

La lógica del crimen: Patricia Highsmith

JOSÉ RAMÓN ARANA
Universidad del País Vasco

RESUMEN

Desde la perspectiva de una teoría de la acción hay tres tipos de narrativa criminal: la del detective, que busca la aclaración de un asesinato y en la que el lector se identifica con el detective; la de la víctima, que está aún por escribir; la del criminal: es la de Patricia Highsmith, en donde asistimos a la comisión del crimen. Se estudia su lógica (un crimen lleva siempre a otro crimen), la función de la cotidianidad, los problemas de la identidad, el sexo, la corrupción, y la dificultad de la identificación del lector con alguno de los componentes de la novela.

PALABRAS CLAVE

HIGHSMITH-CRIMEN-CORRUPCIÓN-IDENTIDAD

ABSTRACT

From the perspective of an action - theory, there are three types of criminal narrative: the one from the detective's point of view, which searches the clarification of the murder; the one from the victim's point of view, which has not been written yet; the one from the criminal: the one of Patricia Highsmith, in which we are present at the murder scene. We study his logic (one murder leads to another), the function of the everyday life, the problems of identity, sex, corruption and difficulties for the reader to be identified with any of the components of the novel.

KEYWORDS

HIGHSMITH-CRIME-CORRUPTION-IDENTITY

CUANDO SE HABLA DE PATRICIA HIGHSMITH, se la considera sólo una variante estilística, de mayor o menor calidad, dentro del género policiaco. Sin embargo, sus novelas significan una transformación radical de este género: el paso de la novela del detective, centrada en la pesquisa y el descubrimiento (Conan Doyle,

Agatha Christie, Simenon), a la novela del asesino. Este paso altera todas las relaciones entre el lector y los personajes y todas las funciones dentro de la novela: la cotidianidad, la identidad, la corrupción¹. Voy a mostrar semejante afirmación en los distintos momentos de sus novelas, porque, además del interés literario, tienen alcance para el conocimiento de nuestra sociedad.

I. LA NOVELA DEL ASESINO

Patricia Highsmith relata la novela del asesino: los lectores conocen desde el comienzo al criminal, sus motivaciones y sus métodos, conocemos sus razones, asistimos a la elaboración y ejecución del crimen; el detective es sólo un personaje secundario frente al asesino y su entorno². Por eso, Highsmith puede permitirse el lujo narrativo de que a veces se capture al asesino o de que se fracase. Su tipo de novela no será, entonces, la de la investigación criminal, sino la del *significado del crimen*. Patricia Highsmith está interesada en cómo opera el crimen. Y su concepción es bien clara: *la lógica del crimen es siempre otro crimen*

Una novela de Highsmith transcurre de la siguiente manera. En una situación normal y cotidiana, algún personaje nos es descrito con cierto detalle: sus costumbres, su carácter, su familia. En un momento, este personaje y ejecuta con precisión un crimen: la ejecución se describe con morosidad. El personaje se retira a su cotidianidad. Se describe el ambiente de la víctima (esposa, madre, hijos, amantes...); la policía se moviliza. Para ocultarse, el asesino se ve obligado a realizar otro asesinato, cuyas motivaciones, deliberaciones y ejecución se describen aún con mayor detenimiento que el anterior. El asesino implica a un tercero en este asesinato. El asesino es detenido o no. La cámara enfoca siempre al asesino, cuyos movimientos ve siempre el lector al pormenor; el detective es visto siempre al trasluz del asesino: desconocemos sus reflexiones íntimas y las razones que le han conducido hasta rondar al asesino; sólo percibimos su profesionalidad exterior. La víctima es una excusa para la acción.

¹ Se podría pensar en una novela de la víctima, pero está aún por escribir.

² Se describen con todo cuidado, entre otros, los siguientes crímenes: Jonathan mata a Salvatore Biancha en el metro de Hamburg, cf. *El juego de Ripley*, capítulo 7, pp. 60-73; Tom Ripley mata a Murchison, en *La máscara de Ripley*, capítulo 6, pp. 76-93; un motín carcelario mata a Max, amigo de Carter, y a otros cinco presos: Carter, furioso, mata a otro preso, en *La celda de cristal*, capítulo 10, pp. 110-129; Carter asesina a Sullivan, capítulo 21, pp. 206-214, y a O'Brien, capítulo 27, pp. 278-304; para las referencias bibliográficas precisas de estas obras, cf. las notas siguientes.

Unos buenos ejemplos serían *Extraños en un tren* y *En a pleno sol. El talento de Ripley*³.

II. LA COTIDIANIDAD

Patricia Highsmith es una novelista de la cotidianidad. Mientras que otros escritores de novela negra y policíacos buscan las situaciones aparatosas, excepcionales, en ella oímos el ruido de la cucharilla al revolver el té en la taza, vemos los golpecitos del cigarro en la esfera del reloj antes de ser encendido en un viaje de tren que se hace interminable, las cortinas de casa nos llevan periódicamente a la lavandería. La espesura de lo cotidiano impregna todo, incluso lo más anómalo.

En la novela detectivesca, la cotidianidad es, en primer lugar, un lugar manchado por el crimen, que debe ser purificado: el asesino es el chivo expiatorio que carga con las penas del grupo, para poder ser restituida a la normalidad. Pero, además, es fuente de pistas: un florero cambiado de sitio, la interrupción minúscula de un horario... son indicios que empujan desde sí mismos hacia un agente posible. La cotidianidad recupera por obra del delito todo su valor de significación que la rutina le había hecho perder. La cotidianidad es concebida en estas novelas como el momento sociológico de la *rutina*, que recupera su sentido sólo por la *alteración*; pero al ser una alteración criminal, se redescubre también su *valor sagrado*: de ahí que deba ser purificada.

