

## SINTOMAS DE LA NOVELA POLICIACA

**1.** Hace algo así como veinticinco años que llamé afueras de la novela a unas agrupaciones de temas que surgían desde la popular, aunque en ocasiones cumplieran mayores destinos de atención. Cuando lo noble al parecer era aburrirse con las grandes obras, surgían éstas capaces de situarnos entre la broma y la desesperación, en un sentido de la diversión y de la ambigüedad. A través de sus diversos síntomas voy a tratar de perfilar estos llamados subgéneros que, en muchas ocasiones, escapan del sub para mostrar su gran capacidad. Puesto a contar los rasgos, en muchas y repetidas y apresuradas condiciones, puede parecer caricatura lo que no lo es.

*Novela rosa*: El amor con boda final, donde la situación económica, al menos de uno de los protagonistas, debe estar enmarcada en la riqueza. Lo mejor sería que no trabajasen, y de hacerlo escapar de determinadas profesiones. Es importante la existencia de la finca rústica como propiedad. (Corín Tellado nada tiene que ver con la novela rosa, lo suyo es una novela erótica cuyas sugerencias cuentan más que las descripciones).

*Novela de folletín*: Configurada y casi desaparecida. Lo que destaca es el trajín de un grupo de personajes sobrevivientes, con protagonistas de grandes facultades para la alternación. Es imprescindible como ejercicio la maquinación a veces casi gratuita. La elocuencia queda sometida por la disnea y el impropio.

*Novela de espías*: Aun más que la máscara la plena ocultación, formando parte de la peripeia. El perfecto espía no debe ser notado.



*Novela del Oeste*: Aquí el personaje fundamental es el forastero, y la pérdida de esta condición le convierte en un habitante más del poblado. El protagonista de estos textos llega desde fuera, solucionando aquello que malogra la paz y sale en dirección a otra peripecia.

*Novela de aventuras*: Elementos imprescindibles de estos relatos son el viaje, el naufragio, la isla, el tesoro. Fundamentalmente, la zozobra. Se trata de escamotear la zona de seguridad humana.

*Novela policial*: Temas de simulación y búsqueda alrededor de un cadáver.

La fotonovela escapa a este grupo de expresión, entre otras cosas sirve para demostrar el error de que una imagen vale más que no recuerdo ahora mismo el número de palabras. Parece ser que esto es un proverbio chino, y quizá sea viable respecto de las palabras chinas y las imágenes chinas.

**2.** Este no suele ser tema de biblioteca o de archivo, como no sea con cadáver. Agatha Christie tiene alarmantemente reiterado su muerto en la biblioteca, y por ahí andan los archivos del inspector Rason, los casos archivados de Scotland Yard, aguardando la actualización del hecho. La novela policial, además, suele ser tema callejero que brota del kiosko, prendida a él con pinzas.

Cuando se trata de la novela apellidada policial nos encontramos con que la muerte se ha convertido en problema, teniendo en cuenta su significado como promontorio o cuestión. Nos hallamos de antemano con un obstáculo para que el suceso lo sea todo. Nietzsche insistía en que no hay hechos, que sólo hay interpretaciones. Entre éstas anda también la acertada como indagación, como averiguamiento.

Se trata de una incertidumbre, no de la muerte del hombre, sino de las causas y la manera de morir, porque se trata de la muerte violenta. Thierry Maulnier decía que

*la verdadera justificación de la novela policial consiste en la necesidad que tienen algunos hombres de entrar en contacto de alguna manera, con la muerte violenta.*



En la peripecia policíaca la muerte apenas es susceptible de consideración filosófica. Piensen ustedes que el doctor Watson puso a Sherlock Holmes la nota más baja en filosofía cuando trató de puntuar los conocimientos del hombre de la calle Baker. Porque aquí se trata de la muerte inesperada casi siempre.

*Gran parte de nuestra afición a las novelas policíacas se basa, justamente, en la afición a lo improbable.*

—dice el doctor Fell, personaje de John Dickson Carr.

