura negra norteamericana. Un desconuelo que está referido a que siempre se enfrentan a una “última esperanza” (cómo salvarse de la inculpación del crimen cometido; dar el “golpe” definitivo que los quitará de la pobreza, etcétera) lo que a su vez los condena a la soledad. A un aislamiento que determina rasgos psicológicos paranoicos, que desencadena violencias que terminan por aniquilarlos.

Los latinoamericanos, en cambio, no parecen estar tan aislados. Al vivir en sociedades menos individualistas, en las que el destino común –aunque desdichado– es compartido y se tiene mayor conciencia de que el destino es así, común, y no individual, la soledad del protagonista de la novela negra hispanoamericana es menos trágica, acaso humorística, caricaturesca, dotada de una dosis de esperanza que no siempre el autor quiere mostrar al desnudo, acaso por pudor.

Aquella característica de los norteamericanos tiene que ver, otra vez, con la sociedad en que viven, con ese “mundo propio” que han creado desde Washington y Jefferson. “Las personas elegidas por McCoy –dice Martini en la presentación de **Luces de Hollywood** (Editorial Bruguera, Barcelona, 1977)– como protagonistas de sus novelas están al margen de esas leyes (las que rigen al sistema), se enfrentan –voluntariamente o no– con ellas, luchan solas, desamparadas y sin esperanza contra un poder infinitamente superior, que es capaz de asimilar, de tolerar la rebeldía mientras la rebeldía no sea capaz de alterar **sustancialmente** el orden impuesto”.

Así, la relación con el poder en el norteamericano es distinta. No se somete, precisamente, porque está convencido de que puede “hacer algo” para cambiarlo. Pero cambiarlo dentro de los márgenes del propio sistema, porque en su conciencia **confía** en las virtudes del sistema. Y por eso la rebeldía es individual, puede ser heroica, es una aventura. El norteamericano está educado en esa idea: el sistema es flexible y amplio; es mutable, se adapta a los tiempos modernos; y si uno se esfuerza y protesta, uno consigue modificarlo. La “ley”, en abstracto, es sinónimo de referente social. Un policía es “la ley”; uno está “al margen de la ley” o está “dentro de la ley”. Visión maniqueísta, pero que corresponde al maniqueísmo de los norteamericanos.

El poder, para los latinoamericanos, es otra cosa, que no es materia de este artículo analizar. Pero una cosa sí se puede afirmar: el latinoamericano no confía en el poder establecido; vive en constante sublevación frente a él; quiere modificarlo, cambiarlo. Exige mejores condiciones de vida. El dinero es un medio, no

un fin ni un pretexto. La corrupción no es una desviación, un efecto; es una causa que corregir sustancialmente. El poder no es una flexibilidad; es un objetivo a alcanzar, para cambiar las cosas. La política no es un deporte; es una pasión y una necesidad.

Y la literatura, finalmente, no sólo es evasión y entretenimiento. Puede –y debe– ser un arma ideológica.