

José F. Colmeiro

LA NOVELA POLICIACA
ESPAÑOLA: TEORÍA
E HISTORIA CRÍTICA

Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán

*La presente obra ha sido editada mediante ayuda
de la Dirección General del Libro y Bibliotecas
del Ministerio de Cultura*



 ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

POÉTICA DE LA NOVELA POLICIACA

La novela policiaca [...] es la primera y única forma de literatura popular en la cual se expresa cierto sentido poético de la vida moderna.

The detective story [...] is the earliest and only form of popular literature in which is expressed some sense of the poetry of modern life.

G.K. CHESTERTON, «A Defense of Detective Stories»

Toda novela policiaca, antigua o nueva, necesita al menos un hecho criminal motivador de la trama, una encuesta que garantice intriga y suspense y un progresivo desvelamiento de la verdad. Con estos tres requisitos se puede hacer literatura —mala o buena— y subliteratura, a la vez buena y mala. En realidad, todo aquello son convenciones literarias como pueden serlo la sintaxis, el formato rectangular de las páginas, el monólogo interior o el *collage* a lo John Dos Passos.

JUAN MADRID, «Novelas de todos los colores»

Literatura y subliteratura. Literatura culta y popular

Para enmarcar la situación de una modalidad literaria específica como la novela policiaca dentro del amplio espacio cultural formado por la totalidad de manifestaciones literarias, se hace imprescindible una clarificación previa de las coordenadas que tradicionalmente delimitan y parcelan dicha totalidad. Es necesario revisar los presupuestos teóricos en que se fundamentan estas delimitaciones y analizar sus consecuencias. Gran parte de la crítica actual todavía parece aceptar como un hecho incontestable la tradicional distinción entre arte culto o elevado y arte popular o bajo. Teóricos de contrarias posiciones ideoló-

gicas y con diferentes estrategias críticas ante la creación literaria, estudiosos del discurso culto o de la cultura de masas, coinciden en su mayoría al señalar en el conjunto de la producción literaria una dicotomía básica formada por estos dos planos aislados por definición el uno del otro. Esta oposición entre una literatura culta y otra popular —basada mayormente en criterios sociológicos— se ve reforzada generalmente por otra división —sustentada esta vez en principios estéticos— que hace coincidir el discurso culto con la «literatura» (de valor artístico *a priori*) y el popular con la «subliteratura» (carente de mérito artístico). Según esta doble concepción de la producción literaria, la dimensión social de una obra (su adscripción elitista o popular) implica invariablemente un prejuicio valorativo determinado *a priori* (positivo o negativo respectivamente). Sin embargo, la realidad del hecho literario es mucho más compleja que la división entre literatura de kiosko y literatura de librería y no admite fácilmente estas simplificaciones. Como ha observado John Caldwell, esta concepción tradicional se revela errónea y fútil al no distinguir, sino confundir, los dispares criterios sobre los que está basada:

Cuando los eruditos empezaron a interesarse por las novelas populares, las novelas policíacas, etc., pensaban en ellas como subliteratura. Este concepto reflejaba la distinción tradicional entre cultura de élites y cultura de masas. Desafortunadamente, era un concepto demasiado vago para su uso analítico. Incluso si se pudiera determinar dónde acababa la literatura y empezaba la subliteratura, una distinción que normalmente dependía de los gustos individuales del crítico, el término sugería que el objeto de estudio era una forma degradada de algo mejor. Como tantos conceptos que han sido aplicados al estudio de la cultura popular, la idea de subliteratura confundía inextricablemente problemas normativos y descriptivos.

When scholars were first interesting themselves in dime novels, detective stories, etc., they thought of them as subliterature. This concept reflected the traditional distinction between high culture and mass culture. Unfortunately it was really too vague to be of much analytical use. Even if one could determine where literature left off and subliterature began, a distinction that usually depended on the individual tastes of the inquirer, the term suggested only that the object of study was a debased form of something better. Like many concepts that have been applied to the study

of popular culture, the idea of subliterature inextricably confused normative and descriptive problems [«Concept of Formula», 83-84].

Esta confusión de criterios parece estar presente en toda la crítica tradicional que ha querido ver en la distinción social entre la «élite» y las «masas» una diferencia cualitativa insalvable. La idea de que la literatura de masas es una forma inferior de la literatura elitista, para la cual constituye además una constante amenaza o presagio de su posible contaminación y degradación, es central en el influyente estudio de Ortega y Gasset *La rebelión de las masas* y ha sido recogida, mantenida y ampliada por críticos de diversas orientaciones.¹ Manteniendo esencialmente la misma postura elitista, Dwight MacDonald incorporó al lenguaje crítico tradicional una nueva distinción al utilizar los conceptos de *Highbrow* y *Lowbrow* propuestos por Van Wyck Brooks y crear el de *Midbrow* para referirse a esa creciente literatura «contaminada» (*Midcult*) a medio camino entre la literatura culta (*High Culture*) y la popular (*Masscult*). Esta postura elitista no está asociada exclusivamente con una tendencia crítica, sino que se extiende a lo largo de todo el espectro de metodologías críticas frente al hecho literario.²

Por el contrario, las manifestaciones críticas opuestas a esta tradición elitista son todavía relativamente recientes. En 1954 Lea Lowenthal preveía la necesidad de desafiar las insatisfactorias nociones de la crítica tradicional:

Una defensa teórica del arte popular parece posible solamente por medio de la refutación, o por medio del cuestionamiento de las presuposiciones básicas de los defensores del arte «genuino». Por ejemplo, se podrían cuestionar las presuposiciones predomi-

1. Véase al respecto F.R. Leavis y Denys Thomson, *Culture and Environment* (Londres, 1933); Denys Thomson (ed.), *Discrimination and Popular Culture* (Londres, 1964) y Richard Hoggart, *The Uses of Literacy* (Londres, 1957); Bernard Bell, *Crowd Culture* (Nueva York, Harper, 1952); Deric Regin, *Culture and the Crowd* (Filadelfia, Chilton, 1968).

2. Van Wyck Brooks, *America's Coming of Age* (1915). Dwight MacDonald, *Against the American Grain* (Nueva York, Random House, 1962). Su teoría de las tres culturas ha tenido gran influencia dentro de la crítica elitista tradicional; Edward Shills adoptaba posteriormente los términos «refined», «mediocre» y «brutal», realizando un explícito juicio de valor, en Russell Nye, *The Unembarrassed Muse* (Nueva York, Dial Press, 1970).

nantes sobre la función del arte culto; se podrían cuestionar las presuposiciones implícitas que arrancan de Montaigne y Pascal de que las producciones populares sirven solamente para gratificar las necesidades más bajas; finalmente, ya que la condena a los productos populares siempre ha estado asociada con la condena a los medios de comunicación de masas propiamente dichos, se podría uno preguntar si estos medios están irrevocablemente predestinados a servir de vehículos a productos inferiores.

A theoretical defense of popular art seems to be possible only in the form of rebuttal, or in the form of questioning of the basic assumptions of the defenders of «genuine» art. For example, one might question prevalent assumptions about the function of high art; one might question the implicit assumptions stemming from Montaigne and Pascal that popular productions serve only to gratify lower needs; finally, since the condemnation of popular products has always been associated with a condemnation of the mass media as such, one might ask whether the mass media are irrevocably doomed to serve as vehicles of inferior products [*Literature and Mass Culture*, 47-48].

Susan Sontag encabeza un grupo de jóvenes críticos que en los años sesenta emprende el revolucionario camino señalado por Lowenthal. Sontag propone que la nueva función del arte (entendido ya no como una operación mágico-religiosa o una técnica de representar y comentar la sociedad secular, sino como un instrumento capaz de modificar las conciencias y organizar nuevos modos de sensibilidad), junto con los nuevos materiales y medios de expresión empleados (artísticos y no artísticos, manufacturados y masivos) apuntan hacia la definitiva desaparición de las fronteras tradicionales entre cultura «alta» y «baja» en su sentido tradicional.³ En este mismo punto coinciden con Sontag otros críticos como Ray Browne y John Cawelti. El primero cree que las particulares características del arte de nuestro tiempo, al igual que la nueva sensibilidad cultural que le acompaña, obligan a adoptar una visión más amplia y más completa de los fenómenos culturales y artísticos. Browne se enfrenta a la polarización vertical de las culturas (alta/baja) y afirma que todas las manifestaciones culturales forman parte de un continuo horizontal e indivisible con diferentes énfasis pero

3. Susan Sontag, «On Culture and the New Sensibility», en *Against Interpretation* (Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1966), 293-304.

sin separaciones entre sí; así pues, las diferencias estéticas son de grado pero no de clase.⁴

Siguiendo esta línea, habremos de revisar primeramente las coordenadas básicas que han venido delimitando tradicionalmente la producción literaria; nos guía en este objetivo la necesidad de resituar las demarcaciones que separan la literatura «cultura» de la «popular» empezando por el cuestionamiento de la validez de esos mismos conceptos y el desvelamiento de los intereses ideológicos que los sostienen. Resulta obvio, por una parte, que se producen fenómenos artísticos cuya complejidad requiere un mayor esfuerzo o educación por parte del receptor y que esto restringe el alcance de la audiencia a una minoría selecta, al igual que existen otras manifestaciones artísticas que se dirigen abiertamente a un público masivo. Estos hechos, fácilmente comprobables en muy diversas épocas, culturas y medios artísticos, son los que sustentan la estratificación promovida por la crítica elitista tradicional de la expresión artística en compartimentos estancos e inamovibles, divorciándose un arte culto (minoritario, elevado, noble) de un arte popular (masivo, bajo, envilecido). Dicha separación elitista refleja una visión de la sociedad igualmente dividida en grupos sociales perfectamente delimitados e invariables y asimismo conlleva una valoración absoluta de superioridad hacia el primero de los dos términos.⁵

Sin necesidad de negar la distinción real que pueda existir entre uno y otro bloque es preciso observar lo erróneo de los planteamientos anteriores que simplifican pero no aclaran convenientemente la cuestión. Aun aceptando la distinción entre una «literatura culta» cuyo discurso es restringido a una minoría educada y una «literatura popular» destinada a un público mayoritario, un estudio diacrónico ha de advertir que la inscrip-

4. Un panorama general de aproximaciones críticas a este problema se puede encontrar en Ray B. Brown (ed.), *Popular Culture and the Expanding Consciousness* (Nueva York, John Wiley and Sons, 1973); véase también la más reciente antología crítica de Bob Ashley, *The Study of Popular Fiction. A Source Book* (Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1989).

5. Lawrence Levine en *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, Harvard University Press, 1988) ha analizado el origen de las jerarquías culturales en función de la creación de jerarquías sociales y económicas y su implantación en la sociedad norteamericana en el paso del siglo XIX al XX, haciendo hincapié en la variabilidad y permeabilidad de los cánones culturales, siempre producto de las ideologías del momento.

ción de una obra literaria en uno de los dos grupos antitéticos e invariables no puede ser concluyente ni definitiva puesto que frecuentemente su pertenencia a uno u otro grupo varía según el momento histórico y el criterio taxonómico empleado. La creación artística, al igual que todo hecho cultural, no se manifiesta estéticamente como un bloque inamovible; la obra literaria es esencialmente dinámica, animada por la pluralidad de ángulos interpretativos y valorativos continuamente en transformación. La recepción del hecho literario se encuentra en un proceso constante de cambio y movimiento, trasciende lo estático e inamovible. De ello se deduce que todo intento de fijar categórica y definitivamente a una obra literaria trae consigo una simplificación de las verdaderas dimensiones de la misma. Recordemos, a modo de ejemplo, cómo los romances y canciones tradicionales que formaban parte del *corpus* de la literatura popular durante el medioevo, ascienden de categoría tras la aparición de la imprenta al ser recogidos y antologados como objeto digno de estudio durante el Renacimiento. La novela como género ha experimentado grandes altibajos en la estimación crítica según las épocas. En sus orígenes en España la novela (picaresca, cervantina, pastoril), que reunía característicamente elementos cultos y populares en su composición, gozaba de una gran difusión en todos los estratos sociales (ya como público lector culto o como audiencia inculta). Sin embargo durante el siglo XVIII la novela, carente de patrones clásicos, pasó a ser considerada por la minoría culta como un género menor, de entretenimiento, indigno cuando no inmoral, relegado a la literatura popular y por definición de inferior calidad. Solamente con la revolución industrial del siglo XIX y el ascenso de la burguesía como clase dominante logra la novela establecerse como literatura elevada y culta (la de la nueva minoría dominante).⁶

Paralelamente, un análisis sincrónico de la situación resaltaría que dicha explosión industrial, que trajo consigo el abaratamiento de los costes de edición, el aumento de la producción de grandes tiradas de novelas y folletines y el desarrollo de un sistema de comunicaciones ferroviarias nuevo, hizo factible la apari-

6. Véase sobre el importante aspecto social de la obra literaria J.F. Botrel y S. Salaún (eds.), *Creación y público en la literatura española* (Madrid, Castalia, 1974); Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid, Turner, 1976).

ción de un mercado masivo para esta manifestación artística. El hecho de que escritores como Dickens, Balzac o Galdós utilizaran el mismo medio artístico y los mismos canales de distribución para dirigirse simultáneamente a una minoría selecta y a un público masivo demuestra, además de la multiplicidad de niveles de lectura de una obra literaria, que la cohabitación de la literatura culta y la popular puede, y frecuentemente consigue, borrar o al menos difuminar las barreras existentes entre una y otra.⁷ Esto no es nuevo ni exclusivo del siglo XIX. Tanto el teatro de Shakespeare como el de Lope de Vega lograron una comunicación perfecta con una minoría culta y un público masivo. A su vez, en nuestros días no resulta excepcional que Gabriel García Márquez haya logrado mantener un discurso elevado y alcanzar el estatus del *best-seller*. Por otra parte, una de las características del arte posmoderno contemporáneo consiste en la interfecundación del arte culto y el popular, como se puede comprobar en la obra de John Barth, Umberto Eco, Manuel Puig o Manuel Vázquez Montalbán.⁸ A la vista de estos hechos no podemos sino conceder que la división categórica y absoluta de los términos alto/bajo, culto/popular aplicados a la obra literaria pecan de una estrechez de miras evidente. Por una parte, el criterio ordenador tras esta división es susceptible de modificación a través del tiempo, lo cual anula su valor absoluto y universal; por otra parte, esta tajante división niega teóricamente la posibilidad de comunicación entre ambos grupos.

En contra de esta visión tradicional, hemos de concebir una organización que reconozca la existencia de fronteras movedizas y franqueables entre una literatura elevada y otra popular; al verse éstas obligadas a convivir en un mismo espacio y momento histórico, necesariamente han de tender a encontrarse —re-

7. Véanse al respecto los trabajos de Francisco Yndurain, *Galdós, entre la novela y el folletín* (Madrid, Taurus, 1970); Antonio Salvador Plans, *Baroja y la novela de folletín* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1983); Alonso Zamora Vicente, *Valle-Inclán novelista por entregas* (Madrid, Taurus, 1973).

8. Sobre la integración del arte culto y el arte masivo en la estética posmoderna véanse los estudios de Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington, Indiana UP, 1986); Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture* (Bloomington, Indiana UP, 1986); Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (Nueva York, Routledge, 1988) y Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, Duke University Press, 1991).

chazándose o apoyándose— en un juego de influencias mutuas y circulares ilimitadas. Esta productiva relación frecuentemente se ha pretendido explicar como una vía de circulación de un solo sentido (entendiendo la literatura popular como la degeneración de la literatura culta), olvidando o ignorando que se trata de un fenómeno recíproco.

En nuestra actualidad esta correlación es quizás especialmente evidente; la revolución que ha supuesto el vertiginoso establecimiento de los medios de comunicación de masas (radio, cine, televisión, prensa, publicidad) como vehículos ideológicos controladores de poder ha transformado de manera radical la sociedad moderna. La instantaneidad y largo alcance de estos medios contribuyen a homogeneizar grupos sociales anteriormente mucho más distanciados. Es innegable la imposibilidad de escapatoria del hombre contemporáneo al influjo omnipresente de los medios de comunicación de masas. La literatura culta se ha divulgado masivamente a través de estos medios de comunicación, y al mismo tiempo ha ido absorbiendo elementos propios de la cultura de masas, destilándolos y adaptándolos a su propia idiosincrasia. En ese sentido el temor de Ortega y Gasset ante el acercamiento del arte elevado al arte de masas, y viceversa, ha sido ampliamente superado por la realidad. Hoy con mayor intensidad quizás que nunca observamos en la obra literaria contemporánea el resultado de un creciente fenómeno de interfecundación entre géneros y subgéneros, y entre la literatura elevada y la literatura masiva.

Todo lo anterior no debe entenderse como un ataque a la distinción metodológica entre una literatura restringida y una literatura de masas —según explicamos anteriormente— ni tampoco como una defensa *a priori* del igual valor de ambas. Evidentemente existen diferencias generales de peso entre las dos y resulta útil una clasificación que imponga unas coordenadas orientativas. Es preciso insistir en la constante necesidad de revisión de estas demarcaciones, reconocer la creciente transgresión de fronteras como fenómeno característico —y no como excepción— y abogar por una estrategia crítica capaz de contemplar la obra literaria (culto o popular) como un fenómeno específicamente literario (artístico). Llamamos la atención sobre el hecho de que la orientación crítica sociológica —un campo teórico de importancia que tan sólo recientemente ha empezado a ser reconocido en el ámbito del hispanismo— se ha preocupa-

do casi exclusivamente del análisis del texto literario como artefacto ideológico, olvidándose del contenido artístico del medio.⁹ En el caso de la «literatura popular», el enfoque marxista de gran parte de esta crítica tiende a realzar en ocasiones de manera mecanicista el efecto alienante de la cultura de masas, su efecto divulgador de la cultura elevada y su radical tendencia al mantenimiento del *status quo* de la sociedad, pero, con muy contadas excepciones, pasa por alto irremediablemente lo específicamente artístico, el aspecto literario del texto. La razón de esta falta es excusada por la supuesta ausencia de contenido propiamente artístico en el dominio de la «literatura popular». Parece lógico pensar que, si de una manera generalizada los límites alto/bajo no están tan claros como se pensaba y si éstos se ven continuamente cruzados, al menos en teoría es posible encontrar algún valor artístico en obras situadas en la periferia de la «literatura popular».