En la novela del delincuente, en cambio, el asesinato surge desde la cotidianidad, no sólo en la cotidianidad; y esto altera todas las relaciones. La cotidianidad cumple en Highsmith numerosas funciones:

- 1) La cotidianidad es el lugar de lo criminal: el crimen no es una anomalía (paranoia o cualquier otra psicosis) o un suceso extraño; criminalidad y cotidianidad son dos momentos de un mismo fenómeno. Y, sin embargo, Highsmith no cae en la tentación de afirmar que la vida cotidiana *es* crimen, o que no hay diferencia entre el crimen y lo que no lo es. Las fronteras entre el crimen y lo que no lo es están claras: son el ambiente y las personas los que pueden transitar del uno al otro. Tom Ripley, discutiendo sobre la autenticidad de los cuadros, es lúcido: «veía lo que estaba bien y lo que estaba mal»⁴.

³ P. Highsmith, *Extraños en un tren*, trad. J. Beltrán. Barcelona: Anagrama 1990; *A pleno sol (El talento de Ripley)*, trad. J. Beltrán. Barcelona: Anagrama, 1989.

⁴ P. Highsmith, *La máscara de Ripley*, trad. J. Beltrán. Barcelona: Anagrama, 1989, capítulo 6, p. 81.

- 2) La cotidianidad es una red tupida de continuidades, no de discontinuidades: un horario en que casi todo está establecido, desde la hora de entrada hasta la de salida (los diversos tenderos de *El juego de Ripley*), unas viviendas de vecinos en una urbanización unas al lado de las otras (la serie de Ripley ya casado: *El juego de Ripley*, *La máscara de Ripley*), unas costumbres que se reiteran ininterrumpidamente sin disonancias (la labor de madame Annette en la serie de Ripley). Esta continuidad cumple una función muy precisa: cuando el crimen se produce, la cotidianidad funciona como operador de su extensión; no hay que saltar del ejecutivo al criado, o de un tipo de vida a otra (esquizofrenia). Sin solución de continuidad se pasa de un lugar vital (inocencia) a otro (crimen) y el crimen se extiende lento, tenaz, irresistible, imborrable, sin grietas, cubriendo y sobreponiéndose a lo cotidiano como si fuera una de sus formas y de sus maneras de manifestación. Por eso, el anonimato y la anodinidad de lo cotidiano garantizan que el crimen pase desapercibido, como quien rompe en su casa un florero y «no pasa nada», porque no es de porcelana china. Afecta a pocas personas, durante poco tiempo, no es un cataclismo mundial; cuando ha pasado cierto tiempo, ni siquiera deja cicatrices o huellas. La cotidianidad es así coartada para la instalación del crimen, para su supervivencia, para la escasa reacción y resistencia ante él.

Podemos decir que en Highsmith la cotidianidad es sujeto colectivo del crimen: cualquiera puede ser asesino, sujeto activo del crimen, y en cualquier circunstancia. De ahí la meticulosidad de sus descripciones, que no son una parte más, de la obra, sino un transfondo permanente. Mientras que en las novelas de detective este transfondo se presupone, no se describe o, si se describe, es con la finalidad de encontrar en él las huellas de lo indeseable. Y hay en Highsmith un permanente juego entre fondo y figura con lo cotidiano, un pasar a primer plano lo que en otro momento era relleno: un paseo con los amigos a bailar en las fiestas del pueblo se convierte a Miriam en víctima de un asesinato a manos de Bruno⁵; un triste vendedor de marcos en un pueblo a las afueras de París se agranda hasta la precisión de codearse con los grandes pistolones de la mafia⁶.

Aparte de otras consecuencias sociales sobre la criminalidad, esto tiene también efectos literarios. Un fenómeno de la literatura de suspense es la densidad por línea de lo narrado: cada dato es seguido con suma atención por el

⁵ *Extraños en un tren*, capítulo 11, pp. 65-87.

⁶ *El juego de Ripley*, capítulo 7, pp. 60-73.

lector; quizás de esa pequeña menudencia dependa la solución del enigma y se encuentre al asesino. El lector se convierte él mismo en detective, que debe aprender a encontrar las variantes significativas de las que no lo son: aspectos psicológicos, comportamientos moral y legalmente anormales...

Esto crea una tensión lectora que corre el peligro de hacer perder el significado a base de un exceso de significado. Los escritores han luchado contra esto de varias maneras: descartando secuencialmente a presuntos asesinos, con lo que la atención se libera temporalmente, se desplaza y se restringe a algunos campos; creando espacios de inocencia: el lector sabe que los platos que se cocina Carvalho nada tienen que ver con la resolución de la intriga: son sólo un retazo compensatorio a una literatura cargada de tensión.

En Highsmith, en cambio, la cotidianidad no permite descansar al lector. Y no porque estemos preocupados por algún descubrimiento o señal especial: sabemos todo lo referente al crimen. No es la cotidianidad como fuente de pistas lo interesante de estas novelas. Lo que hace extraordinariamente densa esta cotidianidad es su función de operador y de lugar del crimen, que obliga al lector a pensar la cotidianidad por sí misma, no a tomarla en consideración en función de otras referencias. La cotidianidad ya no es un signo, es un ámbito. La imposibilidad de salirnos de ella la vuelve agobiante.

III. CORRUPCIÓN

La vida cotidiana es el lugar y el operador del crimen.

Pero esto no ocurre sin un tenaz proceso de corrupción: el asesino no sólo hace daño, puesto que mata y destroza vidas, sino que tiene una fuerza ingente e inherente, la corrupción. Ingente, porque no hay manera de detenerla: la realización de un crimen contamina a su alrededor, cualquiera que sea la voluntad de resistencia de los que se le oponen; inherente, porque pertenece a la esencia del crimen destrozar las relaciones humanas: no es un sobreañadido a ellas, sino que surge del movimiento mismo de su condición y de su procesualidad. Y no se trata de la voluntad o no del agente: es el conjunto de conexiones y fuerzas que el crimen pone en marcha lo que genera la corrupción. Veamos sus diferentes aspectos.