Este sujeto cadáver, casi un objeto ya, es quien asume toda la atención del relato. Ha ocurrido algo que trastorna una pequeña agrupación de relaciones vitales que quedan cercenadas de pronto. Leslie Ford escribe en *El árbol de Judas*:

*Era sorprendente lo pronto que la rotunda y definida "personalidad" del señor Trent se había evaporado, dejando únicamente en su lugar un cadáver.*

Se trata de un ser mudo, herméticamente abierto para explicarse desde su inmediata pasada existencia sobre el momento de enfrentarse con su asesino. Es aquí donde anda la clave más precisa de la historia: la necesidad de convivir perentoriamente con un muerto, alrededor del cual gira toda la investigación propuesta. Realmente el muerto ha paralizado la acción, y todo va dando sucesivamente un paso atrás.

**3.** La novela policíaca nos sitúa ante el signo de la violencia, pero fuera queda enmascarada por la simulación. Los sospechosos son tales sospechosos en grupo, pero el culpable es solamente uno de ellos. Luego volveremos sobre este hecho fundamental de unas maneras de relato.

En el relato policial ocurre que un grupo de personas se encuentra de repente con una realidad insólita, en la que participan de muy diferente manera. Resulta que aquello que ha podido ocurrir de muy diversas formas, ha ocurrido a través de una de esas maneras, y esto mismo, tanto como lo



que luego pueda pasar, tendrá importancia en una dirección, aquella que responde a la situación del cadáver.

*Se dice la muerte para simplificar, pero existen tantas clases de muertes como de personas.*

—escribía Marcel Proust a la búsqueda del tiempo perdido.

Es desde la muerte, una muerte particular, desde donde surge la trama, el trauma del asunto. No se trata de la muerte en algarada, revolución, terremoto, erupción volcánica; para que el relato policial cumpla eficazmente como tal, ha de ocurrir que la muerte lleve una dirección calculada sobre su víctima. La inmortalidad del alma, el hombre como cuerpo y alma, escapa de estas formas de relación enigmática. (Que pueda aludirse al Padre Brown no significa mucho, es solamente un caso). Realmente lo que interesa es la muerte en tanto que aumenta la significación de un personaje, mientras que la vida queda abandonada por todo sentido expresivo.

Como consecuencia, el detective se situará ante el crimen para lidiar la desposesión de una existencia cortada violentamente. El ser que allí ha muerto no lo hizo por accidente o por enfermedad, sino por decisión de otra persona: el asesino. Esa otra persona que ha decidido que debe morir. Sin embargo lo que aún caracteriza más estos relatos es su cometido de soledad respecto al culpable, porque el matador tenderá a eliminar toda complicidad peligrosa.

*Los asesinos comparten con las famosas estrellas cinematográficas el deseo de estar solos, les gusta cometer sus homicidios en forma privada.*

—dice el autor de *Asesinato en pleno verano*.

El muerto llega a serlo por un desacuerdo con el criminal, tanto como el asesino llega a serlo tras un desacuerdo con quien ya se ha convertido en cadáver. Pero es siempre el mundo privado lo que se plantea como circunstancia, lejos de cualquier apertura a lo público. Y lo que el investigador va a usar seguidamente es la biografía del muerto, la historia que ha quedado compuesta, definitivamente atrás, cercenada en el momento de morir. Todo lo que pasa y que cuenta se refiere radicalmente a alguien que ha dejado de existir, cuya vida tiene una referencia indigente o espléndida respecto del recuerdo.





Y el detective invitó: --Pase.



Tras de su muro de silencio, clausurado y enmudecido, el digno difunto no puede ser interrogado directamente. Pero hay una rueda de personajes, en las cercanías del desaparecido, portadores de diversas pistas, coartadas, datos. Es entonces cuando aparece un tipo importante y triple como los famosos mosqueteros: el aficionado, el detective particular y el policía oficial.

**4.** El policía surge a través de una acción profesionalizada ejercida oficialmente; el detective particular lo hace desde un entrenamiento vocacional, privadamente —téngase en cuenta cómo el policía oficial retirado suele abrir una agencia de investigación privada—; y el aficionado, tipo curioso y marginal que suele intervenir en el caso caprichosamente o a ruegos de la amistad.