Partimos de la base de que la taxonomía sociológica de la literatura en forma disyuntiva (alta/baja, noble/popular) ha de ser relativizada y que la división de ésta desde una perspectiva estética (literatura/subliteratura) no se superpone necesariamente de una manera exacta sobre la primera.¹⁰

En general se suele asociar lo «literario» (artísticamente superior) con la «literatura culta» y lo «subliterario» (artísticamente inferior) con la «literatura popular». Sin embargo, una obra literaria «popular» puede alcanzar un notable nivel artístico propio de la «literatura» (por ejemplo, los versos de una canción

9. En este sentido ha sido pionero excepcional Andrés Amorós con su *Sociología de la novela rosa* (Madrid, Taurus, 1968) y posteriormente *Subliteraturas* (Barcelona, Ariel, 1974). Un panorama general del trabajo aún por realizar se puede encontrar en J.F. Botrel y S. Salas (eds.), *Creación y público en la literatura española*, op. cit.

10. Utilizamos aquí el término «subliteratura» en el mismo amplio sentido que Marc Angenot da a los términos «paralittérature» o «infralittérature» para referirse a «una masa irregular de objetos culturales que parecen no tener otra cosa en común que su pretendida ausencia de valor estético» («une masse hétéroclite d'objets culturels qui semblent n'avoir d'autre chose en commun que leur absence prétendue de valeur "esthétique"»), en «Qu'est-ce que la paralittérature?», en *Le roman populaire: Recherches en paralittérature* (Quebec, Les Presses de l'Université du Québec, 1975). Preferimos utilizar esta denominación siguiendo la práctica iniciada por Andrés Amorós (véase nota 9) y Francisco Ynduráin, quien plantea la oposición entre «subliteratura» y «literatura literaria», en su «Sociología y literatura», *De lector a lector* (Madrid, Biblioteca Estudios Escelicer, 1973), 277-289.

popular), y a su vez una obra «culto» puede reunir escasos méritos artísticos y acercarse a la «subliteratura» (tal es el caso de la obra de propaganda servil). La esquemática representación de la «literatura popular» y la «literatura culto» como dos conjuntos diferentes perfectamente delimitados no suele admitir —en el mejor de los casos— más que una intersección parcial de ambos conjuntos que origina un tercer conjunto intermedio, pero que mantiene esencialmente la división categórica entre «culto» y «popular». Una visión radicalmente distinta es la propuesta por Ray Browne:

Todos los elementos de nuestra cultura (o culturas) están íntimamente relacionados y no son mutuamente exclusivos unos de otros. Constituyen un largo continuo. Quizás la mejor figura metafórica para todos sea la de una elipsis extendida o una lente. En el centro, de mayor tamaño y transparencia, se encuentra la Cultura Popular, la cual incluye la Cultura de Masas.

A cada extremo de la lente se encuentran las Culturas Alta y Folk, ambas fundamentalmente similares en muchos aspectos y con una gran cantidad de elementos en común, pues ambas tienen una visión directa y una percepción periférica amplia. Las cuatro derivan unas de otras en gran manera y de múltiples modos, y las líneas de demarcación entre cualquiera dos de ellas son indeterminadas y móviles.

All elements in our culture (or cultures) are closely related and are not mutually exclusive one from another. They constitute one long continuum. Perhaps the best metaphorical figure for all is that of a flattened ellipsis, or a lens. In the center, largest in bulk and easiest seen through is Popular Culture, which includes Mass Culture.

On either end of the lens are High and Folk Cultures, both looking fundamentally alike in many respects and both having a great deal in common, for both have a direct vision and extensive peripheral insight and acumen. All four derive in many ways and to many degrees from one another, and the lines of demarcation between any two are indistinct and mobile [*Popular Culture and the Expanding Consciousness*, 21].

Proponemos un similar esquema organizativo capaz de dar cabida a las innumerables y variadas posibilidades de interacción entre las obras literarias; éstas podrán hallar su lugar en un amplio espectro en cuyos extremos tenderán a concentrarse las obras de signo más claramente «popular» y «culto» respectiva-

mente, mientras entre ambos polos se irán situando aquellas obras que en mayor o menor grado de intensidad se acercan o alejan de los mismos. La línea divisoria literatura/subliteratura no se ha de situar entonces en el invisible límite entre ambos grupos, sino que atravesará oblicuamente la totalidad del espectro literario.

No ignoramos la problemática que esta organización presenta. La adscripción sociológica de la obra literaria en un espacio determinado, y sobre todo la determinación estética de su pertenencia a un grupo preciso, siempre resultan, por sus innumerales variables, debatibles y arriesgadas y dependen, en última instancia, del criterio personal y arbitrario del intérprete/lector/crítico. No debe contemplarse esto como un punto débil del argumento propuesto, sino como una necesidad ineludible para hacer justicia a la naturaleza dinámica de la obra literaria —relacionada estrechamente, como hemos visto, con la múltiple lectura de la misma—. Esta necesidad impuesta por las propias constricciones de la disciplina que estudiamos, la cual rechaza la organización clasificativa típica de las ciencias exactas, puede incluso suponer la ventaja de poner límites a la propia delimitación del acto crítico, liberando a éste de una excesiva rigidez sin invalidar absolutamente el esquema general.

Es necesario saltar definitivamente el trecho que separa el análisis socio-histórico del análisis estético formalista, tomando lo mejor de cada uno y superponiendo el uno sobre el otro, para escapar de una visión crítica parcial e incompleta de la literatura. Abordar la particular problemática que se cierne en torno a la narrativa policiaca desde esta doble perspectiva histórica y crítica puede no sólo resolver gran parte de la confusión existente en cuanto a su ubicación en el marco de la literatura en general, sino también aclarar aspectos de la obra literaria pertinentes a nuestra discusión.

Por su génesis y posterior desarrollo la novela policiaca se sitúa mayormente en la intersección de la literatura culto y popular. Parece incontestable la opinión generalizada que atribuye la paternidad de esta nueva modalidad narrativa a Edgar Allan Poe, debido a sus tres narraciones de carácter más claramente policiaco en las que hace su aparición como protagonista el detective parisino Auguste Dupin («The Murders of the Rue Morgue», «The Purloined Letter» y «The Mystery of MarHe Roget»). Por su temática, escenario y atmósfera de crimen, miste-

rio y terror, estos cuentos impregnados de elementos sobrenaturales e irracionales, están íntimamente relacionados con la tradición de la «novela gótica» europea (Horace Valpole, Mary Wollstonecraft Shelley, E.T.A. Hoffmann) de especial auge durante el Romanticismo, cuya influencia se hizo sentir más allá del ámbito de la «literatura popular» en poetas como Coleridge, Wordsworth o Byron. Las narraciones policíacas de Poe se relacionan de una manera más tangencial con la literatura de temática propiamente criminal —como las novelas de crímenes, los relatos de bandoleros, las «causas célebres», o los «Newgate Calendars» ingleses, pertenecientes todos ellos al ámbito de la «literatura popular»— cuyo énfasis y única razón de ser está en la explotación de los elementos sensacionalistas en torno al crimen, y no en la lucha de lo racional contra lo sobrenatural, que es el motivo central de estas narraciones de Poe. Estos cuentos aparecieron originalmente en revistas populares de considerable distribución, destinados indudablemente a un público mayoritario. Poe publicó en 1841 «The Murders in the Rue Morgue» en *The Graham's Magazine*; al año siguiente publicó «The Mystery of Marie Roget» en las páginas de *The Ladies Companion*. En 1844 apareció «The Purloined Letter» en las páginas del anuario *The Gift: 1845*. Aparte de alguna edición aislada, estos cuentos no fueron reimpresos en vida de Poe en las colecciones populares de la época.¹¹ La invención de Poe no llegó a cuajar como «literatura popular». Prueba de ello es que Poe no persistió en esta nueva forma narrativa y su creación no tuvo inmediata continuación en otros escritores; solamente cuarenta años más tarde, cuando Conan Doyle utilizó el modelo de Dupin para la creación de su Sherlock Holmes en *A Study in Scarlet* habría de convertirse la novela policíaca en verdadera «literatura popular». Las narraciones policíacas de Poe, incorporadas a una colección de sus cuentos publicada bajo el título de *Tales of Mystery and Imagination* tampoco tuvieron una favorable acogida entre el público culto. Sin duda fue la cuidada traducción de estos cuentos al francés llevada a cabo por Baudelaire (*Histoires extraordinaires*) la que contribuyó decisivamente a su propagación por los círculos intelectuales europeos, en donde se apreció enorme-

11. Para una detallada documentación de las publicaciones de estos cuentos de Poe véase Howard Haycraft, *Murder for Pleasure* (Nueva York, Biblio and Tannen, 1972), 1-27.

mente su valor artístico mucho antes de concebirse la noción de «novela policíaca», como lo atestigua Alarcón en sus «Juicios literarios y artísticos» (*Obras completas, 1774-1777*). Todos estos factores hacen posible la calificación de las narraciones policíacas de Poe como «literatura», a la vez que las sitúan en ese campo neutral donde se cruzan la «literatura culta» y la «literatura popular».

El éxito masivo de las historias de Conan Doyle protagonizadas por Sherlock Holmes supuso el afianzamiento de la novela policíaca como forma narrativa específica, la novela-enigma, capaz de llegar tanto a una audiencia mayoritaria poco exigente como a un público minoritario intelectual.¹² Esta novela, caracterizada por su concentración en la resolución de un enigma misterioso, pone a su servicio todos los demás elementos novelescos (dicción, caracterización, verosimilitud, profundidad, simbolismo, etc.). Su preocupación central se aleja así del ámbito de la «literatura», pues coincide con el mismo principio subliterario que sostiene fenómenos tales como el acertijo, la adivinanza, el juego de azar o el crucigrama.

Esta literatura generó toda una serie de imitaciones que, desarrollando la fórmula sin salirse del estricto esquema inicial y progresivamente haciendo de las reglas del juego un fin en sí mismo, alcanzó su «edad de oro» ya en nuestro siglo durante la época de entre guerras (Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Ellery Queen).¹³ El hecho curioso de que este tipo de novela gozara de la particular predilección de la clase intelectual (profesores, abogados, médicos, etc.) ha venido sustentando desde entonces la noción del carácter intelectual de la novela policíaca

12. Las ediciones en inglés de las novelas y cuentos de Conan Doyle fueron numerosísimas desde 1887, fecha de la publicación de *A Study in Scarlet* (unas veinte ediciones entre 1887 y 1900); *The Sign of the Four* tuvo once ediciones en su primer año (1890) y se reeditó otras doce veces durante la década. Para una documentación detallada de las múltiples ediciones de las aventuras «canónicas» protagonizadas por Sherlock Holmes véase Ronald de Waal, *The World Bibliography of Sherlock Holmes* (Hamden, Hachon Books, 1980).

13. Para un análisis histórico del fenómeno véase Howard Haycraft, *Murder for Pleasure*, op. cit., 112-180; A.E. Murch, *The Development of the Detective Novel* (Nueva York, Philosophical Library, 1958), 218-245; Julian Symons, *Historia del relato policial* (Barcelona, Bruguera, 1982), 141-206; Leroy Lad Panek, *An Introduction to the Detective Story* (Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1987), 120-143; Salvador Vázquez de Parga, *De la novela policíaca a la novela negra* (Barcelona, Plaza y Janes, 1986), 116-179.

«clásica». Lo cierto es que esta novela distaba mucho de ser exclusiva de un público selecto; su alcance era universal y traspasaba todas las fronteras sociales y nacionales. Por otra parte, su supuesto carácter intelectual no constituye prueba fehaciente de dignidad literaria. En última instancia un juego de ajedrez o un problema matemático no son más «literarios» que un juego de azar o un crucigrama.

En conclusión, la novela policiaca tradicional se situaría a medio camino entre la «literatura culta» y la «literatura popular», si bien el carácter esencialmente formulaico y epigónico de una gran parte de sus productos la inclina frecuentemente hacia la «subliteratura». Indudablemente se dan casos individuales en que el propósito único de la obra no consiste en la resolución de un enigma, sino que este motivo es utilizado como esquema o andamiaje sobre el cual construir una obra «literaria». Tal es el caso de las mejores novelas de Chesterton, cuyo tema central es el libre albedrío y la elección entre el bien y el mal desde una perspectiva moral, el de los relatos policiacos de Pardo Bazán, preocupados por el aspecto humano y social del crimen, o el de las narraciones de Simenon, quien inaugura dentro del género la introspección psicológica de los personajes. Estos autores añaden una ambición «literaria» a una obra de interés multitudinario.

Durante la «edad de oro» del período de entreguerras la novela policiaca sufre una transformación radical en Estados Unidos. Autores como Dashiell Hammett y posteriormente Raymond Chandler crean una nueva escuela de novela policiaca a partir de un tipo de relato sensacionalista extremadamente popular, el relato *tough* o *hard-boiled* de acción trepidante, personajes «duros» y adosado de grandes dosis de sexo y violencia, característico de las revistas *pulp* (impresas en papel barato) que incluían tanto relatos del Oeste como narraciones policiacas. Estos autores, junto con otros tales como Horace McCoy, James Cain y Chester Himes, lograron transformar esta novela «popular» y «subliteraria» en un vehículo artístico de crítica social. A través de la técnica objetivista del realismo crítico se emprende con gran dignidad literaria la cruda exposición de los males endémicos de la sociedad americana. Curiosamente, fue en Francia nuevamente donde se advirtió por vez primera la excelencia de esta nueva narrativa. De sobra es conocida la admiración de la obra de Dashiell Hammett por parte de André Gide y André Malraux o la de los escri-

tores existencialistas Albert Camus y Jean Paul Sartre hacia la obra de James Cain y Horace McCoy.¹⁴ Este interés crítico produjo el término de *roman noir*, con el cual se intentaba distanciar cualitativamente a esta narrativa de la novela policiaca mayormente «subliteraria» de corte clásico, y se extendió al terreno cinematográfico como *cinema noir* (Huston, Hawks, Hitchcock). Evidentemente, esta tradición ha tenido infinidad de imitadores, la mayoría de los cuales no ha solido sobrepasar la barrera de la «subliteratura», si bien ha habido un número estimable de creativos sucesores (Ed McBain, Jim Thompson, Patricia Highsmith, Ross MacDonald, Donald Westlake).

Un cuadro panorámico sobre la situación de la novela policiaca en el marco de la literatura en general debe también incluir el uso «culto» de fórmulas policiacas por parte de autores establecidos en el canon literario. De manera harto sintomática, escritores de todas las lenguas y de prestigio ampliamente reconocido han recurrido conscientemente a este género desde una gran variedad de perspectivas (Borges en Argentina, Robbe-Grillet en Francia, Graham Greene en Inglaterra, Dürrenmatt en Alemania, Gadda, Sciascia y Eco en Italia, Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán en España).

Según hemos visto, el campo de la novela policiaca se extiende a todo lo largo del espectro del panorama literario, desde el discurso más restringido hasta el más mayoritario, si bien por lo general no suele concentrarse en los extremos «culto» y «popular» sino en las zonas intermedias. Entre la elevada «novela policiaca metafísica» de Jorge Luis Borges («La muerte y la brújula», «El jardín de los senderos que se bifurcan») o de Robbe-Grillet (*Les gommes*) y los seriales policiacos de consumo masivo (hoy tanto más los visuales que los impresos), se extiende una enorme producción literaria cuyo alcance social y permanencia desafía las nociones tradicionales de arte «culto» y «popular» (Poe, Doyle, Chesterton, Simenon).¹⁵ Asimismo, no se puede

14. Véase *Journal d'André Gide* (Paris, Gallimard, 1950), 13, 138, 142; Allene Talmey, «Paris Quick Notes / About Sartre, Gide, Cocteau, Politics, / The Theatre, and Inflation», *Vogue*, 109 (15 enero, 1947), 92, citado en David Madden (ed.), *Tough Guy Writers of the Thirties* (Carbondale, Southern Illinois University Press, 1968), 240.

15. Howard Haycraft acuñó el término de «metaphysical detective story» para referirse al carácter filosófico de las novelas policiacas de G.K. Chesterton en

afirmar que la novela policiaca sea cualitativamente inferior a cualquier otro tipo de novela, genérica o no. En ella se encuentran una gran cantidad de obras mediocres, muchas obras de un nivel medio aceptable, y algunas obras maestras.¹⁶ Como irónicamente apuntó Raymond Chandler en su célebre ensayo «The Simple Art of Murder» la única diferencia cualitativa entre la novela policiaca y el resto de la producción novelística estriba en una diferencia cuantitativa: «La novela policiaca común y corriente probablemente no es peor que la novela común y corriente, pero nunca se ve la novela común y corriente. Jamás llega a publicarse» («The average detective story is probably no worse than the average novel, but you never see the average novel. It doesn't get published» [521]). En este ensayo se plantea el desarrollo de la novela policiaca en España centrándose en el análisis crítico de sus múltiples manifestaciones «literarias» a lo largo del espectro entre lo «culto» y lo «popular».

Géneros y subgéneros literarios

Al igual que la clasificación de la literatura en estrictas categorías sociológicas o estéticas, la ordenación tipológica de la misma presenta, a la vez que ciertos atractivos desde el punto de vista metodológico, grandes dificultades desde el analítico. Si bien es sabido que el valor de un texto literario reside especialmente en su individualidad, en su particular ordenación de temas y estructuras, no por ello es menos cierto que una obra nunca ocurre en un vacío literario. Efectivamente, todo texto se

su *Murder for Pleasure*, op. cit., 76. Aquí empleamos el término en un sentido más restringido que designa la literatura postmodernista (postmoderna) experimental según Michael Holquist, «Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction», en Glenn N. Most y William W. Stowe (eds.), *The Poetics of Murder* (San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983), 149-741. Véase también William V. Spanos, «The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination», *Boundary 2*, 2.1 (1972), 147-168 y Stefano Tani, *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction* (Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984).