En primer lugar, la aparición del crimen exagera la autoconciencia que el criminal tiene de sí mismo: le da una lucidez de que antes carecía, una sensación de dignidad nueva, de ser alguien. Esto se consigue, primero, por la concentración de la personalidad y de todas sus energías en el nuevo papel. La espontaneidad de los actos antes realizados ahora se unifica en un sólo propósito: conseguir la nueva imagen social (que puede consistir, por ejemplo, en dar la impresión de que se sigue siendo el mismo: pero con una sobreimposición; este plus de voluntad es lo nuevo). Se describe la situación de Bruno, cuando

va a cometer el asesinato de Miriam, de la siguiente manera: «La noción de su propia importancia le ofuscaba el cerebro y durante largo rato se sintió totalmente embriagado de felicidad»⁷.

La autoapropiación requiere no someterse al decurso del tiempo ni de los acontecimientos, sino anticiparse a ellos: la imaginación es un rasgo fundamental del asesino. Bruno, en *Extraños en un tren*, que planifica al dedillo tanto el asesinato de la esposa de Guy como su futura situación después de la muerte de su padre: sin tener que dar cuentas, con todo el dinero, sólo él y su madre, sin la interposición crítica de su padre... Y es que la imaginación es la capacidad de abolir el tiempo y el azar, de convertirse, por tanto, en eterno y en dueño. Un contraste bien evidente es el de Gary Gilmore, el asesino de *La canción del verdugo*, de Norman Mailer: actúa sobre la marcha, sin pensar en lo que va a hacer mañana, sino a *impulsos* del deseo y de las ocurrencias inmediatas; es espontáneo y no tiene sentido alguno del poder. Pero Bruno, sí.

Junto a esta potenciación del yo, cualquiera que sea su forma (complejificación, concentración, potenciación y diversidad, pero controlada, anticipación imaginativa), se produce otro fenómeno: el *aislamiento* progresivo del asesino. Y es que, independientemente del contenido del crimen —para cada sociedad puede variar—, el delito es el límite que una sociedad pone a su propia actuación. El crimen es lo que la sociedad supura. Debe generar necesariamente incomunicación entre el delincuente y su grupo social.

Patricia Highsmith ha analizado este aislamiento en varios ejes. En primer lugar, el *secretismo*: el asesino tiene buen cuidado de no hablar con nadie que no sea cómplice, de su crimen. Pero con ello el flujo comunicativo normal en todos los terrenos que existía antes del crimen se bloquea en determinados puntos. Y quienes rodean al asesino detectan ese secretismo, esa falta de fluidez que antes existía, aunque desconozcan las razones.

En *El juego de Ripley*, cuando Jonathan no rechaza de plano la proposición de Reeves de asesinato, no cuenta nada de ello a su mujer, con quien siempre había sido sincero⁸, no va a visitar a sus suegros como tenía costumbre hacerlo cada quince días⁹. Después de los asesinatos, cuando Simone descubre que Jonathan tiene una libreta bancaria con 400.000 francos, Jonathan, que está a punto de confesar su origen sucio, no lo hace: a partir de ese momento, la comida diaria, que se hacía entre los tres agradablemente, se convierte «en una obligación»: ya no hay ni amor, ni afecto, ni gusto. Sólo la verdad podría haber solucionado semejante tensión, pero Jonathan se aferra a su mentira: es el dinero que los médicos de Hamburg le dan por experimentar con él un nuevo

⁷ *Extraños en un tren*, capítulo 11, p. 69.

⁸ *El juego de Ripley*, capítulo 4, pp. 37-38.

⁹ *Ibid.*, capítulo 5, p. 44.

tratamiento médico, le miente. El deterioro de una relación tan bien llevada como la de este matrimonio se manifiesta en un indicio tan presuntamente trivial, por cotidiano, como el comer juntos (no en el sexo, como suele ser frecuente en otros relatos). Y no es un acto voluntario: el crimen actúa necesariamente corrompiendo, independientemente de las personas implicadas, obliga a mentir, desasosiega. Y, además, el amor, la alegría, la felicidad, es decir, los valores positivos de la cotidianidad, sólo pueden asentarse en la verdad, mejor, en la sinceridad comunicativa de quienes participan en él: es un círculo que se refuerza mutuamente.

Se me podría replicar que Tom es un individuo sociable, incluso muy sociable. En *A pleno sol*, si no tiene amistad, al menos, tiene relaciones sociales. La oquedad interior, la falta de comunicación, está cubierta por esta red de relaciones. Sin embargo, cuando mata a Dickie, huye de todos, «no quiere ser reconocido», de Mongibello a Roma, a París¹⁰. Y todo se invierte después del crimen: las relaciones sociales, que son una prolongación de la amistad, el muelle que se establece cómodamente entre la intimidad y lo desconocido, resultan forzosidades sin apoyo, pues carecen de ese sustento que la expresividad de la vida personal les da. Parece, pues, que la lógica psicosocial de Tom, el asesino, es la siguiente: a mayores relaciones sociales, menor intimidad; y a mayor intimidad (su autorreflexión constante sobre quién es después del asesinato) mayor relego humano. Y otra ley: a mayor identidad personal, mayores necesidades de falsificación (después del asesinato).

Pero no es sólo el secretismo lo que impone el aislamiento. Porque el secretismo obliga a un autodomínio en que los signos expresivos del comportamiento deben estar perfectamente controlados; y ello exige una duplicidad de comportamiento: pensar una cosa, manifestar otra. El proceso debe llevarse tan lejos que, para no traicionarse, porque siempre quedan residuos de lo anterior, se genera una duplicidad incluso para sí mismo: ya no se sabe cuándo se está pensando una cosa y su contraria. En un momento en que Guy decide devolver un dinero con cierto complejo de culpabilidad, Anne, que interpreta equivocadamente el detalle y cree que se debe a la muerte de Miriam. Guy le responde:

«— ¡No, no, nada de eso!

Lo había dicho tan sinceramente y, pese a ello, ¡sonaba tan falso!»¹¹.

¡Incluso la propia verdad ha perdido su sentido y se ha desplazado: no hay ya ningún signo capaz de mantenerse en su significación! Hay una subversión total de los signos: no sólo el comportamiento asesino es corruptor de otros comportamientos, sino que todo el universo semántico queda trastornado. Este

¹⁰ *A pleno sol*, capítulo 20, pp. 163-164.