Las diferentes maneras de investigación pueden ejemplificarse en tres personajes: el comisario Jules Maigret, de la Sureté de París; el detective privado Philip Marlowe, de Los Angeles; el aficionado es sobre todo Philo Vance, de Nueva York. Pero éste queda rezagado en cuanto a población, y sin ir más cerca podemos señalar un nombre, el de Jane Marple contada por Agatha Christie. Con mayor realidad está el detective y el policía, y ésta es la versión del policía que Raymond Chandler nos relata a través de la mirada de Philip Marlowe, detective particular:

*Tenían los rostros serenos y curtidos de hombres sanos en condiciones difíciles. Tenían los ojos que tienen siempre, nublados y grises como agua que se está helando. La boca firme; las pequeñas arrugas en los ángulos de los ojos; la mirada dura, hueca y sin significado, que no es cruel y está a mil millas de distancia de ser bondadosa. La ropa poco elegante, de confección, usada sin elegancia, como una especie de desprecio; el aspecto de hombres pobres y que sin embargo están orgullosos de su poder, buscando la forma de hacerlo sentir, de lanzarlo contra uno y retorcerlo y sonreír viendo cómo se asusta; insensibles sin malicia, crueles y sin embargo no siempre malvados. ¿Qué se puede esperar que sean? La civilización no tiene significado para*



*ellos. Todo lo que ven de ella son los fracasos, la sociedad, la escoria, las aberraciones y el disgusto.*  
(*La Hermanita*).

La plena ortodoxia de la investigación está, sin duda, en el policía oficial, cuya pesquisa puede ser ejercida en todo su esplendor. En cualquiera de sus tres formas de presentación hace su entrada el investigador con sus facultades de interrogatorio y de observación. Se hallan entonces frente a frente los dos elementos fundamentales del relato: el cadáver y el pesquisante. Las referencias del muerto han ido diseminándose, alejándose hasta dejarlo abandonado en la más pura inseguridad y desorden. Es el pesquisante —policía, detective o aficionado— quien va recibiendo datos en pequeñas porciones sucesivas, parciales siempre, referidos al sentido y el tiempo de un silencio: sus relaciones, su trabajo, sus afectos y desafectos.

La faena de este singularísimo personaje, ajeno a lo ocurrido, es ir acumulando material, desechando y eligiendo palabras, sucesos y personas. Contrasta datos, tropieza indicios, síntomas. Andan estos, al parecer, perdidos, ocultos aunque listos para destacarse con prontitud en cuanto se les avizora cumplidamente y hasta con disimulo, igual que esas piezas de caza a las que hay que acercarse como si no hubiera reparado en ellas.

**5.** Acaba de comenzar la peripecia fundamental del tema, el objeto de ese encuentro entre detective y cadáver. Pero ¿qué es la pesquisa? Vamos a salirle al encuentro dirigiéndonos a la lejanía de los tiempos. En la tercera de *Las siete partidas* (título 17, ley 1.<sup>a</sup>), puede leerse que

*pesquisa, en romance, quiere decir en latín como inquisitio, e tiene pro a muchas cosas: ca por ella se sabe verdad de las cosas mal fechas, ca de otra guisa non pueden ser probadas, nin averiguadas.*

En el fuero de Brihuega se afina más, diciendo que

*por toda muerte de hombre corre pesquisa,*



y en el fuero de Soria se nombra, entre lo pesquisable,

*las muertes de hombres.*

La consecuencia de la pesquisa, del inquerimiento, es la pista. Un texto de Erle Stanley Gardner puede servir para continuar:

—Dios mío, todo esto es realmente fascinante.

—¡Diablos! ¿Qué hay de fascinante?

—Pues eso... *ingeniarse en deducir lo que ha podido suceder a partir de los indicios que ha dejado el asesino, descubriale la pista.*

*(El caso del doble crimen a bordo).*

El detective, aficionado, policía, comienza la pesquisa interrogando al grupo sospechoso, tratando de ordenar las piezas esparcidas. Lo que el detective trata de situar ha ocurrido ya, y aquí es precisamente donde está el busilis del relato policíaco, en él, lo que ha ocurrido al principio, la muerte, habrá de ser entendido concretamente al final, y es en este sutil anacronismo donde anda el carácter del tema. La novela policial comienza eliminando las causas del asesinato a la vez que la identidad del culpable. En este escamoteo doble andan las grandes posibilidades del relato donde el causante permanece oculto. Weidle, en *Las abejas de Aristeo*, sostiene que se trata de una cuestión totalmente opuesta a la novela de aventuras, porque en la novela policíaca todo está regulado con anticipación sobre el modelo de un acertijo o de un problema de aritmética. Y volvamos de nuevo a cargar con el muerto. (Hay un relato de Richard Shattuck, titulado *El muerto estaba en la cama*, donde el cadáver cambia de sitio y aparece junto al protagonista al menor descuido de éste).