16. El criterio selectivo, evidentemente, siempre será subjetivo y arbitrario, pero críticos especializados tan dispares como Haycraft, Landrum, Symons y Vázquez de Parga coinciden, por ejemplo, en el estatus clásico de los cuentos policíacos de Poe y de Borges, o de las mejores novelas de Hammett y Chandler.

origina y manifiesta sobre el telón de fondo formado por el conjunto de toda la literatura anterior (y posterior). Necesariamente se ha de relacionar, por su similitud o desemejanza, con otros textos literarios. La noción de «intertextualidad» pone de manifiesto que en cada texto se da, más allá de fuentes o influencias literarias, todo un conjunto de relaciones con otros textos literarios, ya sean implícitas o explícitas, voluntarias o involuntarias, de manera independiente a su atribución particular. Para comprender la especificidad de un texto es preciso ponerlo en el contexto del resto de la literatura. Por lo general, el lector crítico no se enfrenta desarmado e inocente ante un texto, sino que realiza su lectura con un conocimiento de la historia de la literatura que le hace percibir en cada nuevo texto semejanzas y desemejanzas con respecto a otras obras anteriores, presencias y ausencias, elementos de continuidad y de cambio. Por el común conocimiento de la tradición literaria poseído por autor y lector se produce en el proceso de escritura/lectura un contrato tácito entre ambos, no formulado explícitamente, pero basado en la aceptación de unas convenciones determinadas (tabús literarios, licencias poéticas, técnicas narrativas, etc.) que mediatizan los mecanismos de lectura. De la aceptación de este contrato depende en buen grado la verosimilitud de la obra (amén del talento del autor y capacidad del lector). Evidentemente, el autor puede no cumplir las condiciones del contrato y tratar de engañar al lector o de jugar con él, lo cual no hace sino demostrar la existencia real de unas normas no formuladas que en un momento dado son factibles de ser transgredidas.

La clasificación de géneros literarios responde a la necesidad de ordenar las relaciones que se producen entre los textos, de identificar sus convenciones, de sacarlos de su aislamiento y devolverlos a la tradición literaria en la que se originan, para lograr una comprensión más total de los mismos. Tradicionalmente se ha abordado la clasificación tipológica de la literatura de dos maneras diferenciadas, las cuales dan origen a dos tipos de categorías que Todorov ha definido como géneros «teóricos» y géneros «históricos». Por una parte, encontramos una clase de categorización global que, a partir de una teoría general de la literatura, intenta crear un número definido de categorías capaz de abarcar todas las obras literarias. Este tipo de planteamiento teórico *a priori*, cuyos orígenes se remontan a Platón y Aristóteles con su distinción de tres categorías fundamentales (Lírica,

Épica y Drama), ha sido históricamente validado, con la añadidura moderna de la novela, por toda la tradición crítica. Esta tendencia tipológica global ha sido renovada por Northrop Frye en *The Anatomy of Criticism* desde el punto de vista de los mitos y arquetipos. A pesar del enorme efecto que las teorías de Frye han tenido por su innovador contenido, la posibilidad de su aplicación literal al estudio de los géneros literarios ha sido bastante limitada. Esto es debido principalmente a la falta de lógica interna y a las inconsistencias que aparecen entre sus distintos criterios tipológicos, a la vez que por la naturaleza no estrictamente literaria de los mismos. Así han tenido ocasión de explicarlo largo y tendido Thomas Kent en «The Classification of Genres» y el propio Todorov, quien en su exposición teórica sobre los géneros literarios resume su crítica de Frye aduciendo que, para éste, «literature becomes no more than a means of expressing philosophical categories» (*The Fantastic*, 16). Sin embargo, la difícil aplicabilidad literal de su tipología no impide que sea de utilidad, como veremos más adelante, en relación a la demarcación de arquetipos ideológicos dentro de cada subgénero. Más recientemente, Hernadi ha emprendido en *On Genre* la construcción de un sistema clasificatorio global a partir de la división clásica de los cuatro géneros (los cuales denomina «modos temáticos», «modos dramáticos», «modos narrativos» y «modos líricos») que se sitúan respectivamente en los extremos del eje retórico de la comunicación autor-lector (polos autorial e interpersonal) y del eje mimético de la representación (polos dual y privado). Cada uno de estos géneros está a su vez compuesto de cuatro modalidades que son determinadas por la presencia dominante de una de esas perspectivas en combinación. La validez práctica de este esquema dotado de gran movilidad queda, sin embargo, disminuida al acercarse a la obra literaria. Las cuatro subdivisiones de cada género primario no forman propiamente subgéneros capaces de relacionar y agrupar a una serie de obras, sino que más bien consisten en modos de expresión complementarios que perfectamente pueden cohabitar en una misma obra (por ejemplo, las cuatro variedades dentro de los «modos narrativos»: la «relación», el «discurso citado directamente», la «narración sustitutiva» y el «monólogo interior»). Como en todo sistema teórico de clasificación concebido a partir de un esquema lógico y abstracto, en él prevalecen las categorías ideales, simétricas, en oposiciones binarias, de indudable

atractivo estético, pero todavía demasiado alejadas de la obra literaria viva.

Existe una segunda aproximación a la clasificación de las categorías literarias que sigue un curso inverso a la anterior. Esta tendencia «histórica» parte de la observación de los textos literarios mismos para llegar, tras un proceso inductivo, a la fijación de unas normas generales que conforman a los géneros. Esta tradición se remonta al período neoclásico en que los teóricos ilustrados (Boileau en Francia, Luzán en España) proponen una sistemática revisión de la historia de la literatura y a partir de ella erigen una serie normativa de modelos genéricos clásicos contra los que se ha de medir todo el resto de las obras literarias. Su preocupación por el ajustamiento de toda obra a los principios de los modelos clásicos ha dejado una huella indeleble en el desarrollo posterior del estudio de los géneros literarios que llega hasta nuestros días. Tampoco este acercamiento está libre de errores importantes. El principal problema estriba en que con mucha frecuencia este tipo de estudio de los géneros se limita a una descripción rigurosamente preceptiva, a manera de decálogo, de los principios y normas que rigen a cada género, cuya importancia es superior a la especificidad de la obra literaria.

Todas estas tendencias tienen en común un problema intrínseco al concepto de género que plantean. Al concebir sus categorías olvidan el doble funcionamiento sincrónico y diacrónico de los géneros, inclinándose por una perspectiva estética o una evolutiva, o situándose totalmente al margen. Precisamente en esa dualidad característica de los géneros reside la dificultad de abarcarlos simultáneamente desde dentro y desde afuera, de estudiar en ellos la parte y el todo.

Para salvar este obstáculo creemos que no se han de entender los géneros en su sentido tradicional como categorías absolutas que se identifican con grupos cerrados de obras, sino como conjuntos de convenciones específicas compartidas. Jonathan Culler ya expresó de manera convincente con anterioridad este punto de partida de la tipología convencional:

Los géneros ya no son clases taxonómicas sino grupos de normas y expectativas que ayudan al lector a asignar funciones a varios elementos en la obra, y así los géneros «reales» son aquellos conjuntos de categorías o normas requeridos para dar cuenta del proceso de lectura.

Genres are no longer taxonomic classes but groups of norms and expectations which help the reader to assign functions to various elements in the work, and thus the «real» genres are those sets of categories or norms required to account for the process of reading [*The Pursuit of Signs*, 123].

Esta noción de género resulta especialmente útil para describir las relaciones entre diversos textos literarios en su uso de convenciones textuales. De esta manera, un género está básicamente formado por el conjunto de convenciones no formuladas de manera explícita, aunque extrapolables teóricamente a partir del examen de los elementos distintivos comunes en varios textos. De acuerdo con el grado de amplitud de estas convenciones van a surgir unas categorías de orden general y otras categorías más particulares. Todorov distingue entre unos géneros «elementales» caracterizados por la presencia o ausencia de una característica singular, y unos géneros «complejos», definidos por la coexistencia de varias características (*The Fantastic*, 15). Pertenecen al grupo «elemental» los géneros «teóricos» amplios y generales comentados anteriormente («épica», «prosa», «modos narrativos», etc.). Los géneros «históricos», al ser mucho más restrictivos, forman parte del grupo «complejo» (novela picaresca, libros de caballerías, novela del Oeste). Así pues, un género «complejo» particular (novela picaresca) es casi siempre en realidad un subgénero de un género «teórico» (novela).

Las condiciones óptimas para determinar las convenciones que forman un determinado género histórico complejo vendrían dadas por la comparación y contraste de un texto prototipo (anterior al género propiamente) con la primera utilización del mismo como modelo. Para que se produzca el nacimiento de un género es imprescindible la interacción de una obra germinal y una obra fecundadora de la primera. El caso de la novela picaresca resulta ejemplarmente claro al respecto. La mera publicación del *Lazarillo* no «crea» por sí misma las convenciones del género picaresco. Solamente con la aparición de *Guzmán de Alfarache* unos cincuenta años más tarde, por su aprovechamiento de ciertos elementos característicos de la obra anónima anterior, se crean unas convenciones relativas a la perspectiva, la temática, el medio-ambiente, la estructura y el tono de la obra a partir de las cuales se desarrolla plenamente el género. Así, podría formularse el género como: el relato autobiográfico de las fortunas

y adversidades de un protagonista antihéroe marginal, de moralidad ambigua, que sobrevive gracias a sus astucias y pequeños delitos, con una estructura episódica relacionada con el servicio a sucesivos amos y el cambio de ambientes y gentes, y una negra crítica amarga a la sociedad tras una máscara de autoburla. El género picaresco admite la agrupación de estas convenciones con mayor o menor énfasis en cada una de ellas. Sobre el mismo molde se pueden producir variaciones distintivas (por ejemplo, el pícaro protagonista se hace pícara y del servicio a amos sucesivos se pasa al servicio a los hombres, ya sea amantes, maridos o clientes de prostitución encubierta) pero manteniendo una cierta fidelidad hacia el género. Nos encontraremos, así, con obras que encajan perfectamente dentro de las convenciones del género aun y cuando traen innovaciones importantes (novelas del género de la novela picaresca, como *El buscón*, *Estebanillo González* o *El periquillo Sarniento*) y otras obras que cumplen las convenciones del género sólo parcialmente (novelas influidas por el género o de gusto picaresco, como *Fray Gerundio* o *El Lazarillo de ciegos caminantes*). Mientras las novelas propiamente picarescas quedan confinadas en general a un período histórico determinado (Siglo de Oro en España, siglo XVIII en Europa y América) se pueden rastrear las convenciones del género en muchas obras contemporáneas (caso de Baroja o Cela, Twain o Hemingway).

Desafortunadamente para el investigador literario, no siempre será posible determinar con precisión los elementos característicos de un género, como en el caso de la picaresca, a partir de un texto modelo original y la primera utilización del mismo como referente. Sin embargo, es metodológicamente posible distinguir las características de un género basándose en el análisis de un número limitado de textos y aislando sus convenciones particulares. Está por hacer un estudio global de los géneros literarios «complejos» fundamentado en la investigación de los agrupamientos y combinaciones de las convenciones literarias (de tema, estructura, lenguaje, tono) y en la ruptura de las mismas. Tal estudio podría ayudar a explicar mejor los fenómenos «híbridos» de obras que combinan convenciones de varios géneros, a la vez que los factores que conducen a la configuración de un nuevo género literario.

Quizás los trabajos más aproximados a ese ideal totalizador se hayan confinado al ámbito de la «literatura popular», por su

mayor y más evidente componente formulaico, aunque de ninguna manera exclusivo, pues, si bien en distinto grado, toda literatura es en esencia formulaica. Este aspecto de la obra literaria ya fue advertido por los teóricos formalistas rusos, empeñados en descubrir, aislar y estudiar los procedimientos distintivos del arte poético. En sus trabajos seminales Vladimir Propp hizo un análisis comprensivo de las estructuras narrativas del cuento popular, de sus normas y convenciones, por considerarlo uno de los prototipos más universales de toda la narrativa. Propp aisló 31 «funciones» o tipos de acciones de los personajes de acuerdo a su función dentro del cuento y 7 «esferas de acción» correspondientes a sus respectivos ejecutantes. Su trabajo hallaría eco con teóricos estructuralistas como Greimas, que desarrolla y refina los planteamientos de Propp, y Todorov, que predica una «gramática» de las formas literarias. Todorov plantea y pone en práctica su teoría especialmente en el campo de la literatura fantástica, y, de forma menos extensa, en el de la novela policíaca. Su teoría parte de una división radical entre la «literatura popular», que se ajusta sumisamente a las reglas de su género, y la «literatura», que crea nuevas reglas al romper con las anteriores. Según Todorov, la homología clasificatoria de las ciencias naturales o de la lingüística sólo puede aplicarse en sentido estricto al estudio de las formas literarias «populares» o «de producción masiva», pues cada una de sus manifestaciones individuales no modifica la categoría a la que pertenece, al igual que un organismo individual no modifica a la especie, ni una *parole* modifica a la *langue*. Por el contrario, Todorov afirma que la obra auténticamente «literaria» sí modifica la suma de las obras posibles, cada nueva obra altera la especie:

La obra mayor crea, en un sentido, un nuevo género y al mismo tiempo transgrede las reglas previamente válidas del género [...] Como regla, la obra maestra literaria no cabe dentro de ningún género, excepto quizás el suyo propio; pero la obra maestra de la literatura popular es precisamente el libro que mejor encaja en su género. La novela policíaca tiene sus normas; «desarrollarlas» es también decepcionarlas; «mejorar» la novela policíaca es escribir «literatura», no novela policíaca.

The major work creates, in a sense, a new genre and at the same time transgresses the previously valid rules of the genre [...] As a rule, the literary masterpiece does not enter any genre save

perhaps its own; but the masterpiece of popular literature is precisely the book which best fits its genre. Detective fiction has its norms; to «develop» them is also to disappoint them: to «improve upon» detective fiction is to write «literature,» not detective fiction [*The Poetics of Prose*, 43].

Como toda generalización, esta categorización absoluta de Todorov, es en el mejor de los casos simplificada, cuando no errónea y contradictoria. Pasamos por alto su distinción radical entre «literatura» y «literatura popular», en la que la dicotomía alta/baja, culta/elevada se superpone exactamente sobre la dicotomía literatura/subliteratura, distinción que ya ha sido discutida y rebatida ampliamente más arriba. Baste añadir que su división, basada en la presencia o ausencia en la obra de elementos transgresores de las convenciones formulaicas, presenta el grave problema del argumento circular. Para Todorov, una obra «de género» (como las novelas policíacas, los folletines o la ciencia ficción) es «popular» porque sigue las convenciones que marcan al género; por lo tanto, una obra «popular» no puede transgredir las normas del género sino dejando de ser «popular». Este planteamiento se cae por su propio peso. Igualmente, un género dado, como categoría abstracta que agrupa una serie de convenciones determinadas, no tiene por qué pertenecer *a priori* obligatoria y exclusivamente a una categoría de la polaridad «literatura»/«literatura popular». Serán las obras individuales que manifiestan características de un género, en todo caso, las que se deban someter a escrutinio. El caso de la novela policíaca tradicional parece contradecir especialmente la teoría de Todorov, pues una de sus convenciones comúnmente aceptadas es precisamente la creación constante de nuevas normas, infringiendo las anteriores. Todos los decálogos y normativas que han intentado prescribir las reglas a las que se debe ajustar una novela policíaca (mayormente prohibiciones), como los célebres de S.S. Van Dine, han sido sistemáticamente ignorados y transgredidos. El concepto esencial de *fairplay*, de juego limpio del autor con el lector, quizás el más defendido por los puristas del género tradicional, es prácticamente imposible de encontrar incluso entre aquellos autores que más confiesen su devoción por él (Dorothy L. Sayers, Ellery Queen). La razón de ello está en la necesidad central del género de causar sorpresa, de explorar nuevas posibilidades, de mantener en vilo al lector engañándole, en un conti-

no «más difícil todavía». Las contradicciones internas de los postulados de Todorov se evidencian en su análisis del proceso de evolución de la novela policiaca y la consiguiente formación de subgéneros, un proceso eminentemente transgresor y transformativo:

Podríamos decir que en cierto momento la novela policiaca sobrelleva como carga injustificada las limitaciones de este o aquel género y las elimina para constituir un nuevo código. La regla del género es percibida como una limitación una vez que se convierte en pura forma y ya no está justificada por la estructura del todo. Así, en novelas de Hammett y Chandler, el misterio se había convertido en un puro pretexto, y la novela negra que sucedió a la novela problema lo eliminó, para elaborar una nueva forma de interés, el suspense, y para concentrarse en la descripción de un medio ambiente.

We might say that at a certain point detective fiction experiences as an unjustified burden the constraints of this or that genre and gets rid of them in order to constitute a new code. The rule of the genre is perceived as a constraint once it becomes pure form and is no longer justified by the structure of the whole. Hence in novels by Hammett and Chandler, mystery had become a pure pretext, and the thriller which succeeded the whodunit got rid of it, in order to elaborate a new form of interest, suspense, and to concentrate on the description of a milieu [*Poetics of Prose*, 52].