¹¹ *Extraños en un tren*, capítulo 30, p. 191.

fenómeno de inexpresividad o de ocultamiento de los mecanismos sociales de interpretación es a lo que Highsmith llama «hipocresía total»: en la corrupción nada es lo que parece. Esta inaccesibilidad propia para los demás tiene otra cara complementaria: *el yo invade el espacio del otro*: Guy, que siempre ha respetado a Anne, abre sus cartas y su secretaire, y Tom es el gran fisgón de la vida de los demás.

Otro fenómeno que no podía dejar de faltar en la incomunicación que genera el crimen es la *disritmia interpretativa* entre el asesino y su entorno: fenómenos hasta entonces anodinos resultan ahora relevantes; interpretaciones que todo el mundo tiene rutinizadas de determinados fenómenos, el asesino las sitúa en otro contexto y les confiere otro significado. El crimen se convierte así en un gran generador de significado, en una fuente antiinercial, antientrópico: de ahí, desde el punto de vista semántico, el gran poder suscitador del crimen. Esta es la razón por la que le gustaban los asesinos a Highsmith¹². Guy cree que todos conocen o, al menos, sospechan de su crimen y se siente molesto porque está engañando a todos (tenía la «frecuente sensación de no estar donde estaba, haciendo lo que hacía»)¹³: el equívoco de los signos manifiesta en este caso la intensificación de la avidez semántica del asesino, tanto como su dislocación con respecto a la cotidianidad. El asesino vive en estado de excitación semántica.

Patricia Highsmith, pues, analiza la integración social desde la perspectiva del flujo comunicativo, del rol social, de las interpretaciones compartidas.

IV. FALSIFICACIÓN

El mundo del crimen es un mundo de sobreposiciones: ninguna cosa es lo que es; en esto coincide con las novelas policíacas tradicionales, en que la investigación surge y es fomentada por la necesidad de remover signos equívocos, sustitutorios; y con la tragedia, en que el equívoco de los signos genera las desgracias de los protagonistas.

Pero aquí no se describe tanto el equívoco de la relación signo-intérprete, cuanto la naturaleza intrínsecamente equívoca de la realidad de la acción. La máscara *de Ripley* es un ejemplo deslumbrante. El ámbito de su acción es el de lo que en nuestro imaginario cultural funciona como lo auténtico por antonomasia, el arte: auténtico por cuanto expresividad de una interioridad, pero también en cuanto a la realidad de la obra producida, que tiene una consistencia propia, no derivada. Ante la desaparición del protagonista por muerte –Derwatt–, su hueco es cubierto por un torbellino de desplazamientos:

¹² *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, trad. J. Beltrán. Barcelona: Anagrama, 1987, pp. 56-57.

¹³ *Extraños en un tren*, capítulo 29, pp. 184-188.

- Las obras que se exponen son falsificadas; y esto no es lo malo: lo peor es que, con ello, las auténticas se relegan a un terreno en que son irreconocibles; la inautenticidad se expande a todas las obras del autor; al menos, pelagra con extenderse: se llega a creer que sus obras son falsificadas. Tanto es así que, cuando aparece alguien, Murchison, capaz de restablecer la diferencia y, por tanto, la distinción entre autenticidad e inautenticidad de estas obras, es asesinado: la falsía vence a la autenticidad, es una forma más de la corrupción.
- Todos los personajes de la novela viven falsificados y en una personalidad trucada. Además de los galeristas Jeff y Ed, Tom, el gran urdidor, hace de Tom, ese habitante de las afueras de París, y de Derwatt, el pintor presuntamente recluso en México, que detesta las apariciones en público. Pero tampoco le afecta demasiado la falsificación: él urdió el conjunto. Sólo le obliga a un asesinato (Murchison) y a enmascarar una muerte (la de Bernard) haciéndola pasar por la de Derwatt¹⁴.

Bernard es la verdadera víctima: identificado plenamente con Derwatt, su antiguo amigo, a quien admiraba, se ve obligado a sustituirle: pintar como él y prestar el nombre de Derwatt a su propia obra. Doble falsificación: Bernard, que vive de la filosofía del arte como autenticidad, como expresión del artista («¿qué otra cosa existe que sea más digna de los dioses que la comunicación?»)¹⁵, no puede pintar como él, Bernard, pintaría; se traiciona, por tanto, a sí mismo; debe pintar como su amigo, pero robando su nombre a su amigo y firmando como él, nueva traición. Ante esta doble traición, sus capacidades pictóricas aparecen no como dotes del arte, sino como técnicas de falsificación. Se genera en Bernard un doble movimiento: desasosiego interno, vaciamiento interior, insomnio, remordimiento; silenciamiento y desconocimiento exterior, fama pública que va hacia otro y no le reconoce a él, riqueza progresiva. Bernard no soporta esta tensión y se suicida: el crimen ha prolongado su red¹⁶. Bernard se suicida porque no es, como los demás, un asesino ni un criminal, sino una víctima.

- Pero se ha creado un nuevo personaje, Derwatt: de ser un mediocre pintor, de escasa fama, ha pasado a convertirse en pintor admirado y cotizado. Sólo que este personaje son numerosos personajes simultáneamente: periodistas que informan falsamente, -de su retiro en México, de sus apariciones repentinas, que valoran sus cuadros; imitadores que le re-

¹⁴ *La máscara de Ripley*, capítulo 24, pp. 278-296.

¹⁵ *Ibid.*, capítulo 13, p. 162.

¹⁶ *Ibid.*, capítulo 23, pp. 272-278.

presentan y cumplen su papel social (Tom); pintores que trabajan por él (Bernard). Es una identidad dispersa, cuando no hay nada físico que la sustenta.

Esta novela plantea en su brillantez una de las temáticas más interesantes de Patricia Highsmith: la de la identidad.

V. IDENTIDAD Y AUTOAFIRMACIÓN

Un tema desarrollado reiteradamente por esta escritora es el de las identidades *cruzadas*¹⁷. Highsmith reconoce ser este uno de los elementos peculiares de su novelística, como otros novelistas viven el de la nostalgia y otros el de las relaciones paterno-filiales. Sin duda, es cierto. Pero no parece advertir la importancia que tiene, ni asignarle la transcendencia literaria que asume en su psicología de la acción: Highsmith es mejor novelista que teórica. Yo voy a analizar esta temática desde la perspectiva de la lógica del crimen.

Un rasgo típico del criminal es que no vive desde sí, sino desde otro –un tercero. Y eso ya desde *Extraños en un tren*. Pero es de nuevo Tom Ripley el personaje más significativo. *A pleno sol* alía una concepción global plenamente consciente con un análisis minucioso de los pasos, tan laberínticos, que podemos decir que es una novela en filigrana: es la orgía del desdoblamiento.

El problema de Tom Ripley es el de su identidad: ¿quién es Tom Ripley? Antes del asesinato es un desconocido, cuya actividad nadie conoce, sin padres, que ya a los doce años le abandonaron, que oculta sus trapisondadas a sus amigos y a su tía Dottie. Pero tampoco él sabe quién es: sólo un niño que no recibe suficiente cariño ni dinero, sin expectativas ni futuro; el pasado le ha sido arrebatado, carece de futuro, el presente está sumergido en oleadas de mentiras. Es un Don Nadie.

Pero en cierto momento alguien, por un equívoco, confía en él: el padre de Dickie. Y le envía con una misión concreta: recuperar a su hijo. En las personas implicadas esta misión es interpretada de manera muy diferente. Para el padre y la madre significa la utilización de los lazos de amistad como refuerzo de sus intereses personales para con su hijo (por eso, le insisten a Tom en que no le desvele a su hijo que ha sido enviado para hacerle volver); pero consideran la amistad como una prolongación de un tipo de relación comunicativa y de intimidad, la familiar. Tom lo interpreta como una más de las falsificaciones en que está metido y que tejen su vida, sólo que más novedosa y provechosa para él. Dickie ve en Tom la posibilidad de salir del tedio cómodo en que vive: Tom es divertido y variado. Y Marge intuye desde el comienzo un intruso.

¹⁷ *Suspense*, capítulo 11, p. 133.

Pero no hay relación humana sin historia. Tom quiere ser aceptado como un sincero amigo: quizás la única vez en su vida en que no falsea sus actitudes. Pero es desechado por Dickie. Y Tom lo mata. Ante el rechazo de una comunicación auténtica Tom, el simulador, no comprende que una amistad sólo puede basarse en el consentimiento mutuo. Elimina, entonces, la otra parte y él se constituye en las dos. Curiosamente, el asesinato nace de una voluntad de comunicación.

Sin embargo, hay que reconocer que esta voluntad es muy espuria: el miedo a ser despedido del confort de Mongibello, la expectativa de una nueva vida de comodidades placenteras con tal de que consiga engañar a Mister Greenleaf acompañan el asesinato. Tom proyecta sobre el después del asesinato el antes de su vida. El sistema de engaños continúa.

Pero todo esto es una ilusión. Al asumir y suplantar la personalidad de Dickie, Tom cambia: se concentra, se esquematiza, se aísla. Pero ante el curso de los acontecimientos (asesinato de Freddie Miles, insistencia de Marge, descubrimiento de la lancha hundida de San Remo) se ve obligado a volver a ser otra vez Tom Ripley. Thomas Delph Ripley ha pasado de ser Tom Ripley a ser Tom Ripley a través de su identificación con Richard Herbert Greenleaf Jr.

Este nuevo Tom es un personaje asumido a regañadientes, con conciencia de ser rechazado por sí mismo¹⁸. Debe ahora actuar sumiso, como lo hacía antes, obediente, como lo hacía antes, pasar desapercibido y haciendo de hazmerreir. Exteriormente, para los demás, nada ha cambiado. El, sin embargo, es otro. Antes engañaba con triquiñuelas, sobre lo que hacía o dejaba de hacer. Ahora engaña sobre su ser. Ha adquirido conciencia de su posición social y de sí mismo, ha fijado indefinidamente su modo de ser para con los otros —se obliga a continuar así—, se ha robustecido y se ha aprisionado al mismo tiempo. Su identidad personal, la de un falsificador social, la ha conseguido a base de un crimen. De un Don Nadie a la enajenación a través del crimen.

La autoafirmación personal siempre se consigue por la anulación del otro, nos enseñó Hegel. Patricia Highsmith nos enseña que el impulso a la autoafirmación nace de los otros (padre de Dickie, rechazo de Dickie y de Marge, búsqueda policial), que consiste en una mentira (dualidad Bruno-Guy en *Extraños en un tren*, secretismo de la propia vida asumida por Tom), que se alimenta de la identidad imposible con la víctima (Dickie, el conjunto de representantes sociales no coincidentes: Freddie, Marge, la policía italiana, el detective privado que trae el padre de Dickie porque no se fía).

La tragedia moderna consiste, a ojos de Highsmith, en este doble movimiento. Por un lado, la necesidad de una identidad que sólo el crimen, que es lo antiestablecido, puede otorgar —el orden establecido sólo descoloca: a Bruno

¹⁸ *A pleno sol*, capítulo 21, p. 169.

de su padre, a Guy de su ex-esposa, a Tom de sus padres y amistades. Por otra, la identidad frustrada conseguida, que sólo es la conciencia de la desidentificación. El crimen, necesario para la identidad, sólo otorga la conciencia del desarraigo y de la imposibilidad de comunicación (incapacidad progresiva de amar a Anne de Guy; muerte y aniquilación de Bruno; asexualidad de Tom). La identidad es sólo conciencia de desidentidad: entre medio, –mediador–, el crimen.

Y ahora se entiende por qué el crimen ha de ser no ya corrupto, sino corruptor. Es corrupto en cuanto que, por definición, el crimen es lo que una sociedad o grupo considera desechable y al margen de sus normas. Pero debe ser corruptor porque en la sociedad diseñada por Highsmith ésta no garantiza por sí misma uno de los requisitos de su supervivencia: la identidad personal de los miembros que la componen y su comunicación mutua; todo el mundo tiene algo que ocultar. Para conseguirlo, la sociedad debe recurrir, entonces, a lo otro que ella misma: el crimen. Con lo cual en principio tiene ella misma que destruirse.