Las convenciones que Todorov aísla dentro de la tradición de la novela policiaca son aquéllas referentes a su estructura narrativa, en detrimento de otras relativas a su temática, lenguaje, tono o intención, y en base únicamente a aquéllas configura varios géneros particulares. Todorov caracteriza a la novela policiaca clásica por la superposición de dos planos temporales correspondientes a dos historias narradas: una primera «historia del crimen» ausente que termina donde comienza la «historia de la investigación» realizada por el detective, la cual progresivamente va dejando al descubierto la primera hasta llegar a la solución del misterio; su preocupación central es averiguar *lo que ha ocurrido* (Doyle, Christie). Por el contrario, la novela policiaca de la «serie negra» funde ambas historias en una sola, subordinando el elemento de misterio (la curiosidad o búsqueda de respuestas) al suspense (expectación) proporcionado por la acción, en un clima de violencia desatada; su interés radica en

lo que va a ocurrir (Chester Himes, Hadley Chase). A estas dos tendencias Todorov suma la «novela de suspense», que combina las propiedades de ambas, mantiene el misterio, a la vez que el suspense, y las dos historias (si bien la segunda ocupa el lugar central), cuyo interés recae tanto en el pasado como en el futuro. Dentro de la «novela de suspense» Todorov distingue dos subgéneros; un primer tipo que sirvió de transición entre la novela policiaca clásica y la novela policiaca de la serie negra, que él denomina «la historia del investigador vulnerable», en la que el detective está integrado en el universo de los otros personajes y no se limita a un papel de observador distanciado (Hammett, Chandler); y un segundo tipo coetáneo de la serie negra, al que llama «la historia del sospechoso como detective», que intenta restituir el crimen personal de la novela policiaca clásica y suprimir el crimen profesional propio de la novela policiaca de la serie negra, manteniendo la estructura de esta última (William Irish, Patrick Quentin).

Esta clasificación no sólo resulta incompleta sino también contradictoria, pues en la descripción de Todorov se confunden las diversas estructuras narrativas que originan los subgéneros policiacos. La distinción realizada entre la estructura que fusiona las dos historias suprimiendo la primera (como en la «serie negra») y la que subordina la segunda historia a la primera (característica de la «novela de suspense») no es constante. Así, por ejemplo, Todorov utiliza indistintamente las novelas de Hammett y Chandler para ejemplificar uno de los dos tipos de la «novela de suspense» («la historia del investigador vulnerable»), y también para ilustrar que la supresión de la primera historia no es una característica obligada de la novela de la «serie negra». De esta manera quedan invalidadas las distinciones particulares entre los varios subtipos y se anula la viabilidad de la utilización de la unicidad o separación de las dos historias como criterio distintivo. Finalmente, que el investigador sea policía oficial, privado o *amateur* (no profesional, sino forzado por las circunstancias) no ha sido jamás un elemento distintivo de género, al igual que tampoco el tipo de crimen cometido, si bien se puede observar que uno u otro suelen ocurrir con mayor frecuencia en géneros determinados.

La tipología presentada por Todorov apenas ayuda a clarificar el ya de por sí confuso género de la novela policiaca. La raíz del problema está en el criterio teórico único que Todorov elige

para sostener sus distinciones, las cuales no encajan totalmente con los subgéneros históricos señalados; el mismo Todorov es consciente de esta deficiencia, al sugerir otros puntos de vista que pudieran complementar su clasificación original, pero que no llega a explorar:

Desafortunadamente para la lógica, los géneros no están constituidos de conformidad con las descripciones estructurales; un nuevo género es creado alrededor de un elemento que no era obligatorio en el anterior; los dos codifican elementos diferentes. La novela negra contemporánea ha sido constituida no alrededor de un método de presentación sino alrededor del medio ambiente representado, alrededor de personajes y comportamientos específicos; en otras palabras, su carácter constitutivo reside en sus temas.

Unfortunately for logic, genres are not constituted in conformity with structural descriptions; a new genre is created around an element which was not obligatory in the old one: the two encode different elements... The contemporary thriller has been constituted not around a method of presentation but around the milieu represented, around specific characters and behavior; in other words, its constitutive character is in its themes [Poetics of Prose, 47-48].

Lamentablemente, el propósito clasificatorio de Todorov no consigue cuajar de manera satisfactoria, a pesar de lo acertado de su planteamiento general. Su posterior definición de los géneros discursivos (más allá de los literarios) afina su concepción del género como «una codificación históricamente confirmada de propiedades discursivas» («a historically attested codification of discursive properties»), sugestiva noción que queda sin desarrollar (*Genres in Discourse*, 19). La aportación teórica de Todorov sobre los géneros literarios sin embargo no debe ser minimizada, ya que ha supuesto un importante avance en su desarrollo. En lo que respecta al género policiaco, la esencial dualidad estructural del relato policiaco defendida por Todorov, aunque de poca utilidad como único criterio demarcador de subgéneros, es un claro elemento distintivo del género policiaco cuya importancia habremos de estudiar más adelante.

La ordenación de los géneros narrativos «populares» o de alcance masivo desde la perspectiva proporcionada por el estudio de las convenciones formulaicas que los componen alcanza

su mayor ejemplificación en la obra de John Cawelti.¹⁷ Este crítico propone dos interpretaciones del término «fórmula». En primer lugar, una «fórmula» es un estereotipo cultural referido a una cultura y período particulares, fuera de los cuales se pierde su significado (como el estereotipo de la *rubia virginal* en la sociedad estadounidense del siglo XIX). En un sentido más amplio, las «fórmulas» son también arquetipos o tipos de trama comunes a muchas culturas diferentes. Sintetizando ambas interpretaciones Cawelti propone la siguiente definición operativa: «Las fórmulas son modos en los que temas y estereotipos culturales específicos han sido incorporados en arquetipos más universales» («Formulas are ways in which specific cultural themes and stereotypes become embodied in more universal story archetypes» [6]). Este concepto de «fórmula» permite dos tipos de acercamiento al estudio de los géneros literarios. Por una parte, posibilita un análisis descriptivo de las características generales de grandes grupos de obras individuales a partir de la combinación de materiales culturales y patrones de trama arquetípicos, que sirve para iluminar histórica y culturalmente las fantasías colectivas de grandes grupos de personas y a la vez determinar las diferencias de las mismas de una a otra cultura o período. Por otra parte, partiendo de la concepción de los géneros como conjuntos de limitaciones y posibilidades artísticas, permite un análisis estético de obras individuales según el éxito o fracaso de su adhesión a una fórmula, o por el contrario, de su desviación de la misma. Quizás el aspecto más innovador de esta visión resida en el hecho de que, mientras para Todorov esta última posibilidad (la transgresión de la norma) era la única opción de la verdadera «literatura», para Cawelti es posible la creación de literatura de gran valor estético a través del cumplimiento de las «fórmulas» de un género. Una obra literaria puede utilizar incluso las convenciones más manidas de un género y dotarlas de nueva vida, siempre y cuando se tengan «las habilidades para dar nueva vitalidad a los estereotipos y la capacidad de crear nuevos toques de trama o marco que estén todavía dentro de los límites formulaicos» («the abilities to give new vitality to stereotypes and the capacity to invent new touches of plot or setting that are

17. John Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (Chicago, University of Chicago Press, 1976).

still within formulaic limits» [10-11]). Las consecuencias de su análisis van mucho más allá de la mera organización de los géneros literarios «populares»; más que intentar definir los límites entre los géneros literarios (Misterio, Aventura, Romance) trata de explorar los condicionantes culturales y los logros artísticos de obras individuales concebidas desde dentro de un género. Su tratamiento del género de «Misterio», y dentro de él la novela policiaca, que él subdivide básicamente en novela policiaca clásica y novela policiaca *hard-boiled*, y sobre el que habremos de detenernos más adelante, marca un hito contra el que habrá de compararse todo trabajo posterior sobre el tema.

Más recientemente, Gary Hoppenstand ha propuesto una nueva ordenación de los géneros narrativos «populares» o de alcance masivo, basado directamente en los postulados de Cawelti. Sin embargo, Hoppenstand difiere de su antecesor, con diversa fortuna, en varios aspectos fundamentales. El primero de ellos es su campo de aplicación; en su tráfada inicial distingue los géneros de Misterio, Fantasía y Romance/Aventura (añadiendo el segundo y unificando los dos últimos a la ordenación de Cawelti), pero Hoppenstand opta por concentrarse en el género de Misterio, analizando minuciosamente las diversas ramificaciones de esta categoría particular. Su discrepancia con Cawelti es rotunda y radical en cuanto al objetivo que persigue su análisis de la obra literaria, y es quizás ahí donde radica su mayor deficiencia. Si para Cawelti el doble acercamiento descriptivo/estético hacia las fórmulas literarias posibilitaba el entendimiento de las coordenadas culturales e históricas en las que se mueve una obra particular a la vez que de sus propios logros artísticos, para Hoppenstand solamente tiene validez el acercamiento sociológico: «La cuestión del valor artístico no se combina bien con la teoría de la función social, ya que la primera se basa de manera excesiva en el gusto individual y menos en función de la audiencia masiva» («The question of artistic value does not blend well with the theory of social function, since the former relies much too heavily upon individual taste and less on mass audience function» [31]). Sospechamos que su rechazo de todo juicio estético de una obra literaria «popular» objeto de estudio, a pesar de escudarse en lo subjetivo y arbitrario del gusto crítico, tan sólo revela su creencia en la falta de valor estético de la misma, que es la opinión generalizada de la crítica de tendencia sociológica. Para Hoppenstand, la creación de fórmulas litera-

rias es necesariamente dependiente y posterior a la creación de «mitos», entendidos según la definición de H.N. Smith como «construcciones intelectuales que fusionan concepto y emoción en una imagen» («intellectual constructions that fuse concept and emotion into an image»), cuyo objetivo es explicar la realidad y resolver incertidumbres vitales;¹⁸ cada uno de ellos «inventa progresivamente, a partir de un caos flotante de inéditas partículas de datos potencialmente sin sentido, una sociedad» («incrementally invents, out of a free-floating chaos of untold particles of potentially meaningless data, a society» [14]). En ese sentido, el proceso de creación de mitos y el de la construcción de fórmulas son maneras complementarias del proceso de entendimiento de la realidad social, o lo que es lo mismo, de la construcción de la sociedad. Para su labor investigativa estima que la literatura «popular» es su mejor campo de acción, pues «los mitos y las historias populares son estructuras universales dentro de las cuales sus participantes identifican y sitúan sus propias experiencias vitales» («myths and popular stories are universal structures within which their participants identify and locate their own life experiences» [16]).

Hoppenstand visualiza la estructura de una fórmula narrativa en forma piramidal. En la base de la pirámide se acumulan una serie de «motivos» particulares, o símbolos simples, equivalentes a la primera noción de «fórmula» como estereotipo cultural expresada por Cawelti; para Hoppenstand, «el motivo es el símbolo escrito de un objeto que funciona como catalista de un relato» («the motif is the written symbol of an object that functions as a catalyst of a story» [22]); en la novela del Oeste, por ejemplo, aparecen los «motivos» del sombrero blanco y del sombrero negro para designar metafóricamente al bueno y al malo, el revólver de seis tiros para simbolizar el poder o la virilidad del protagonista. Un peldaño más arriba se sitúan los «motivos complejos» que combinan varios «motivos» simples, equivalentes al segundo concepto de «fórmula» como arquetipo de trama: «el motivo complejo es la más pequeña unidad de acción en un relato, y podría correctamente denominarse "símbolos en acción"» («the motif-complex is the smallest unit of

18. Henry Nash Smith, *Virgin Land* (Cambridge, Harvard University Press, 1950), 13.

action in a story, and might correctly be termed "symbols in action"» [22]), como por ejemplo el episodio de la persecución o el de la confrontación. La combinación de varios «motivos complejos» da origen a una «subfórmula», la cual constituye la base primaria del relato mismo; así encontramos la «subfórmula» del relato del ferrocarril, la del rancho ganadero, la del pistolero, etc. Estas «subfórmulas» pertenecen a la «fórmula» del *Western* o novela del Oeste, que junto a las «fórmulas» de la novela histórica (de guerra o contemporánea) y a la «fórmula» de la novela de sexo-dinero-poder configuran el género de Romance/Aventura. A pesar de lo debatible de esta clasificación en sus ejemplos concretos, ésta es de muy útil aprovechamiento en sus términos generales. No se han de entender sus partes como categorías absolutas; sus definiciones no pretenden ser estáticas, ya que estas categorías «son flexibles, fluyen y se mezclan en sus fronteras [...] se extienden, en parte, por la función de "bloques de construcción" de los motivos complejos» («they flex and flow and merge with the boundaries of each other [...] [they] expand, in part, by the "building block" function of motif complexes» [32]).

Hoppenstand cree, como Cawelti, que la labor del crítico es recorrer en sentido inverso el proceso de creación de fórmulas y mitos, aislándolos y reduciéndolos a su estado indivisible más puro, para llegar a entender los fantasmas colectivos que caracterizan a una cultura determinada, pero, y aquí se aleja de Cawelti, prescinde de toda evaluación propiamente literaria. Su proceso de reducción identifica como primer mito original el que responde al conflicto esencial entre la vida y la muerte, lo permanente y lo cambiante, dilema que resulta particularmente evidente en la literatura «popular»: «Todas las variedades de la ficción de fórmula popular tratan primariamente de asuntos sobre la vida y la muerte. La constitución básica de la ficción radica en el conflicto, y el más básico de los conflictos es la vida contra la muerte [...] El mito y la ficción funcionan como educadores de la supervivencia» «All varieties of popular formula fiction primarily deal with issues of life and death. Fiction's basic constitution is comprised of conflict, and the most basic of conflicts is life against death [...]. Myth and fiction function as educators of survival» [17]). Desde esta innovadora perspectiva Hoppenstand define el género de Misterio como:

[...] una colección de fórmulas y subfórmulas que atraviesan linealmente exploraciones morales de la crisis de la muerte humana y que, o bien 1) mantienen el control de la muerte sobre la acción del individuo y del grupo, o 2) proveen de una explicación religiosa o secular de la muerte que celebra el poder de la vida.

[...] a collection of formulas and sub-formulas that linearly traverse moral explorations of the human death crisis and that either 1) uphold death's control of individual and group action, or 2) provide a religious or secular explanation of death that celebrates the power of life [32].

La dialéctica de esta subclasificación está sustentada básicamente en la oposición recurrente entre lo racional y lo irracional en su búsqueda de una explicación a este dilema vital. A partir de esta dialéctica se producen una serie de respuestas cuyo diferente grado de racionalidad/irracionalidad configura un espectro de categorías diferenciadas. A cada uno de los extremos se sitúan respectivamente las explicaciones racionales e irracionales en estado más puro; en el polo irracional Hoppenstand coloca la fórmula sobrenatural (*supernatural*), que interpreta el misterio de la vida y la muerte de acuerdo a fuerzas sobrenaturales que se escapan al control del ser humano. La subfórmula gótica, en sus variantes de historias de fantasmas, vampiros u hombres-lobo, pertenece a la fórmula sobrenatural. Por debajo de ésta, pero aún muy alejada del polo racional, figura la fórmula denominada *fiction noir*, en la que la naturaleza es representada como destino (no sobrenatural) y simbolizada por la misma sociedad urbana y sus instituciones (el gobierno, la policía, la ley): «el individuo es "atrapado" por sus propias malas acciones y sufre en manos de un sistema social todavía peor» («the individual is "trapped" by his own evil actions and suffers at the hands of an even more evil social system» [35]); tal sería el caso de las novelas de James Cain o William Irish. Progresivamente acercándose al polo racional encontramos las fórmulas de gánsters, de ladrones y de espías (*gangster, thief y thriller*), las cuales se subdividen de acuerdo al carácter moral de sus protagonistas (bueno/malo, carismático/oscuero) creando unas subfórmulas distintivas. En el extremo racional del espectro se sitúa, típicamente, la fórmula policiaca (*detective*), en la que el investigador da finalmente solución al misterio aparentemente irresoluble e irracional (asesinato, robo), y así devuelve la fe en la

capacidad racional humana. Hoppenstand distingue cuatro subfórmulas básicas dentro de la fórmula policiaca de acuerdo a la relación establecida entre el investigador y su actividad: la subfórmula clásica, en la que típicamente el detective es un aficionado o *amateur*, la subfórmula policial, en la que la investigación es llevada a cabo por la policía oficial, la subfórmula dura (*hard-boiled*), protagonizada por un detective privado, y la subfórmula del vengador (*avenger*) en la que el investigador es un particular no profesional pero directamente implicado en la acción.

A pesar de la aparente coherencia interna de esta tipología, en ella se presentan algunos serios problemas. Baste apuntar que la fórmula sobrenatural, por su mismo componente irracional y sobrenatural, habría de situarse más cómodamente dentro del género Fantasía, junto a la subfórmula de la ciencia-ficción o el cuento fantástico, que en el género Misterio. Añadiremos que la subfórmula sobrenatural es la única de las incluidas en el género de Misterio que no gira alrededor de una temática propiamente delictiva; todas las demás subfórmulas mencionadas tienen como base común el tratamiento de una acción criminal, principalmente el robo y el asesinato, aunque no necesariamente su solución. Por otra parte, el carácter supuestamente racional deductivo o científico-positivista de la novela policiaca, en la absoluta mayoría de los casos, no es más que una mera ilusión, como ya fue planteado en el célebre tratado de Regis Messac y ampliado recientemente por K. Gregory Klein y J. Keller. De hecho, en múltiples ocasiones, ni siquiera existe la intención de mantener la ilusión de razonamiento deductivo (el caso sintomático del *hard-boiled*). También se escapan a esta clasificación las estrechas relaciones entre fórmulas y subfórmulas que en el esquema de Hoppenstand aparecen distanciadas; por ejemplo, la subfórmula *hard-boiled* tiene probablemente muchos más aspectos en común con las fórmulas de *fiction-noir*, de *gángster* y de *thriller* (medio-ambiente, atmósfera, crítica social, etc.) e incluso con ciertas subfórmulas del *western*, ajenas al género de Misterio (como las de pistoleros y forajidos) que con la subfórmula policiaca clásica.

Sin embargo, la objeción fundamental a la ordenación propuesta, como ya habíamos anunciado más arriba, estriba en la ausencia de un criterio propiamente artístico y en la visión de la

obra literaria como un conjunto de fórmulas desposeídas de significación estética. Al no tomar en cuenta el tono y la intención artística de una obra determinada, fácilmente se cae en una peligrosa ordenación mecanicista en la que no tienen cabida aquellos fenómenos particulares en que una fórmula sirve para ser utilizada con unos fines artísticos definidos, para ser transgredida y subvertida, o para ser parodiada. Aún con estas serias objeciones, el modelo presentado por Hoppenstand va a ser de gran utilidad como punto de referencia de nuestra discusión sobre la novela policiaca española. Como habremos de observar a lo largo de este estudio sobre el desarrollo del género en España, la aceptación de fórmulas narrativas básicamente extranjeras como las policiacas es paralela a la construcción de nuevos mitos colectivos; de igual manera, las diversas fórmulas de la novela policiaca son susceptibles de ser empleadas por parte de autores autóctonos como vehículo para presentar importantes cuestiones morales y sociales, y de constituirse en obras de gran mérito literario a base de originales permutaciones.

Para este estudio resultan especialmente pertinentes ciertos elementos particulares de la teoría de Cawelti y de su reelaboración por parte de Hoppenstand. Partimos de la categorización de la novela policiaca como género complejo, definido globalmente como una narrativa ficcional cuyo hilo estructural lo forma la investigación de un hecho criminal. Dentro de esta totalidad genérica distinguiremos diferentes subgéneros (identificados por la combinación de diversos elementos distintivos o fórmulas narrativas específicas (en el doble sentido del término «fórmula» para Cawelti y equivalentes de la noción de «motivos» —tanto simples como complejos— de Hoppenstand). Veremos a continuación la manera en que esta ordenación pone de relieve las características básicas del género policiaco.

Fórmulas narrativas de la novela policiaca

Al emprender frontalmente el estudio del género «complejo» de la novela policiaca, surge inmediatamente un problema básico de nomenclatura que es necesario abordar para aclarar la confusión existente a su alrededor. Este género, de origen esencialmente anglosajón, recibe en inglés el término genérico de

sentido específico que hemos señalado anteriormente. Estas fórmulas sintetizan la particular alquimia creada por la postura ética y el juego estético que plantea cada obra particular.

Con la publicación en 1817 del irónico y mal comprendido ensayo de Thomas De Quincey, «On Murder, Considered as One of the Fine Arts», al desasociar radicalmente la ética de la estética en torno a la temática criminal, se están sentando las bases para el desarrollo de la moderna novela policiaca. Así, De Quincey propone la suspensión de todo juicio moral ante una acción criminal y la contemplación placentera (estética) de su perfección formal:

Todo en este mundo tiene dos lados. El asesinato, por ejemplo, puede ser tratado por su lado moral (como lo es generalmente en el púlpito y en el Old Bailey); y *ese*, lo confieso, es su lado débil; o puede ser tratado *estéticamente* como dicen los alemanes —es decir, en relación al buen gusto—.

Everything in this world has two handles. Murder, for instance, may be laid hold of by its moral handle (as it generally is in the pulpit, and in the Old Bailey); and *that*, I confess, is its weak side; or it may also be treated *aesthetically* as the Germans call it — that is, in relation to good taste [Works, 5].

La propuesta de De Quincey puede no ser de «buen gusto» respecto a las «mores» de la sociedad, pero eso no le resta validez a su planteamiento estético. El asesinato, como cualquier otra acción humana, puede cometerse artísticamente, es decir, con premeditación, armonía, ingenio y poesía. Un asesinato estéticamente bello necesita «design, gentlemen, grouping, light and shade, poetry, sentiment» (4). De Quincey expande su teoría inicial en su «Postscript», de 1854, donde sostiene su creencia en la inclinación humana natural hacia la contemplación de la belleza, la base de todo arte, que se puede encontrar en todos los episodios de la vida, incluso los más negros o moralmente reprobables:

La tendencia a una valoración crítica o estética de incendios y asesinatos es universal [...] Y en cualquier caso, después de que hemos rendido homenaje o dado el pésame sobre el asunto, considerado una calamidad, y sin restricción, pasamos a considerarlo como un espectáculo escenificado [...] inevitablemente los rasgos esenciales (lo que estéticamente puede llamarse las *ventajas* com-

parativas) de los diversos asesinatos son revisados y evaluados. Un asesinato es comparado con otro; y las circunstancias de superioridad, como, por ejemplo, en la incidencia y efectos de sorpresa, de misterio, etc., son cotejadas y valoradas.

The tendency to a critical or aesthetic valuation of fires and murders is universal [...] And in any case, after we have paid our tribute or regret to the affair, considered as a calamity, and without restraint, we go on to consider it as a stage spectacle. [...] inevitably the scenical features (what aesthetically may be called the comparative *advantages*) of the several murders are reviewed and valued. One murder is compared to another; and the circumstances of superiority, as, for example, in the incidence and effects of surprise, of mystery and c. [*sic*], are collated and appraised [59-60].

La novela policiaca, ya desde sus mismos orígenes con el mismo Poe, participa de esta tendencia a tratar el fenómeno del crimen como juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismo; ellos son, en efecto, la obra artística; su intención última no es otra que procurar la admiración y el placer del lector ante su perfección formal. Mientras lo más importante, para De Quincey, es la perfección de la ejecución del asesinato, para Poe y sus seguidores es la perfección del razonamiento lógico, puesto al servicio del descubrimiento del criminal. Sin embargo, es preciso advertir que en ningún caso el juego estético de la novela policiaca llega a separarse totalmente del juicio moral, pese a lo postulado por De Quincey.

En la novela policiaca clásica, epitomizada por la obra de Conan Doyle y Agatha Christie, el componente ético (su más o menos disfrazada adhesión a la ideología dominante) siempre está presente, si bien en función y al servicio del juego estético, que siempre es el elemento central. Allí, la fórmula del juego deductivo, la investigación de la acción criminal, está fundamentada en la oposición radical entre los principios del Bien y del Mal, simbolizados en las figuras antagónicas del investigador y del criminal. El criminal transgrede las normas sociales de convivencia, atenta contra la misma constitución de la sociedad, supone una amenaza que la sociedad debe neutralizar y castigar. La función encomendada por la sociedad al investigador, policía o detective, es la de defender al sistema de los ataques de que éste es hecho objeto. La fórmula exige que la investigación

detective story o *detective novel* (según la extensión de la narrativa) o, en un sentido más comprensivo, *detective fiction* (que incluye a los dos anteriores), todos los cuales hacen explícita referencia a la importancia del papel central del investigador privado o *amateur*. En Francia, cuna de importantes aportaciones al género desde sus comienzos, se ha utilizado de una forma generalizada el término de *roman policier*, quizás subrayando el hecho diferencial de que en sus manifestaciones particulares más importantes (Vidocq, Gaboriau, Simenon), la investigación criminal, a diferencia de la tradición anglosajona, suele correr a cargo de la policía oficial. También en castellano se adopta el término de vasto alcance «novela», equivalente de *roman*, aunque no es infrecuente el uso de términos como «relato», «cuento» o «narración» referidos a casos individuales. Igualmente, los calificativos que más han prosperado en castellano, por encima de calcos poco afortunados del inglés como «novela detectivesca» o «de misterio», son los derivados de la expresión francesa *roman policier*; así encontramos «novela policial», de mayor uso en Hispanoamérica, y «novela policiaca» o «policiaca», de empleo más común en España, todos ellos sinónimos utilizados indistintamente. Estas distintas denominaciones del género han causado gran confusión debido a la paradoja básica que contienen; ¿cómo se puede llamar «policiaca» a una novela en la que con más y más frecuencia no aparece la policía o lo hace tan sólo marginalmente y no como protagonista? La razón está en la relación metafórica que se ha establecido por la convención entre el significante («novela policiaca») y el significado («narración de investigación criminal»), relación que se apoya en una sinécdoque del tipo «la especie por el género». De esta manera «novela policiaca» no designa solamente, como su nombre indicaría, la narración de las pesquisas policiales, sino toda narración inquisitiva alrededor del fenómeno del crimen (en la que es frecuente, pero no necesario, la participación de un detective, ya sea oficial, privado o aficionado). En áreas de una mayor claridad y uniformidad, he preferido utilizar de una manera consistente en esta discusión la expresión de «novela policiaca», históricamente ya establecida en la lengua, para referirme al género en su sentido más amplio, en el que caben por derecho propio cuentos y novelas. Por esta misma razón, dejo al margen otros términos de uso corriente en nuestra lengua para nombrar al género objeto de nuestro estudio tales como «novela criminal»

—que tan bien defendió Vázquez de Parga, pero cuyo alcance es mucho mayor al incluirse en él toda narración relacionada con el crimen— o como «novela negra», término este de especial auge en los últimos años y con frecuencia incorrectamente utilizado, el cual técnicamente acoge a cierto tipo de narraciones policiacas pero que también incluye obras no policiacas, como veremos más adelante.¹⁹ Estos términos tienen su utilidad, pero no deben entenderse como sinónimos de «novela policiaca» en su sentido más amplio.

Tan problemática y polémica como la nomenclatura del género resulta su definición. Las grandes transformaciones que éste ha sufrido a lo largo de su historia, así como la enorme proliferación del género, han creado múltiples variedades particulares aparentemente irreconciliables que dificultan el llegar a una definición lo suficientemente específica como para ser distintiva y lo suficientemente amplia como para ser completa.²⁰ En esta discusión entendemos por novela policiaca toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado. Ésta es la única característica que tienen en común los diversos subgéneros dentro de la «novela policiaca», pues ninguno de los demás rasgos supuestamente «característicos» tiene alcance universal dentro del género, bien porque éstos diferencian a una especie en particular (el crimen como enigma en el caso del *whodunit*) o porque no son indispensables (el detective como superhombre es frecuente en muchos casos, pero no obligatorio). Así, resulta metodológicamente aconsejable definir el género de la novela policiaca describiendo contrastadamente los subgéneros mayores que lo forman.

Nuevamente aquí encontramos el problema preliminar de la nomenclatura. El primer subgénero histórico de la novela policiaca —que comprende desde los inicios del género (Poe, Conan Doyle) hasta su época de mayor auge durante el período de en-

19. En su reciente estudio, *La novela policiaca en España* (Barcelona, Ronsel, 1993), Vázquez de Parga parece adoptar el término «novela policiaca» para referirse indistintamente al género criminal o al género policiaco en cualquiera de sus vertientes.

20. Para un panorama histórico de diferentes definiciones de la novela policiaca, véase Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story* (Nueva York, Biblio and Tannen, 1972).

tre guerras en este siglo (1920-1940)— se denomina en inglés, de manera poco sorprendente, como *classical* o *traditional*, o bien más particularmente como *formal detective novel*, que hace referencia al carácter marcadamente ritual, rígido, normativo y formulaico del subgénero. Las principales convenciones de este subgénero consisten en la inefabilidad e invulnerabilidad del investigador, cuyas facultades son superiores al resto de los mortales, la utilización de un método de encuesta supuestamente científico y racional, los sucesivos sospechosos inocentes, la sorprendente resolución final del problema en que se descubre al culpable en «la persona menos sospechosa». En francés recibe comúnmente el nombre de *roman-problème*, relativo al misterio o enigma central. Para nombrar este subgénero en español se ha adoptado tanto la forma inglesa («novela policiaca clásica») como la francesa («novela-enigma»).

El segundo subgénero, cuya aparición coincide cronológicamente con la época dorada de la «novela policiaca clásica» y de la cual surge como reacción —originalmente circunscrita a los Estados Unidos— recibe en inglés, a falta de un apelativo especializado, los adjetivos de *tough* o *hard-boiled* (fuerte y duro de pelar), los cuales se utilizan normalmente para designar un estilo incisivo, unos personajes duros y una narrativa de acción violenta y trepidante, no necesariamente «policiaca». Esta carencia de una terminología especializada tiende a crear cierta confusión, y explica paradójicamente la falta de una conciencia del subgénero como tal, sobre todo en su cuna original. En Europa la fortuna de este subgénero ha sido distinta, si bien no menos confusa. Al final de la Segunda Guerra Mundial son editados en Francia por la editorial Gallimard las obras de autores *hard-boiled* norteamericanos de temática policiaca (Hammett, Chandler) y no policiaca (James Cain, Horace McCoy) bajo la común etiqueta de *serie noire* (serie negra) en aparente homenaje, por una parte, a la revista norteamericana *Black Mask* que había dado a conocer los primeros relatos *hard-boiled* de Hammett, McCoy y Chandler, entre otros, y, por otra parte, a la serie de novelas de William Irish que llevaban en su título la palabra «black» (como *The Bride Wore Black*, *Black Curtain* y *Black Angel*). A pesar de la confusión originada, esta empresa consiguió legitimizar a obras y autores previamente ignorados o menospreciados, y en el proceso acuñó los términos de *roman noir* y *film noir*. Posteriormente esta terminología se adaptó directamente en España e

Hispanoamérica tomando el nombre de «novela negra», arrastrando así consigo su carga de confusionismo.

De entre el contado número de críticos que han intentado resolver esta cuestión, es Javier Coma el que ofrece una visión más clara y completa del problema, definiendo la noción de «novela negra» en su sentido más amplio y abarcador como la «contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno del crimen por narradores habitualmente especializados»; su definición, en la que está ausente toda referencia a la temática propiamente policiaca, pone énfasis especial en «el tratamiento del crimen contemporáneo desde una perspectiva de creación literaria, lo que no impide que la novela negra, por su misma identidad de género, acoja una inmensa mayoría de producciones de escaso o incluso nulo valor estético (pero que no parten básicamente del juego deductivo, factor intrínsecamente paraliterario que determina la novela policiaca tradicional, la novela-enigma o novela-problema)» (*Diccionario de la novela*, 82). El término de «novela negra» no ha de ser identificado con «novela policiaca», como lo viene siendo corrientemente. Ambos conceptos tienen en común la temática delictiva, pero ni toda novela policiaca es «negra» (como es el caso de la novela-enigma) ni tampoco toda novela negra es «policiaca» (tal como las novelas de Cain o McCoy). En el presente trabajo, puesto que estamos limitándonos al campo de la novela policiaca, toda alusión a la novela negra como subgénero debe entenderse con el sentido restringido de «novela policiaca negra», aun cuando aquella tenga un alcance mayor que sobrepasa las fronteras del género policiaco. Hechas estas objeciones con el fin de aclarar esta confusión terminológica, distinguiremos en nuestra discusión estos dos subgéneros de la novela policiaca denominándolos respectivamente «novela policiaca clásica» (o novela-enigma) y «novela policiaca negra» (o novela negra).

El criterio distintivo de estos subgéneros se basa en la particular problemática que articulan sus respectivas fórmulas narrativas en torno a dos elementos básicos complementarios en el orden ético y estético. Podemos definir una y otra tendencia por la peculiar relación que se establece entre el plano ético (la actitud del individuo frente a la sociedad como problema moral) y el plano estético (la presentación del rompecabezas como problema formal) a través de unas fórmulas determinadas, en el

conduzca a una solución final reparadora del orden social, en la cual el criminal sea descubierto y castigado. El superdetective genial de la novela-enigma acomete esta empresa fervorosamente, pero su oposición al criminal no está basada primordialmente en principios morales sino estéticos; el detective es racionalmente impasible, moralmente indiferente, ante la acción criminal. Tampoco hay lugar en él para la compasión por las víctimas; su rivalidad con el criminal es estética, resultado del enfrentamiento racional entre dos genios igualmente extraordinarios (artísticamente bellos), uno de los cuales usa su ingenio para burlar las leyes de la sociedad y el otro utiliza su genio para desenmascarar a su adversario (el archicriminal profesor Moriarty y el superdetective Sherlock Holmes); eso explica el desprecio del detective hacia los agentes de policía y guardianes del orden, típicamente mediocres y rutinarios, así como el hecho frecuente de que el detective, una vez descubierto el culpable, se despreocupe de entregarlo a la justicia. Para él, como para el lector, la investigación es un entretenimiento noble, un deporte, una vía de escape al prosaísmo de la vida cotidiana (recordemos que Sherlock Holmes sufría del *mal du siècle* y, entre caso y caso, recurría a la morfina para aliviarse). Pero eso no es todo. A pesar de que el propósito central del detective de la novela policiaca clásica no es defender el orden social imperante, su actuación siempre conlleva de manera indirecta una defensa implícita de la sociedad establecida, lo cual otorga a la obra un sentido moral muy distintivo. Encubierta bajo la apariencia de un mero juego estético la novela policiaca clásica posee una fuerte carga ideológica que, escudada en las corrientes científicas y positivistas (la experimentación, el proceso inductivo y deductivo, la investigación), se inclina sin ningún lugar a dudas hacia el mantenimiento del *statu quo* social. Por su total confianza en la ley y el orden burgueses, y su defensa del bienestar de clase (puesto en peligro por el avance de las clases populares) este subgénero de la novela policiaca manifiesta una postura moral conservadora que protege la estructura social. Puesto que los ataques que ésta sufre pueden ser neutralizados por ella misma utilizando medios racionales, la novela policiaca clásica tiene un efecto tranquilizador, a manera de antídoto que devuelve la seguridad individual y colectiva tras la amenaza desintegradora. Para ello y para que los móviles del crimen parezcan verosímiles, la novela policiaca de tipo clásico necesita la

fórmula del «final feliz», en la que el crimen (misterio, infracción y amenaza) se resuelve perfectamente y sin ninguna ambigüedad, lo cual ofrece una visión optimista de las posibilidades de regeneración de la sociedad. Así, tras las aparentemente inocentes fórmulas narrativas de la novela-enigma se transparenta toda una mitología apologética del orden establecido jurídico-burgués.²¹]

El otro gran subgénero de la novela policiaca nace en parte como continuación y en parte como reacción a la novela anterior. [La novela policiaca negra supone una inversión del orden y signo de los principios éticos y estéticos. Aquí se mantiene la temática criminal como juego estético (suspense, misterio, ingenio) pero su importancia queda ahora desplazada o reducida con respecto al componente ético, que tiende a ocupar generalmente un lugar predominante. Diríamos que el problema formal del rompecabezas funciona como excusa o armazón para la articulación del problema moral de la actitud del individuo frente a la sociedad. De manera simultánea a la inversión de la relación entre los planos ético y estético, se altera la construcción de las fórmulas constitutivas. La «fórmula» del detective como superhombre con sobrenaturales poderes de observación y deducción da paso a la del detective como ser marginal curtido con una gran resistencia física y una cierta moral ambigua. El método de la investigación ya no se basa exclusivamente en el juego deductivo o inductivo (racional) desde una perspectiva alejada, sino en la involucración activa y personal del detective en los mismos hechos a investigar. El detective no puede permanecer impasible ante la acción criminal y sus víctimas, a pesar de la máscara de «hombre duro» que está obligado a llevar a manera de defensa para subsistir en una sociedad que aplasta al más débil; su característico cinismo y su afilada ironía provienen del rechazo que siente hacia esa sociedad, de la que se siente marginado; el detective duro ha perdido su inmunidad y es tan vulnerable como cualquier otra víctima; su integridad física y moral está en constante peligro; se encuentra metido de lleno en la acción y la aventura de la investigación, la cual le llega a afectar personal-

21. D.A. Miller ha analizado la «función policial» como característica central de la novela decimonónica (en la tradición de Dickens, Trollope y Collins), de la que la novela policiaca sería epítome singular. Véase *The Novel and the Police* (Berkeley, University of California Press, 1988).

mente. Para él, la investigación no es meramente un juego estético (aunque sí pueda serlo en buena parte para el lector), sino que obedece a una particular postura ética.