Pero lo terrible de Highsmith es que eso no es así: no hay el menor indicio de que eso ocurra. La cotidianidad se encarga de acogerlo en su seno, de reiterarlo. El crimen no sólo no es el afuera de la sociedad, sino su adentro, porque otorga identidad personal y una dimensión que toda sociedad debe tener: autoconciencia de sí. Sin crimen no hay sociedad, sostiene Highsmith, pero no como enunciado empírico que recogiese las debilidades humanas. Sino como componente necesario de la convivencia, como el trabajo y el lenguaje. La paradoja de la convivencia es que requiere aquello mismo que ella excluye.

VI. SEXUALIDAD

Tom se lleva mal con las mujeres: no es que las desprecie o que tenga fracasos sentimentales. Sencillamente, ocupan un lugar no sexual en su vida.

Tom Ripley carece de vida sexual: no es ni homo –ni heterosexual, como Marge lo advierte al ya asesinado Dickie en una carta: «Puede que Tom no sea un invertido, pero es un don nadie, lo cual es peor. No es lo bastante normal para hacer vida sexual, de la clase que sea, ¿me entiendes?»¹⁹. Algo parecido le ocurre a Bruno en *Extraños en un tren*, aunque aquí se compensa por una inclinación amistosa exagerada hacia Guy. Los héroes morales de Highsmith no hacen buenas migas con la sexualidad.

Y es normal que así sea. Porque la vida sexual es la vida de la comunicación y del tu a tu en el cuerpo, aunque sólo sea para el dominio del otro. Placer, comunicación y dominio son los tres ejes por los que discurre la sexualidad. Pero el crimen de Highsmith no transcurre por ninguno de ellos:

¹⁹ *Ibid.*, capítulo 14, p. 110.

- 1) El asesinato no es placentero y no hay ni un sólo crimen que se haga por el gusto de matar: los crímenes cruzados de *Extraños en un tren*, la forzosidad del asesinato en *A pleno sol*, cuando Tom se ve desplazado y rechazado de la vida que él creía que le esperaba. Son otros los motivos del crimen y nada hay parecido al sadismo: el crimen se impone como la noche, «con su invasión poderosa».
- 2) Tanto la actitud previa al asesinato como sus consecuencias se basan en el silencio, el secreto y el mundo de reticencias sobre los que se va construyendo la nueva realidad: la comunicación es esquinada y meramente ocasional.
- 3) El dominio podría haber sido un modo de uso del sexo en estas novelas. Pero el dominio está demasiado cerca del sadismo y, además, presupone o induciría a pensar que la voluntad del otro habría sido forzada a realizar el crimen. Pero Highsmith crea el crimen como resultado de forzosidades no abrumadoras, como pequeños pasos en una cotidianidad anodina, como manifestación de que cada cual es un asesino en potencia.

No hay, pues, motivación sexual que acompañe al crimen, ni utilización del sexo para su ejecución o su descubrimiento. Carente de motivación sexual, el héroe de Highsmith se priva con ello también de una fuerza ingente de atracción social: el sexo une a poblaciones tanto que puede llevar a la muerte por celos y por generosidad. En ambos casos la vinculación es extrema.

Pero es que, además, el sexo exige una definición precisa de la personalidad y del lugar psicológico donde cada cual está: no es mera cuestión de comportamiento, sino de redistribución de todos los componentes afectivos, impulsivos e intelectuales, de los componentes libidinales, en suma, de un modo singularizado de tratar los objetos. Pero lo que caracteriza al asesino de Highsmith es su versatilidad: es alguien que puede ser cualquiera. Bruno, en *Extraños en un tren*, que no para de viajar, ilocalizable e imprevisible, pero siempre presente, que con una sola conversación se ha apropiado del alma de Guy de tal forma que es capaz de asumir su forma de razonar y, por eso, le presenta poco a poco, los pasos hacia su crimen recíproco.

VII. EL LECTOR Y EL DETECTIVE

Como el lector conoce al criminal, pero el detective lo desconoce todo, se produce en las novelas de Patricia Highsmith una divergencia e incluso tensión entre el lector y el detective: ya no hay entre ellos la identificación que ocurría en las novelas clásicas del detective.

En estas últimas la identificación lector - detective es esencial, porque es casi el único modo que el lector tiene para resolver la tensión entre el crimen,

su propia ignorancia y el castigo. El lector sólo inocentemente puede especular: porque aun en el caso de que averiguara a lo largo de la novela quién es el asesino, no tendrá modo de comprobarlo más que hasta el final; está sometido a la tutela cognoscitiva y literaria del autor representada por el detective: son novelas autoritarias. El autor no sólo averigua, sino que demuestra y, por tanto, da seguridad teórica al lector. Además, le garantiza al lector que la justicia siempre se cumple: el asesino es siempre detenido o, si no, se le deja suelto en virtud de otros criterios morales superiores (por ejemplo, en *Los mares del sur*: Carvalho averigua quién ha sido el asesino, pero comprende que ha sido un acto de liberación frente a un sádico; y, además, el asesino (la esposa) es ya una anciana: denunciarla no tendría ninguna consecuencia correctiva. Con el descubrimiento final el lector comprende que sólo hay una solución, deja de jugar, y este es el gran revolcón moral que el autor le impone en los vericuetos de la lectura; pero así descansa.

En la novela del detective el autor se permite lanzar pistas falsas, que cumplen varias funciones: a) romper la identificación provisional del lector - detective, y hacer creer así al lector que es libre en la interpretación y seguimiento de todo el caso; b) complejificar intelectual y vitalmente el proceso: la criminalidad tiene muchas dimensiones, y los signos son equívocos, tanto como la acción humana; c) reforzar, por el descubrimiento final, el triunfo definitivo de la justicia: los signos, aunque equívocos, no son libres, si se los persigue con detenimiento; el dislocamiento del lector sólo ha sido un modo más de identificación con el detective, una identificación en un nivel más profundo. Frente a todas las apariencias de libertad del lector con respecto al detective, el triunfo final de este refuerza, dado el carácter simbólico de la autoridad, el sometimiento del lector a la autoridad.