La perspectiva moral del protagonista va a inundar toda la obra de una manera mucho más explícita que en la novela policiaca clásica. La división rotunda típica del melodrama que encontrábamos allí, entre los principios antitéticos del bien y el mal, representados por las figuras químicamente puras del detective (defensor de la sociedad) y del criminal (su agresor), resulta ahora puesta en cuestionamiento. El bien y el mal ya no son unos valores absolutos que se pueden aislar y relegar a unos personajes particulares (los buenos y los malos, los defensores y los agresores) sino que aparecen relativizados dentro de la sociedad y en todos sus individuos. La novela policiaca negra parte de una desconfianza total en la sociedad y sus instituciones. La constitución de la sociedad se considera intrínsecamente injusta e inmoral, basada en el dominio del poderoso sobre el débil, del rico sobre el pobre, a través de la explotación y la violencia; la inmoralidad de esa sociedad es más palpable todavía al ir apareada con el fenómeno de la corrupción de los políticos (que hacen y deshacen las leyes a conveniencia de los poderosos y, si es preciso, hacen pacto con los criminales) y la corrupción de la policía (que se deja comprar al mejor postor), lo cual trae consigo un debilitamiento de la confianza en la ley y la justicia.

Estas fórmulas narrativas de la novela negra son indicativas de una nueva mitología popular cuestionadora del orden establecido. La falta de confianza ante la sociedad que detectamos en los orígenes de la novela negra (finales de los años veinte, principios de los treinta) coincide de hecho con la actitud popular extendida en los años de entre guerras en los Estados Unidos a raíz de la Depresión económica y la Prohibición, la cual no sólo favoreció la corrupción entre políticos y policías sino que demostró la inhabilidad de éstos frente al fenómeno criminal e involuntariamente produjo la heroificación colectiva del criminal (la figura del gángster), es decir, consiguió justamente lo contrario de lo que se proponía.

La relativización moral de la novela policiaca negra no se limita al entorno social sino que alcanza al mismo protagonista, el detective anteriormente situado más allá del bien y del mal. El detective «duro» es consciente de la naturaleza inmoral de la sociedad y de su situación particular de marginado y perdedor

dentro de ella (antihéroe). Se mueve impulsado por un código de honor personal e intransferible, incomprensible para los demás por ser de un orden superior, en el que la causa de la Justicia debe triunfar, aunque para ello sea necesario (y casi siempre lo es), saltar por encima de la Ley; se opone a la corrupción que encuentra a todo su alrededor, al imperio de la ley (literalmente) del más fuerte, a la violencia cotidiana, pero sabe que para llevar a cabo su empeño justiciero y regenerador en esta sociedad no se puede ser ni un santo ni un caballero andante. Se ha de combatir la sociedad con sus mismas armas. Será necesario responder a la violencia con violencia, transgredir las leyes que obstaculizan el descubrimiento de la verdad y el triunfo de la justicia, ponerse una impenetrable armadura de cinismo e ironía que le proteja de los ataques que recibe desde todos los flancos.²²

En definitiva, el código ético del investigador puede parecer ambiguo y cuestionable desde el punto de vista moral de la sociedad, pero sus contradicciones son coherentes y moralmente superiores en una sociedad inmoral y en perpetua contradicción consigo misma. Consecuentemente, la fórmula de esta novela rehuye el «final feliz» característico de la novela policiaca clásica; su visión es pesimista y desesperanzadora. La insatisfactoria resolución del caso criminal sólo revela definitivamente la auténtica dimensión social del delito, la complicidad inmoral de políticos, magnates y agentes del orden, la imposibilidad de regeneración de la sociedad, el absurdo de la tarea infinita del detective, que al igual que Sísifo en Hades, está condenado a no ver jamás cumplida su misión.

Los dos subgéneros principales de la novela policiaca presentan dos visiones del mundo contrarias y aparentemente irreconciliables entre sí. Ambos contienen en el plano estético, aunque en diferente grado de importancia, la fórmula de la investigación como juego formal, pero es en el plano ético donde las diferencias entre estos dos subgéneros se hacen abismales, y por consiguiente, donde se define cada uno de ellos.

A medio camino entre la novela policiaca negra y la tradicio-

22. Patricia Highsmith acusa esta doble moralidad característica de la fórmula del detective «negro»: «Sleuth-heroes can be brutal, sexually unscrupulous, kickers of women, and still be popular heroes, because they are chasing something worse than themselves, presumably» (51).

nal, aunque más cerca de la primera que de la última, encontramos un tercer subgénero de menor difusión al que podríamos denominar novela policiaca «psicológica» o «costumbrista», vertiente ejemplificada en la obra del escritor belga Simenon centrada alrededor del Inspector Maigret. Esta corriente se caracteriza especialmente por el énfasis que pone en la caracterización e introspección psicológica de los personajes y la importancia de la descripción de los usos y costumbres, paisajes y ambientes sociales en los que transcurre la acción. Por esa razón, es de todos los subgéneros policiacos el más cercano al realismo tradicional. Al igual que la novela policiaca negra, esta corriente psicologista o costumbrista hace hincapié en la problemática moral y social, y la restitución del orden establecido es más problemática por lo general que en la novela policiaca clásica, mientras que el elemento de enigma (central en la novela policiaca tradicional) pasa a ocupar generalmente un segundo plano. Se distingue de la novela policiaca negra, sin embargo, en la mayor interiorización de los personajes (tanto víctimas como delincuentes) y la variada descripción ambiental, con lo cual la narración adquiere un ritmo más sosegado, un tono más introspectivo y un carácter más pictórico. Por otra parte, esta vertiente no tiene en general el poder corrosivo y la dureza de la novela negra; el lenguaje no es tan crudo ni refleja con la misma intensidad la violencia urbana; la visión crítica de la sociedad es también menos feroz. El investigador de este tipo de novela no es un ser supernatural como en la vertiente policiaca tradicional ni un ser marginal como en la vertiente policiaca negra sino un ser normal, un «hombre gris», típicamente un funcionario, como es el caso del pequeño-burgués comisario Maigret, protagonista de las novelas de Simenon. Sin embargo, este investigador, al igual que el investigador de la serie negra, es esencialmente un anti-héroe, como veremos a continuación.⁷

Tipos y arquetipos

La división de los subgéneros principales de la novela policiaca con respecto al problema ético/estético central subyacente a sus diversas fórmulas narrativas podría ajustarse en lo esencial a la serie de categorías: universales que Frye ha aislado en sus estudios de los arquetipos literarios. A pesar de que la clasifi-

ción de Frye puede resultar contradictoria y engañosa por su estricta adherencia a modelos de oposiciones binarias, y su aplicación literal al estudio de los géneros literarios es limitada, como ya hemos advertido anteriormente, su tipología nos puede servir para poner de relieve las características arquetípicas de los subgéneros que aquí tratamos. Frye concibe cuatro tipos básicos de estructuras narrativas o «mitos» relacionados entre sí. En los extremos del primer eje se sitúan las formas «romántica» e «irónica» respectivamente; en los polos opuestos del segundo se hallan las formas «cómica» y «trágica». Entre cada uno de estos polos Frye distingue varias fases en distinto grado de combinación. El protagonista del «romance» es típicamente heroico e idealizado por encima del resto de los hombres (posee cualidades supernaturales), por oposición al prototipo «irónico» que es antiheroico, marginado y perdedor, situado por debajo del lector. La estructura del «romance» tiende hacia la idealización, la «irónica» hacia la verosimilitud de lo real. La estructura «cómica» celebra el restablecimiento final del orden moral y social tras haber sido transgredido y puesto en peligro por el malvado antagonista del héroe protagonista, mientras que en la estructura trágica la empresa del héroe está abocada al fracaso debido a las limitaciones o debilidades del protagonista, el cual resulta finalmente aislado de la sociedad.

Dentro de la novela policiaca es posible distinguir con cierta claridad una polarización de estas categorías que opone una tendencia «romántica» y «cómica» a otra «irónica» y «trágica», las cuales se corresponden esencialmente con las subdivisiones «clásica» y «negra» de la novela policiaca.²³ La novela policiaca clásica de la tradición Poe-Doyle-Christie es típicamente «ro-

23. Para Frye, que no distingue subgéneros dentro de la novela policiaca, la estructura «cómica» de la novela policiaca toma la forma particular del melodrama, entendido como «comedy without humor» (*Anatomy*, 40) que sirve como «advance propaganda for the police state» (*Anatomy*, 47), definición que tan sólo tiene aplicación genérica en el caso de la novela policiaca clásica. George Grella ha analizado brillantemente la novela policiaca clásica como «comedia de costumbres», en su «Murder and Manners: The Formal Detective Novel», *Novel*, 4 (1970), 30-48; Hanna Charley desarrolla esta teoría en su *The Detective Novel of Manners* (Londres, Associated University Press, 1981). Por su parte, Rick A. Eden defiende su concepción de la novela policiaca como sátira, horaciana en el caso de la vertiente clásica y juvenaliana en el de la vertiente negra, en «Detective Fiction as Satire», *Genre*, 16 (1983), 279-295.

mántico-cómica» por su tendencia hacia lo inverosímil, la idealización del héroe protagonista y la celebración del orden social restablecido. A pesar de la primera impresión de verosimilitud que pudiera causar el meticuloso examen de la realidad que se nos presenta realizado por el detective (en un proceso de observación, investigación y deducción) la novela «clásica» apunta en sentido contrario. Quizás el mayor artificio de esta novela resida, como anunciamos anteriormente, en su carácter falsamente científico, racional y su aparente juego inductivo/deductivo, ninguno de los cuales resiste casi nunca un análisis profundo (aunque siempre queda la posibilidad de que se haya escrito, o se escriba en el futuro, alguna novela policiaca verdaderamente racional y científica). El proceso que sigue el investigador para descubrir la verdad es analítico sólo en apariencia. En la realidad, las «deducciones» e «inducciones» del detective serían simplemente afortunadas intuiciones, hábiles conjeturas o suposiciones, cuando no fruto de la casualidad, que es una fuerza de lo irracional e inexplicable.²⁴ En contra de lo que muchos puedan pensar, la casualidad en la novela policiaca nunca es casual sino obligada, pues sin su reiterada intervención no podría encajarse todo perfectamente al final. Este hecho explica la imposibilidad para el lector de llegar a solucionar por sí mismo el misterio, lo cual contradice el dogma del *fair play* (juego limpio con el lector, que debe saber tanto como el propio detective) y desvirtúa su supuesto realismo, aunque no su carácter lúdico, como hábilmente apunta Stewart:

Deberíamos agradecer que la lógica es una influencia a la cual la literatura es raramente susceptible. Los que disfrutan de la novela policiaca, sin embargo, deberían agradecer que el deseo de un hombre de confundir y la voluntad de otro hombre de ser confundido han sido más fuertes de lo que Poe y el intelecto nos dicen que es el verdadero estado de las cosas...

We should be grateful that logic is an influence to which literature is rarely susceptible. Those who enjoy detective fiction,

24. Eco mantiene el mismo punto de vista, señalando que el proceso investigativo del detective «clásico» más que basarse en la deducción o en la inducción sigue más bien el principio de «abducción» o conjetura sentado por Pierce; para una amplia discusión de este aspecto véanse los ensayos incluidos en su *The Sign of the Three*.

however, should he thankful that one man's wish to confound and another man's willingness to be confounded proved stronger than what Poe and intellect tell us is the true state of affairs... [93].

En abierta oposición a un propósito de verosimilitud, la ausencia de sentimiento ante la tragedia o de compasión por la víctima es una característica que se extiende típicamente a todos los personajes de la novela policiaca clásica (aun los más allegados a la víctima). Asimismo, resultan poco verosímiles las convenciones del culpable como «la persona menos sospechosa» —conocida para lector y detective desde el principio pero al margen de toda duda— y la infalibilidad del detective (el caso siempre tiene una solución lógica que se explica al final). Las cualidades sobrenaturales del protagonista investigador son tan exageradas y sus rasgos humanos tan escasos que resulta imposible pasar por alto su carácter «romántico». Su fantástico supercerebro así como su falta de emociones con respecto a los demás confieren al detective un halo inhumano superior. El detective protagonista es un héroe de una pieza, sin sorpresas ni contradicciones, invulnerable física y espiritualmente. Dentro de la clasificación tipológica de Frye, el investigador sería el héroe superior a los otros hombres y a su ambiente, que es típico del relato fantástico o maravilloso (*romance* en inglés), como el santo o el caballero. Es precisamente en la tradición de este tipo de narrativa, adaptada a los tiempos modernos, donde mejor se sitúa la «novela policiaca clásica».

Quizás fue Chesterton quien primero acertó a contemplar la novela policiaca como forma contemporánea de «romance», hallando un paralelismo entre la investigación del detective y el noble motivo de la búsqueda en los libros de caballerías, detective y caballero como protectores de la justicia, y por ende, de la sociedad:

Cuando el detective en un «romance» policiaco va solo y un poco neciamente sin temor en medio de las navajas y puños de una guarida de ladrones, ello sirve sin duda para hacernos recordar que el agente de la justicia social es la figura original y poética [...] El «romance» de la fuerza policial es así el «romance» total del hombre [...] Nos recuerda que la silenciosa e inadvertida actividad policial por la cual somos gobernados y protegidos es sólo una triunfante caballería andante.

When the detective in a police romance stands alone, and somewhat fatuously fearless amid the knives and fists of a thieves' kitchen, it does certainly serve to make us remember that it is the agent of social justice who is the original and poetic figure [...] The romance of the police force is thus the whole romance of man [...] It reminds us that the whole noiseless and unnoticeable police management by which we are ruled and protected is only a successful knight-errantry [123].

La persecución de la verdad y la justicia generalmente constituye la meta propuesta del investigador, como lo es la del caballero andante; en ambos casos, la misión individual es una «cruzada» por una causa motivada por un código de conducta superior. Esta misma idealización del detective como moderno perseguidor de la justicia o «desfacedor de entuertos» fue señalada repetidamente por Emilia Pardo Bazán, introductora del género policiaco, como de muchas otras novedades, en la literatura española, como veremos en el próximo capítulo.²⁵

El detective-como-caballero reestablecedor de la Justicia es hasta cierto punto un elemento característico de la novela policiaca en todas sus formas, tanto en la vertiente «clásica» como en la «negra» o la «psicológica», puesto que obedece a la fórmula subyacente del juego inquisitivo formal. Sin embargo, es en la novela policiaca clásica donde los paralelismos son más abundantes. La función ideológica del detective en la novela policiaca clásica va más allá de la aparente búsqueda de la verdad y la justicia. La verdadera función distintiva del investigador policial (o para-policial) es la legitimización de esa operación de vigilancia «silenciosa e inadvertida» a la que se refiere Chesterton, que trae consigo la reintroducción de la ideología burguesa dominante, y la restauración de la ley y el orden. Por el contrario, la aventura del detective de la novela policiaca negra es irónica y antiheroica; la justicia rara vez es sinónimo de la ley y del orden, sino más bien todo lo contrario; su empresa está abocada al fracaso; así pues, será preciso buscar su afiliación en otra parte.

Al desprenderse la novela policiaca negra del tronco común

25. Véanse las colaboraciones periodísticas que, bajo el título genérico de «La vida contemporánea», Pardo Bazán realizó para *La Ilustración artística* (n.º 1.416 [1909] y 1.581 [1912]).

con la novela policiaca clásica y rechazar conscientemente su descuido de la verosimilitud convencional y su conformismo social, se aleja de una estructura básicamente «romántico-cómica» hacia otra fundamentalmente «irónico-trágica». En esta novela hay espacio para los más variopintos personajes de la gran urbe americana, desde los magnates, políticos y policías, a los poderosos gánsters y pequeños rufianes, toda una gama de tipos reconocibles en la vida real. Igualmente reconocible como verosímil es el marco escénico de la acción, el lenguaje coloquial de los personajes, la representación de una sociedad en que «buenos» y «malos» no siempre lo son necesariamente. Raymond Chandler resumió perfectamente la revolucionaria labor de Dashiell Hammett al romper con la tradición de la novela británica e inaugurar un nuevo tipo de novela policiaca más convincente y crítica:

Hammett sacó el asesinato del jarrón veneciano y lo tiró al callejón [...] Devolvió el asesinato al tipo de gente que lo comete por una razón, no simplemente para proporcionar un cadáver, y con los medios al alcance de la mano, no con pistolas de duelo forjadas a mano, curare o peces tropicales. Puso a estas gentes sobre el papel y les hizo hablar y pensar en el lenguaje que usaban de costumbre para estos fines.

Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley [...] [He] gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not hand-wrought duelling pistols, curare and tropical fish. He put these people down on paper, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes [530].

Con toda su carga documental, quizás por su misma exageración, la novela policiaca negra acoge también otros elementos que rayan en lo fantástico, pero aún sin llegar al grado de idealización de la novela policiaca clásica. El mismo Chandler reconoce, no sin ironía, el exceso propio de los relatos «hard-boiled» originales de la revista *Black Mask* en que se gestó el subgénero policiaco «negro»:

Indudablemente las historias sobre éstos [los «detectives negros»] tenían un elemento fantástico. Esas cosas ocurrían, pero no tan rápidamente ni a un grupo de gente tan homogéneo, ni dentro de un marco lógico tan estrecho. Esto era inevitable por-

que había una demanda de acción constante; si uno se paraba a pensar estaba perdido. Cuando tengas una duda haz que un hombre entre por la puerta con una pistola en la mano.

Undoubtedly the stories about them [hard-boiled detectives] had a fantastic element. Such things happened, but not so rapidly, nor to so close-knit a group of people, nor within so narrow a frame of logic. This was inevitable because the demand was for constant action; if you stopped to think you were lost. When in doubt have a man come through a door with a gun in his hand [xii-xiii].

El protagonista de la novela policiaca negra es un hombre de este mundo, cuya fortaleza física y moral (su «dureza») no es invulnerable a los ataques de que es objeto constantemente. En la célebre formulación de Chandler se trata de «un hombre completo y un hombre corriente y sin embargo un hombre insólito [...] un hombre de honor [...] El mejor hombre de su mundo y un buen hombre para cualquier mundo» («a complete man and a common man and yet an unusual man [...] a man of honor [...] The best man in his world and a good enough man for any world» [533]). A pesar de sus indudables y excepcionales cualidades el investigador no es un héroe en sentido tradicional. Muy al contrario, la visión «irónico-trágica» de este mundo al revés exige que el personaje central de la novela sea marginal a la sociedad. Indefectiblemente, el investigador protagonista adopta una actitud de rechazo a la sociedad, por la cual siempre será considerado como un intruso; es un perdedor nato. Su carácter, condición y actuación no son heroicos sino antiheroicos. Como diría Juan Madrid, es el antihéroe moderno de la antiepopéya de la vida urbana contemporánea («Sociedad urbana», 19).

La representación «irónica» del mundo desde la perspectiva de un antihéroe marginado resultó revolucionaria en el campo de la novela policiaca, pero no es absolutamente original en la literatura. Su irrupción en la historia de la literatura es relativamente antigua y coincidió con la aparición de la novela picaresca. De la misma manera que la novela policiaca clásica se emparentaba con los libros de caballerías, la novela policiaca negra se relaciona más estrechamente con la novela picaresca, en una doble ecuación que presenta la cara y cruz de la sociedad que las produce. La novela picaresca es además el primer precedente de la novela policiaca en la inclusión de la temática delictiva

como tema literario y en la utilización de un personaje móvil con la habilidad de introducirse en los más diversos *milieux* de la sociedad, características comunes a los dos subgéneros de la novela policiaca. Este intrusionismo típico del pícaro y del detective cumple en ambos casos una función similar: sirve de excusa que permite la irrupción del ojo crítico en ciertos ambientes y grupos cerrados que normalmente no están al alcance del lector. Dennis Porter resume perfectamente esta característica:

A través del mecanismo del héroe detective de recta moral la novela policiaca permite a sus lectores fisgonear y mirar furtivamente, entrar en casas cerradas y abrir cajones y armarios en casas ajenas [...] El lector disfruta sin culpabilidad el lujo de poder ver sin ser observado [...] El secreto de su poder reside en gran medida en el truco que hace del voyeurismo un deber.

Through the mechanism of the morally upright detective hero the detective novel allows its readers to pry and peep, to enter locked houses, and to open drawers and cupboards in other people's homes [...] The reader enjoys without guilt the luxury of watching without being observed [...] The secret of its power resides to a large degree in the trick that makes of voyeurism a duty [240-241].

Excusados así por la necesidad, en el caso del pícaro, o por el deber, en el del detective, los dos se ven envueltos en una serie de experiencias anormales durante las cuales se produce un proceso de desnudamiento crítico de la sociedad. Barzum y Taylor definían el proceso de detección como un proceso de descubrimiento, comparando la visión del detective con la visión privilegiada de la sociedad en obras seudo-picarescas como *El diablo cojuelo*:

Detección: Significa «destapar», es decir, descubrir lo que está escondido. En la tradición española, el Diablo ocasionalmente ofrecía a uno de sus favoritos el espectáculo de mirar dentro de todas las casas de una ciudad levantando los tejados. Los detectives son consecuentemente hijos o discípulos del diablo.

Detection: Means «taking off», i.e., uncovering what is hidden. In the Spanish tradition, the Devil occasionally offered one of his favorites the entertainment of looking into all the houses of a town by taking the roofs off. Detectives are consequently sons or disciples of the devil [xxxix].

Sin embargo, los paralelos de la novela picaresca con la novela policiaca van más allá en el caso de la novela policiaca negra. El detective de la «serie negra» no se limita a investigar distanciadamente las vidas de los demás; como el pícaro, no tiene más remedio que involucrarse personalmente (de ahí su vulnerabilidad). Tanto el pícaro como el detective de la serie negra, ambos prototipos de antihéroes, conocen y exploran los bajos fondos de la sociedad que habitan, y entran en contacto con delincuentes, criminales y todo tipo de seres marginales. En ambos casos, la actitud del protagonista y la intención del autor son hacer una profunda crítica social, irónica o caricaturesca, de la que no se libra ningún personaje o estamento social, incluido el propio protagonista. El humor sórdido se extiende a todos los rincones donde pícaro y detective ponen la mirada. El lenguaje tiende a reflejar esto en un estilo coloquial y desatado que desborda todos los cauces; el locuaz desparpajo característico del pícaro tiene su paralelo en los típicos *wisecracks* siempre preparados para ser producidos en el momento oportuno por el detective negro. El estilo directo y coloquial, sin embargo, es factible de un gran grado de estilización, como lo prueban la deformación caricaturesca del pícaro en *El buscón* o el uso desproporcionado del símil grotesco en las novelas de Raymond Chandler y sus epígonos. No obstante, la base de la novela picaresca y la novela policiaca negra de la escuela norteamericana (al igual que la vertiente psicológica o costumbrista) siempre se va a acercar más a una visión «irónica», no idealizada sino crítica, del entorno, por oposición a la visión «romántica» y acrítica que presentan los libros de caballerías y las novelas policiacas clásicas de la tradición británica. Al idealizado y noble héroe de una pieza se opone así el individuo desclasado y marginado, un antihéroe común, siempre ambiguo y contradictorio.

Gramática de la novela policiaca

La serie de dicotomías manifiestas en la novela policiaca es producto de la polarización de sus elementos estructurales, temáticos e ideológicos. Según hemos visto, la novela policiaca es factible de ser analizada según los particulares dualismos entre los principios del bien y del mal, del orden y del desorden, de la norma y de la infracción de la misma; de igual manera resultan

contrapuestas las formas cómica y trágica, las estructuras romántica e irónica, las figuras del héroe y el antihéroe. Sin embargo, las polarizaciones que indudablemente alcanzan un máximo grado de visibilidad en la novela policiaca en su forma-ur ideal son las efectuadas por la doble oposición, por una parte, entre el criminal y la víctima, y por otra, entre el criminal y el investigador.²⁶ Este antagonismo conforma una estructura dual básica compuesta de dos narrativas peculiares que Todorov ha denominado respectivamente la «historia del crimen» (lo que sucedió) y la «historia de la investigación» (cómo se descubrió). Todorov identifica además estas dos narrativas con dos aspectos complementarios que están presentes en toda obra literaria y que fueron distinguidos por los formalistas rusos como *fabula* y *sjuzet*. La *fabula* es lo ocurrido en el relato, el *sjuzet* es la manera en que éste es presentado. Estos términos son equivalentes de los utilizados posteriormente por Todorov y adoptados por los teóricos estructuralistas dedicados al campo de la narratología, «historia» y «discurso», con los que se distingue el plano del contenido del de la expresión, lo narrado de la narración, el argumento del relato de la exposición del mismo.²⁷ Así, la «historia» es el resultado de la reconstrucción temporal y lógico-causal del relato realizada por el lector a partir del «discurso». La teoría central de Todorov que plantea la doble correspondencia de la «historia del crimen» con la *fabula* («historia») y la «historia de la investigación» con el *sjuzet* («discurso») ha sido aprovechada por otros críticos que han desarrollado su planteamiento inicial si bien con importantes modificaciones.²⁸ Aceptando la

26. Empleamos aquí los términos «crimen», «criminal» y «víctima» con un valor genérico no reductivo; el crimen como sinónimo de delito grave contra las normas sociales, la víctima como la persona que sufre directamente las consecuencias del crimen. En la novela policiaca el crimen más común es el asesinato, por ser el más irreversible de todos, pero también se dan con menor frecuencia relatos policiacos alrededor de otros crímenes, como por ejemplo, un robo o un secuestro.

27. Véase Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications* (1966) y «Structural Analysis of Narrative», *Novel*, 1.3 (1969); Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, Cornell University Press, 1978) y *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca, Cornell University Press, 1990); Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca, University Press, 1980); Gerald Prince, *Dictionary of Narratology* (Lincoln, University of Nebraska Press, 1987).

28. Véase al respecto los trabajos de Peter Brooks, *Reading for the Plot* (Nueva York, Knopf, 1984); Donna Bennett, «The Detective Story: Towards a Definition of

dicotomía esencial de Todorov, Brooks ha añadido el concepto central de «plot» (o trama) que no se corresponde con ninguna de las dos categorías anteriores sino que consiste en la actividad interpretativa y transformadora del «discurso» en «historia» por parte del lector; la novela policiaca es, para Brooks, el paradigma de toda narrativa pues su estructura, con la investigación y reconstrucción realizada por el detective, simboliza la propia actividad hermenéutica del lector en la reconstrucción de la narrativa. Bennett, por su parte, señala acertadamente la presencia dentro de la «historia» tanto de la narrativa del crimen como de la narrativa de la investigación, aunque se equivoca al situarlas necesariamente una a continuación de la otra; las dos narrativas no siempre son sucesivas, sino que con frecuencia ambas son simultáneas, al desarrollarse paralelamente la acción criminal a la actividad investigativa (especialmente en la novela policiaca negra); ni siquiera en el caso de la novela policiaca clásica, como defiende Todorov, se cumple siempre rigurosamente esta sucesión de narrativas.²⁹

El crimen y su investigación, así pues, aunque no necesariamente en ese orden específico predeterminado, son los elementos esenciales de la «historia» del relato policiaco. Sus respectivas narrativas se articulan en secuencias lineares frecuentemente superpuestas que están formadas por una serie limitada de núcleos centrales.³⁰ Las secuencias básicas de la narrativa del

Genre», *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 4 (1979), 233-266 y de Uri Eisenzweig, «Presentation du genre», *Littérature*, 49 (1983), 16-22; «Chaos et Maitrise: Le discours romanesque de la méthode policière», *Michigan Romance Studies*, 2 (1982), 139-163.

29. Un caso ejemplar en el campo de la novela policiaca clásica en que las dos narrativas de la «historia» son paralelas es el de los relatos que contraponen una serie intermitente de asesinatos a la acción investigadora, como es el caso de *Ten Little Indians* o *Murder on the Nile*, de Agatha Christie. En tal caso las dos narrativas no se suceden sino que se superponen en su mayor parte. La simultaneidad de ambas narrativas, por otra parte, es casi imprescindible en toda novela policiaca negra.

30. Según Roland Barthes, los «núcleos» o «funciones cardinales» de un relato son aquellas unidades narrativas referentes a acciones de directa consecuencia para el desarrollo de la historia, por oposición a las unidades narrativas complementarias o «catalizadores» que cumplen una mera función hilativa no causal en la «historia», pero que tienen un importante papel en el desarrollo del «discurso», por ejemplo acelerándolo o retardándolo. Una «secuencia» es una sucesión lógica de «núcleos» unidos por una relación de solidaridad. Véase Roland Barthes, «The Structural Analysis of Narratives», en su *Image-Music-Text* (1977), 79-124.

crimen, una vez reorganizada en la «historia» por el lector de acuerdo al orden cronológico y causal de los hechos, incluyen idealmente los motivos, medios y resultados de la acción criminal, así como a sus responsables; la narrativa de la investigación, posterior o paralela en la «historia», es el proceso de indagación y revelación de la narrativa del crimen, típicamente a cargo de un investigador (a veces el único, otras el principal), cuyas secuencias principales son el examen de pistas e indicios, los interrogatorios y seguimientos a testigos y sospechosos, hasta llegar al descubrimiento del culpable, y frecuentemente, su persecución y captura. Las secuencias de ambas narrativas constituyen en definitiva lo que Barthes denomina el código proairético, dominado precisamente por series de acciones sustentadas en la experiencia empírica de la «realidad» que pueden ser nombradas como secuencias (tales como un viaje, un asesinato o una persecución).³¹

En el otro nivel esencial del relato policiaco, el del «discurso» o exposición de la narración, encontramos la narrativa del crimen y la de la investigación presentadas como «texto», por oposición a la reconstrucción abstracta lógico-temporal de la «historia». En contra del postulado de Todorov, la narrativa del crimen siempre está presente en el «discurso» de la novela policiaca, directamente exteriorizada por el narrador o evocada por los personajes, si bien expuesta a una serie de manipulaciones (como su inversión, fragmentación o retardación).³² Por otra parte, el «discurso» de la investigación, sometiendo las secuencias de la «historia» de la investigación (del detective) a similares estrategias narrativas ambigüadoras, no se corresponde exactamente con la investigación del detective, sino con la inves-

31. Véase Roland Barthes, *SZ* (Nueva York, Hill and Wang, 1974).

32. Aquí Bennett vuelve a diverger de Todorov al señalar la presencia de una narrativa de la investigación tanto en la «historia» como en el «discurso», idea que sin embargo queda sin desarrollar. La narrativa criminal, en su mayor parte, no pertenece plenamente al «discurso». Distingue Bennett dentro de la narrativa criminal el hecho clave, «core event», revelado parcialmente en el discurso (el crimen en sí) del resto de la narrativa evocada (motivos, medios) a la que denomina «scio-narrative», por ser completamente discernible para el lector a pesar de su ausencia textual. Estos estrictos términos sólo se podrían aplicar a un tipo de relato policiaco, el de una cierta clase de novela problema o «murder mystery» de estructura invertida, que no es en absoluto sinónimo de novela policiaca, si aceptáramos previamente la problemática «ausencia» de la narrativa criminal en el «discurso».

tigación que necesariamente realiza el lector al leerla. El hecho de que el «discurso» de la investigación suela seguir con mayor o menor fidelidad los pasos del investigador ficticio de la «historia» no quiere decir que ambas investigaciones sean la misma; se trata de un lógico recurso narrativo que sirve de soporte a la investigación del lector y a la vez proporciona verosimilitud al relato.

La diferencia entre las dos investigaciones es especialmente clara al analizar el punto de vista de cada una de ellas. Se puede decir que la «historia» de la investigación (del detective) está dirigida por el investigador mismo, es su propia narrativa, mientras que el «discurso» de la investigación (del lector) está señalado por el narrador del texto y reordenado por el lector. A través del «discurso» presentado por el narrador, el lector sigue los pasos del detective, pero su investigación por definición no puede ser igual a la del investigador ya que la perspectiva del investigador y la que el narrador ofrece al lector nunca coinciden plenamente en la novela policiaca. De hecho, todos los diferentes puntos de vista utilizados en la novela policiaca se caracterizan por la crucial separación existente entre narrador e investigador. Ni siquiera la narración homodiegética en primera persona, históricamente anterior a ninguna otra y todavía una de las formas más utilizadas en la novela policiaca, escapa a esta condición, ya sea bajo la forma del narrador testigo o confidente del investigador (el característico «Watson» de Conan Doyle o el innombrado narrador amigo de Auguste Dupin en los cuentos de Poe), ya del narrador autodiegético protagonista de la investigación (corriente en la novela policiaca negra, como el Philip Marlowe de Chandler). En ambos casos el «discurso» de la investigación exteriorizado por el yo-narrador es restringido; en el caso del «Watson» esta perspectiva restringida está justificada por tratarse de un mero acompañante, observador inocente de la investigación del detective, cuyas finas percepciones escapan a su atención y cuyos pasos él sólo consigue comprender *a posteriori*; esta restricción cognoscitiva del narrador es naturalmente compartida por el lector y va a crear una clara separación entre el «discurso» de la investigación que a éste se le presenta y la «historia» de la investigación del detective. En el caso del detective como narrador autodiegético protagonista nos encontramos con un tipo distinto de restricción, no cognoscitiva sino autoimpuesta; las particulares características de la persona-

lidad de este detective (reservado e introvertido por naturaleza, marginado y algo asocial, siempre lacónico en su expresión, hermético e impenetrable para los demás) justifican la ausencia en el «discurso» de mucha información necesaria que el investigador-narrador se reserva para sí mismo. Esta autorrestricción comunicativa por parte del narrador origina nuevamente una discrepancia básica entre la «historia» de la investigación del detective y el «discurso» de la investigación según se desarrolla ante el lector.