En Patricia Highsmith no hay tal identificación: no porque el lector la rechace, sino porque, de entrada, está ya en otro lugar y viene de otro sitio distinto al detective: ha asistido al crimen. Así criminal, lector, detective ocupan tres lugares diferentes, frente a la dualidad asesino (agujero negro) / detective-lector en la novela tradicional.

Este triplete en Patricia Highsmith tiene consecuencias formales, teóricas y morales. En primer lugar, hay que justificar in concreto cómo el detective aparece en la vida del criminal; mientras que en Simenon, por ejemplo, esto constituye todo el proceso novelístico (descubrimiento), en Highsmith pudiera ocurrir que esta aparición fuera sentida como un *deus ex machina*: ¿por qué la presencia del detective ante *este* personaje, que nosotros, pero sólo nosotros, sabemos que es el asesino, frente a innumerables otros de la vida social? Hay, entonces, que justificar su aparición, no presuponerla, mientras que la novela tradicional estaba organizada desde este presupuesto.

Pero ¿dónde está el lector en esta novela, en este drama? Ya he dicho que no se identifica con el detective. Pero tampoco se identifica con el criminal.

Por varias razones. Primera, porque el crimen es un horror; y así aparece en la novela. El crimen se contrapone a otros valores que se presuponen de mayor rango que aquello que se pretende conseguir con el crimen: matar a un padre para heredarle, por un alcohólico (*Extraños en un tren*: dinero-paternidad); asesinato de un multimillonario en Grecia para vivir cómodamente y para no ser descubierto (comodidad - vida); asesinato de Jonathan y daño a su familia, frente a la autoseguridad... Ante esta desproporción, el lector se identifica con el valor que pierde, encarnado en las víctimas: no se identifica con el asesino.

Hay otra segunda razón para que el lector no se identifique con el asesino: éste carece de identidad, es un magma vacío que sólo sabe extender sus brazos según van surgiendo necesidades y circunstancias nuevas. ¿Quién es Ripley? ¿Con qué Ripley se identificaría el lector? ¿Con el hombre lleno de recursos, físicos y mentales, admirables, pero que sólo le sirven para matar? ¿Con el histrión capaz de pasar por esposo ejemplar, amigo entregado, pintor dotado, no menos admirablemente, pero falso con su esposa, egoísta en su amistad, incapaz de un dibujo? La no identidad pone de relieve la ausencia de consistencia de las dotes de Ripley. Y es esta duplicidad entre apariencia y vacío lo que impide la identificación del lector con él. Frente al detective de una pieza (Miss Marple, Poirot, Maigret y el pseudodecadente Carvalho), la evanescencia identificatoria de Ripley.

Si el lector no se identifica ni con el detective ni con el criminal, mucho menos puede identificarse con la víctima. Pero esto no es tan evidente, como pudiera parecer. Se podría decir que a nadie le gusta sufrir, que la víctima es sólo un punto de partida que pone en juego la marcha de toda la novela policíaca. Pero contra esto se puede aducir un hecho bien conocido: la *compasión* es el lugar de encuentro inmemorial entre el lector y la víctima. Por muy detestables que a veces puedan llegar a ser las víctimas, la compasión significa, como vieron muy bien Agustín ya y, quizás, antes Aristóteles, que el lector se sitúa en el lugar vital de aquel de quien se compadece y asume sus sufrimientos²⁰.

Pero en Patricia Highsmith hay varias razones por las cuales el lector no puede identificarse con las víctimas. En primer lugar, la diversidad de roles, caracteres, funciones que en la novela cumple cada una de ellas: el padre tiránico de *Extraños en un tren*, el Jonathan *colaborador* débil de los crímenes de Ripley, el niño bien de *A pleno sol*... La identificación del lector no puede asumir activamente tantos papeles; porque una de las condiciones de la identificación es la identidad. El lector policíaco es un lector de identificación flexible, pero de identidad fija.

Pero hay otra razón para que el lector no se identifique con la víctima, una razón evidente, tanto que la pasamos por alto: la víctima desaparece, el lector

²⁰ Aristóteles: *Poética*, 6, 1449 b 21 - 28; Agustín de Hipona: *Confesiones*, III, 2, 2 - 4.

subsiste. La muerte es una diferencia esencial. El lector sobrevive, más allá de la compasión, a lo que ocurre en la obra. Hubiera podido ocurrir que la víctima sobrevolase a lo largo de toda la obra como una presencia que todo lo determina. Así ocurre con Raquel en la primera novela de las cuatro que constituyen el ciclo de *José y sus hermanos* de Thomas Mann: sin presencia física en la novela, el amor y el recuerdo de Jacob, su cuidado en su hijo José hace de ella una presencia indeleble, un personaje aún más vivo. Pero en las novelas de Highsmith la víctima es un detonante, una salida de meta, algo que pone en movimiento todo el mecanismo literario, pero no algo en torno a lo cual gira toda la novela, porque la actuación del criminal después del crimen o de las personajes que le rodean no están condicionados por esta víctima o por otra, ni siquiera en los casos en que es más persecutoria esta presencia de la víctima, como en el cambio constante de identidad de Ripley en el asesinato del pintor. Para que se produzca identificación hubiera hecho falta conocer los dos o tres momentos en que se genera esta compasión: cómo se va creando la identificación con la víctima, relatando poco a poco y cómo la va conociendo poco a poco. Sin embargo, como lectores, no tenemos tiempo de saber quién es ese desconocido y extraño personaje, todo lo más curioso, que le ofrece un doble asesinato en *Extraños en un tren*: el desconocimiento y la extrañeza no son puertas por las que se ingresa en la compasión. Compárese, si no, con el suicidio de Dido en la *Eneida*: asistimos a su ayuda a nuestro personaje, Eneas, al nacimiento de su enamoramiento, al conflicto entre deber y amor en Eneas²¹; estamos ya predispuestos a comprender. Pero ¿qué comprender de un desconocido, niño mimado o pintor multimillonario, cuyas costumbres ignoramos? Nos quedamos en los pródromos de la comprensión.