Esta misma autorrestricción comunicativa es también característica de los varios narradores heterodiegéticos posibles en la novela policiaca, tales como el narrador omnisciente tradicional (Simenon), el narrador subjetivo infiltrado en uno o varios personajes —o de omnisciencia selectiva— y el narrador objetivo externo —o dramático— (la técnica «behaviorista» de las novelas de Hammett). Todos estos narradores, con diverso grado de omnisciencia, tienen en común el hecho de que siempre comunican al lector menos de lo que teóricamente «saben» o pueden contemplar por su privilegiada posición; son siempre narradores autorrestringidos y nunca completamente fidedignos. Por esta razón, su «discurso» de la investigación siempre será distinto de la «historia» de la investigación; la investigación del lector y la del investigador pueden solamente converger al final del relato pero sin confundirse jamás. Al entender la separación entre ambas narrativas se puede explicar el extraño fenómeno actual del relato policiaco en el que a primera vista «no hay investigación», es decir, el relato cuya «historia» no contiene una narrativa de la investigación (no hay un investigador) pero cuyo «discurso», sin embargo, se organiza como una narrativa de investigación para el lector.³³

Bajo esta perspectiva podemos aislar teóricamente los dos elementos constitutivos básicos de la novela policiaca: por una parte, al nivel de la diégesis del relato, resulta imprescindible la narrativa del crimen, lo cual conduce al evidente postulado de que toda novela policiaca gira alrededor de una temática criminal; por otra parte, siempre es necesaria, al nivel del «discurso», la narrativa de la investigación; el relato policiaco no ha de na-

33. En esta corriente se podrían situar *The Buenos Aires affair*, de Manuel Puig (Barcelona, Seix Barral, 1989) o *El aire de un crimen*, de Juan Benet (Barcelona, Planeta, 1980).

rrar meramente una investigación sino que debe ser, y presentarse como, un proceso de investigación para el lector. Si, como hemos visto anteriormente, la novela policiaca destaca por la visible presencia en la «historia» (del crimen y de la investigación) del código proairético secuencial de las acciones empíricas, de acuerdo a la terminología de Barthes, su «discurso», en cambio, se ordena siguiendo las exigencias de un fuerte código hermenéutico, cuya guía es la búsqueda de la «verdad» textual; su cometido central es «articular de diversas maneras una pregunta, su respuesta y la variedad de sucesos fortuitos que pueden formular la pregunta o retrasar su respuesta; o incluso, constituir un enigma y llevar a su solución» («to articulate in various ways a question, its response, and the variety of chance events which can either formulate the question or delay its answer; or even, constitute an enigma and lead to its solution» [S/Z, 17]). La función principal que cumple el código hermenéutico es la de despertar el interés del lector por medio de la presentación de una incógnita, y mantenerlo por cierto tiempo a la expectativa de su resolución o desenlace.

Evidentemente el código hermenéutico no es exclusivo del relato policiaco, dado que está presente en prácticamente toda narrativa (literaria o no literaria); por su propia naturaleza temporal, la exposición narrativa necesariamente se da en un continuo y su desenlace sólo puede ocurrir de una manera lineal. Barthes ha señalado la homología lingüística de este fenómeno, señalando que hasta la misma frase obedece los principios de este código; todo sujeto gramatical necesita de un predicado para completarse, y esto sólo puede suceder en un continuo lineal, lo cual crea un tipo determinado de expectativa en el oyente.³⁴ Sin embargo, el código hermenéutico en la novela policiaca obedece a unos objetivos muy particulares, que lo diferencian de los mecanismos operantes en el lenguaje y en la narrativa en general. El tipo de interés que genera el código hermenéutico de la novela policiaca no se debe a una particular estructura sintáctica o a un simple desarrollo temático; su interés reside en la intriga no como enredo meramente causal o argumental de la

34. Roland Barthes ha equiparado el código hermenéutico de la narrativa (en su caso literaria) con el del lenguaje, de hecho reproduciendo y reduciendo los mecanismos del código hermenéutico de un relato (*Sarrasine*, de Balzac) en una «frase hermenéutica» (S/Z, 84-86).

historia, sino la intriga que a lo largo del «discurso» origina la calculada manipulación informativa por parte del narrador.

Meir Sternberg distingue dos estrategias narrativas fundamentales que el autor tiene a su disposición para generar intriga en el «discurso» del relato, las cuales están directamente relacionadas con el manejo expositivo de la información. La exposición informativa es manipulable por medio de mecanismos que retardan o posponen indefinidamente su conclusión y otros que la distribuyen de manera fragmentaria a lo largo del texto. Las estrategias de retardación y fragmentación son complementarias; dado la naturaleza lineal de la narrativa, toda fragmentación de la exposición implica necesariamente una estructura retardativa, y viceversa. Ambas estructuras son especialmente visibles en la novela policiaca. Si nos fijamos en la narrativa del crimen observaremos que está diseminada a lo largo del texto; típicamente, al principio del «discurso» son expuestos los resultados de la acción criminal, sobre los que periódicamente se van añadiendo datos sueltos, reservándose para el final la exposición de los motivos y la identidad del criminal. Al mismo tiempo, entre estas unidades narrativas se interponen las respectivas unidades de la narrativa de la investigación, que retardan la resolución final. La narrativa de la investigación se ve expuesta a esos mismos dispositivos, dispersándose en las múltiples direcciones que toma la encuesta y continuamente posponiendo su propia conclusión.

De especial interés resultan las estructuras retardatorias por su variedad y abundancia en la novela policiaca. La más notoria de ellas es la estrategia que altera el orden lineal (cronológico y causal) de la narrativa, efectivamente interrumpiendo el hilo narrativo. Las interrupciones suelen implicar cambios de tiempo (*flashbacks* o anticipaciones) o cambios de espacio, y pueden abarcar en el texto desde una secuencia hasta varios capítulos. La interrupción debe ser distinguida de la digresión, la cual ocurre como una desviación momentánea de la narrativa principal a la que, sin embargo, le une un nexo natural. Las digresiones toman con frecuencia la forma de descripciones, ya sean ambientales, de paisaje, o retratos físicos. En la novela policiaca son corrientes las digresiones que ayudan a construir y dar carácter a los personajes, de entre los que destaca especialmente por su singular personalidad el investigador, a través de la descripción de sus adicciones y aficiones; las acciones más habitua-

les como comer, fumar o beber, pueden revelar trazos de la personalidad del investigador, a la vez que contribuir a la retardación expositiva y por lo tanto a la intriga y disfrute del relato. Recordemos que Holmes fumaba en pipa, tocaba el violín y se inyectaba morfina para combatir el tedio, lo cual a su vez llenaba los tiempos muertos de la narrativa, posponiendo la resolución del conflicto; el característico hermetismo del investigador «negro» es enfatizado por el ensimismamiento con que fuma sus cigarrillos (traspasado a la pantalla en la figura mítica e impenetrable de Humphrey Bogart); Nick Charles y su esposa Nora, en *The Thin Man* de Dashiell Hammett, hacen de la consumición desaforada de alcohol en la novela un rito de provocación contra la sociedad de la Prohibición. El investigador Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán busca sus señas de identidad en la gastronomía; las digresiones descriptivas de la preparación y degustación de sus platos, momentos de reflexión y relajación para el investigador, se convierten en fuente de intriga y placer para el lector. Otra de las estructuras retardativas de obligada aparición en la novela policiaca es la inserción de falsas pistas y falsos sospechosos que, invitando a la constante construcción de hipótesis por parte del lector, frenan la conclusión del código hermenéutico. Finalmente, existe una última estructura retardativa basada en la sintaxis y el estilo de la narración. La complicación sintáctica o estilística del «discurso» puede convertirse ocasionalmente en un eficaz recurso retardativo. Así, el frecuente uso de imágenes chocantes y símiles insólitos en las novelas de Raymond Chandler consigue frenar eficazmente la lectura del relato; el estilo poético de las descripciones y reflexiones narrativas en las novelas de García Pavón cumplen asimismo una función retardativa; los largos períodos característicos de la retórica narrativa barroca son utilizados en las novelas de Eduardo Mendoza con un doble propósito caricaturesco y dilatorio.

La intriga del relato tiene su base en una paradoja: cuanto más se retarda la conclusión del código hermenéutico (pregunta-respuesta, enigma-solución), más se acrecienta la impaciencia del lector, acelerando así el ritmo de lectura para llegar al final. El lector se ve obligado a frenar su lectura para poder sopesar los datos que se le presentan (pistas, evidencias, interrogatorios) sin que se le escape la «pista crucial», y al mismo tiempo se ve impedido a seguir adelante para poder satisfacer su necesidad de una

respuesta.³⁵ El texto policiaco debe conseguir un difícil equilibrio entre la cantidad y calidad de la información revelada (suficiente para despertar genuino interés en el lector, pero no excesiva, lo que haría demasiado obvia o evidente la respuesta), el período de tiempo discursivo que transcurre desde la presentación del enigma hasta su conclusión (si ésta ocurre demasiado temprano o sobreviene demasiado tarde se anula la intriga) y el atractivo para el lector de los mecanismos de retardación, los pasajes retardativos han de ser interesantes *per se*, capaces de causar deleite en el lector por sí mismos;³⁶ así lo prueba el hecho de que si este equilibrio falla, se invalida la principal función de la intriga que es forzar al lector a continuar leyendo hasta el final, lo cual puede inclinar al lector a saltar los obstáculos retardativos que encuentra e ir a buscar la conclusión directamente al final.

Todorov distinguía dos formas distintas en que la intriga puede tomar forma en la novela policiaca, según el interés del lector recaiga en el pasado o en el futuro del eje temporal de la «historia».³⁷ En el primer caso, la intriga apela a la natural curiosidad del lector por los desconocidos antecedentes de la acción, quien debe remontarse del efecto (crimen, indicios) a la causa (el culpable y sus motivos); en el segundo caso, la intriga depende de despertar un temor en el lector por el resultado de un conflicto que comporta un riesgo o peligro para los protagonistas; el lector parte de unas causas conocidas (una situación peligrosa, un en-

35. A este respecto Dennis Porter aduce que en la novela policiaca «todo lo que es descrito o meramente mencionado es significativo porque tiene el estatus de una pista en potencia... Desde el punto de vista del arte de la narrativa, nada en una novela policiaca es insignificante porque en el peor de los casos llevará a conclusiones erróneas» («everything that is described or merely mentioned is significant because it has the status of a potential clue... From the point of view of the art of narrative, nothing in a detective story is insignificant because at worst it will mislead» [*The Pursuit of crime*, 43]).

36. Si bien es cierto que toda segunda lectura de un texto es fundamentalmente distinta a la primera, en el caso de la novela policiaca esto es especialmente evidente. Para el lector medio, cuyo único interés en el relato policiaco reside en la intriga generada por éste, no tiene sentido una segunda lectura (a no ser que haya olvidado los detalles del relato). Una vez que ha desaparecido la intriga sólo quedan los mecanismos narrativos expuestos a la vista. Evidentemente, un lector más sofisticado puede encontrar en lecturas posteriores, al menos en las mejores novelas del género, otros elementos de interés independientes del factor intriga (como caracterización, descripción, estilo, o composición).

37. Véase Tzvetan Todorov, «The Typology of Detective Fiction», en su *The Poetics of Prose* (Ithaca, Cornell University Press, 1977), 42-65.

frentamiento, una persecución) y está a la espera de ciertos efectos aún desconocidos (resolución de la crisis, victoria o derrota del investigador). En el primer caso, la intriga se caracteriza por la curiosidad, en el segundo por el suspense. Todorov identifica la intriga causada por la curiosidad (lo que pasó) con la retrospectiva característica, según su clasificación estructural, de la novela policiaca clásica; la intriga mantenida por el suspense (lo que va a pasar) coincide con la prospección investigativa de la novela de la serie negra. Amplificando la visión de Todorov, Sternberg explica en estos mismos términos la distinción entre los dos tipos de interés generados por la narrativa:

▷ El suspense y la curiosidad son emociones o estados mentales caracterizados por una expectante intranquilidad y por hipótesis provisionales que derivan de una falta de información; así ambos mantienen la atención del lector con la esperanza de que la información que resolverá o aliviará a aquéllos se encuentre más adelante. Se diferencian, sin embargo, en que el suspense se deriva de una falta de información deseada concerniente al resultado de un conflicto que ha de ocurrir en el futuro narrativo, falta que conlleva una lucha entre la esperanza y el miedo; mientras que la curiosidad se produce por una falta de información relacionada con el pasado narrativo, un tiempo en el que las luchas ya han sido resueltas, y como tal a veces conlleva un interés por la información en sí misma. El suspense, así pues, se relaciona esencialmente con la dinámica de la acción presente; la curiosidad, con la dinámica de deformación temporal.

Both suspense and curiosity are emotions or states of mind characterized by expectant restlessness and tentative hypotheses that derive from a lack of information; both thus draw the reader's attention forward in the hope that the information that will resolve or allay them lies ahead. They differ, however, in that suspense derives from a lack of desired information concerning the outcome of a conflict that is to take place in the narrative future, a lack that involves a clash of hope and fear; whereas curiosity is produced by a lack of information that relates to the narrative past, a time when struggles have already been resolved, and as such it often involves an interest in the information for its own sake. Suspense thus essentially relates to the dynamics of the ongoing action; curiosity, to the dynamics of temporal deformation [Sternberg, 65].

A pesar de mantener la misma diferenciación básica entre el suspense, cuyo interés radica en la progresión secuencial de la

«historia» (código proairéctico), y la curiosidad, cuyo interés reside en la manipulación discursiva de la «historia» a manos del narrador (código hermenéutico), Sternberg admite que ambas formas de intriga suelen aparecer juntas; de hecho, según este crítico, la curiosidad originada por la retardación expositiva, debe buscar su equilibrio en el suspense de la acción. Sin embargo, Sternberg yerra en dos aspectos importantes. Primero, ambas formas de intriga, basadas en la falta de información del lector, dependen directamente de la particular manipulación lógico-temporal del «discurso»; las dos utilizan idénticos mecanismos retardatorios de la exposición. El suspense, aunque tenga su base en la acción de la «historia», siempre obedece a las mismas estrategias dilatorias de la exposición propias del «discurso» que la curiosidad. En la novela policiaca la ocultación de información de sucesos anteriores (causa de la curiosidad del lector) siempre implica la espera de los posibles efectos que su eventual revelación habrá de producir (causa de suspense) —tales como que el culpable no repita su crimen o sea descubierto, que el sospechoso inocente se libere de culpa, o que la integridad del investigador y otros personajes en peligro sea reestablecida—. Si bien la curiosidad suele por lo general tener mayor prevalencia en la novela policiaca clásica y el suspense en la novela policiaca negra, esto no altera el hecho de que ambas formas de intriga cohabitan y se complementan en las dos vertientes del género policiaco. Teniendo en cuenta que una forma acompaña a la otra, que ambas funcionan de la misma manera y que además las dos cumplen el mismo cometido, esta diferenciación parece artificial e inútil. Quizás por esta razón, Dennis Porter prefiere referirse a ambas formas de intriga con la misma apelación de «suspense», la cual acoge tanto el «suspense de miedo» como el «suspense de una pregunta no respondida», reconociendo el hecho de que ambas formas siempre aparecen en combinación (28). Según esta concepción, Porter define el «suspense» como «un estado de ansiedad dependiente de un mecanismo de relojería» («a state of anxiety dependent on a timing device» [29]), que viene proporcionado por la estructura del relato.

La intriga, independientemente de la estrategia narrativa empleada para su consecución o del peculiar interés del lector al que se dirige, siempre cumple varios objetivos en la novela policiaca. El más primario y evidente, como ya hemos advertido, es despertar y mantener prolongadamente el interés del lector hasta

el final del ciclo hermenéutico. Más aún, la intriga sirve de auténtico soporte estructural para la construcción de la narrativa, como guía que conduce el desarrollo del «discurso». La fragmentación narrativa facilita la asimilación del material presentado; su función, en palabras de Sternberg, es «endulzar la píldora expositiva» («to sugar the expository pill» [*Expositional Modes*, 172]). Asimismo, tras el aparente objetivo primario de los mecanismos retardativos se encuentran otras razones igualmente importantes. Una de ellas es la introducción de elementos extrínsecos a la investigación propiamente dicha, «innecesarios» para su resolución, pero necesarios para crear la textura de la novela. Para Porter, son precisamente estos efectos digresivos, y no las secuencias progresivas de las acciones, los que dan carácter e individualidad a una novela policiaca: «el arte de la investigación literaria depende en gran parte de la manera en que somos desviados/divertidos mientras esperamos el inevitable desenlace» («the art of literary detection depends largely on the manner in which we are diverted while we wait for the inevitable denouement» [*The Pursuit of Crime*, 55]). Las digresiones, ya sean descripciones ambientales, reflexiones filosóficas o sociales, acciones secundarias o incluso triviales de los protagonistas, cumplen otras funciones que la meramente retardativa; producen el efecto mimético de ilusión de realidad, ayudan a la creación de un espacio novelesco y a la construcción del carácter de los personajes. Además, los elementos digresivos pueden ser apreciados en sí mismos, de manera independiente a su función contextual, por el placer que causan en el lector su pura representación, su despliegue verbal, su humor e ingenio, en definitiva su «exceso» ornamental; el placer del texto, según Roland Barthes consiste precisamente en «un exceso del texto [...] lo que en él excede cualquier función (social) y cualquier funcionamiento (estructural)» («an excess of the text [...] what in it exceeds any [social] function and any [structural] functioning» [*The Pleasure of the Text*, 19]).

La intriga es indispensable en la novela policiaca, su presencia abarca todo el «discurso» narrativo, lo dirige y conforma según su interés, pero no es necesariamente el objetivo central y único del relato. La intriga policiaca no es simplemente un fin en sí mismo, sino una estrategia narrativa de probada utilidad como armazón estructural, dentro de la que cabe, como hemos visto más arriba, toda una variedad de objetivos que configuran la sintaxis básica de la gramática de la novela policiaca.