El lector en Patricia Highsmith no se identifica. Es un *espectador*. Pero también en la novela tradicional hay algo de esto: asiste al descubrimiento y al proceso de descubrimiento. Hay que precisar, entonces, la diferencia. Una primera diferencia, esencial, la acabo de mencionar: en Highsmith se trata de un espectador sin identificación. Pero hay otras.

Y la perplejidad es una de ellas. Como no hay identificación y como el criminal no es descubierto, el papel del lector es más activo y complejo: ya no piensa en términos de dualidad (si no es A, entonces será no A), sino que por ser tres los elementos en juego (detective, criminal, víctima), no basta negar un elemento para saber cuál es el otro; no está permitida la conversión simple.

Esta estructura lógica más compleja conlleva que también el maniqueísmo moral se remueva. No es que en Patricia Highsmith no sepamos dónde está la frontera entre el bien y el mal. Lo que varía es el grado de complejidad del lector ante el problema: frente al optimismo moral de Agatha Christie, incluso

²¹ Virgilio: *Eneida*, libro IV.

frente al escepticismo de Maigret o al derrumbamiento de Carvalho (complejidad moral por razones personales –odio, sociales– revoluciones frustradas, explotación social...), el lector de Highsmith asiste desazonado al modo como el mal se impone en el mundo y persiste impune.

No es, pues, un espectador activo, sino un espectador asombrado ante la maldad.

Y esto crea una *desazón*: segunda dimensión del lector en Patricia Highsmith. Hay una sensación de desabrimiento, de un mal gusto en la conciencia. Y esto tiene una manifestación literaria y otra moral. Porque ¿cómo aceptar que el mal triunfe? Y, sin embargo, en la cotidianidad es este un hecho constante, aunque no universal. Las novelas de Highsmith rompen nuestras ilusiones morales: no atacan el contenido de nuestra moralidad, sino nuestra actitud ante ella; dejan al descubierto nuestra ingenuidad sobre sus victorias. Esta idea tan necesaria en una sociedad, que su moral no sólo es la mejor y la más verdadera, sino que, además, terminará triunfando, de que es la más eficaz, único modo de dar seguridad, queda en entredicho. Estas novelas nos vacunan contra semejante ilusión y recuerdan algo que no queremos aceptar. Pero, ¿cómo aceptar, insisto, semejante des-ilusión? La moral lo es, entre otras razones, porque es lo mejor; y lo mejor siempre es una normatividad imperativa y, por tanto, una superioridad sobre su contrario. ¿Cómo aceptar una moral (que Highsmith no cuestiona) perdedora? Esto crea un conflicto interno en el lector. Conflicto que es tanto literario como teórico-moral.

Esta desazón moral surge también de otro lado: estamos impotentes para remediar lo que ocurre en la novela; a pesar de que asistimos al crimen y precisamente por eso, somos impotentes ante el asesinato. En Patricia Highsmith el lector es pasivo *moralmente*: es activo en cuanto a la complejidad de las relaciones y dimensiones que debe poner en juego. Pero al haber desligado al lector del detective, el lector no puede hacer nada para solucionar el problema; sólo *ver* cómo se desarrolla el drama y *esperar* que quizás se resuelva mejor. Si se hubiera identificado con el asesino, hubiera sido un crítico del orden moral vigente. Pero no es así. La impotencia moral añade desazón al lector; multiplicada por la complejidad de sus propios mecanismos mentales. Patricia Highsmith no da recetas.

El lector de Patricia Highsmith es, pues, un espectador desazonado, no un detective optimista, cínico o desilusionado.

Contra toda apariencia, la conclusión de todo ello es que el lector refuerza sus convicciones morales. Hay un antes y un después de la lectura. Porque la vida moral se ofrece en sí misma, no mezclada en su representación social: «no matarás» deja de ser un mandato social, para convertirse en un mandamiento estrictamente moral, que debe asumirse independientemente de que esté prescrito oficialmente o no. Y eso lo consigue Highsmith precisamente por desligar

al lector del detective. Pues el detective es siempre el representante de unas instituciones, no de un tipo de moral. Y lo es incluso cuando el detective no es un policía oficial, sino un aficionado, como Miss Marple: hace –y suple– lo que la policía oficial no ha podido hacer. De este modo hay en Highsmith un progreso en la moralización de la acción. No es que en la novela tradicional no hubiese también una moral de la acción criminal: se la presuponía. Pero quedaba eclipsada por el carácter público del detective.

Finalmente se descubre progresivamente lo que de afectivo hay detrás de las relaciones sociales institucionalizadas en el mundo de la víctima: el padre tiránico quiere a su manera a su hijo Bruno; la mujer de Jonathan, esposa convencional, queda destrozada al igual que su hijo; el padre rico del pintor mimado, a pesar de querer imponerle un modo de vida no adecuado, se preocupa por averiguar dónde está su hijo y qué le ocurre. Los roles e instituciones sociales «menores» ocultan vinculaciones afectivo-morales, que el crimen pone al descubierto. Como el lector no se identifica con Ripley, acepta estas vinculaciones implícitas en las instituciones que la rutina de la cotidianidad impedía que se manifestaran. La vida cotidiana adquiere así una riqueza inusitada. Pero sólo después del asesinato. El asesinato se convierte en un trasfondo sobre el que leer la cotidianidad. No es ya sólo lo que amenaza a lo cotidiano, sino su inverso: las rutinas impiden el crimen. Otra paradoja.

José Ramón Arana Marcos es profesor titular de Filosofía en la Universidad del País Vasco. Es autor de *Platón. Doctrinas no escritas. Antología* (Bilbao: Universidad del País Vasco 1998) y de «Kazantzakis: literatura contra mística» en Omatos- Tsiropoulos (eds.): *Homenaje a Nikos Kazantzakis* (Atenas - Málaga - Vitoria, 1999).

Dirección postal: c/ Blas de Otero, n. 1 - 3º C, 48014 - Bilbao.