Entre detective y cadáver se establece una relación de carácter personalísimo, desde la deducción de Sherlock Holmes hasta las células grises de Hercules Poirot, pasando por el tono casi de lidiador de Perry Mason. El crimen se individualiza en un sujeto horizontal con un pasado entero y casi verdadero. De ese pasado, como material dispuesto más o menos claramente, junto con datos e indicios abstraídos al misterio, que salen al paso, el detective inicia y persiste en su faena, apoyándose en todo lo apuntado para dar con la otra cifra del tema: el culpable.





6. Delano Ames planteó casi un concierto en las inmediateces del matrimonio Brown —Jane y Dagoberto— con el título de *Asesinato, maestro, por favor*. Y O. Sechan con I. B. Maslowski titularon obra como *Vosotros que jamás fuisteis asesinados*. La valoración de la muerte es siempre violenta, y en la titulación suele persistir esa violencia.

Se trata de un suceso, de la muerte de persona o personas. Pero esta muerte nos lanza como lectores, contando con el freno del investigador, sobre la propia vida de alguien que ya ha dejado de vivirla para convertirse en referencia, casi en erudición. El investigador se halla ante el cadáver en parecida situación al arqueólogo junto a las ruinas de una ciudad recién excavada. Habrá que dar con un estilo de vida, con unas costumbres, y con unas posibilidades abiertas a lo insólito. Con la sutil armadura, en fin, de un mundo personal caído bajo el personaje desplomado. El detective necesita dar con la biografía del cadáver, pero no con la biografía pública, sino con la particularizada. La corrupta disgregación del difunto, el perfil elogioso tanto el atacante forman parte de lo que importa de alguien que ha terminado su existencia con un portazo sonoro. Y ya en adelante no es posible la corrupción, la contumacia o el arrepentimiento.

El hombre se ha convertido en su propia estatua. Es una vida en bloque ésta de la muerte, con zonas tenebrosas y lúcidas, que ya no son presente, pues aquí todo es pasado. Lo que pudiera ser el cadáver total está ya completo, pero esta totalidad se ha ido disgregando en un numeroso haz de personas. La compleja trama de toda vida, desde el mendigo hasta el banquero, se ha desplomado, y portadores de ella parcialmente quedan otros seres quizá doloridos —aunque no sea frecuente— a quienes es preciso ir interrogando para que den señales de la existencia desaparecida.

Tenemos el cadáver extendido como un aspa —casi una equis— sobre el césped o en entarimado, pero es el investigador quien dará un giro cortical a las posibilidades del muerto. La verdad es que el asesinado parece escapar de la situación, y aun estándolo puede caberle aquella frase que solía decirse en Bolivia cuando alguien muere:

*se quedó indiferente.*



**7.** La actitud de duda pesimista es total para este personaje —investigador— que asume la sospecha como función creadora. Ante el enigma surgido, el detective adopta una actitud que pasa muchas veces desde la cautela a la osadía. (Me refiero, sobre todo, a aquellos relatos donde el problema se resuelve, según Dwight Macdonald, mediante medios puramente intelectuales).

Cuando el detective se pone en situación lo hace para saltar en elástico brinco sobre un dato dotado de significación supuesta, dándole vueltas y más vueltas, recreando lo que es forma muda a todo sentido hasta dar con su entendimiento. Por eso multitud de veces el detective actúa de forma sorprendente, por lo que sorprender tiene de descubrimiento de aquello que se oculta o disimula.

*El muerto ha de seguir adelante y en silencio.*

—canta Rainer Maria Rilke en la décima de las *Elegías del Duino*. Tras dos personas marcha la investigación del pesquisante: por un lado, tras el muerto sin voz: por otra parte, tras el asesino sin rostro todavía. No hagamos demasiado caso de quien piensa que el autor de estos relatos lanza sospechas sobre unos y otros, con ánimo de mantener oculto al criminal, que limpio de sospecha al parecer circula sin dificultad por el relato. El criminal, sin embargo, dentro de su envase, es el único que está en el secreto de lo que ha pasado, pero señalado desde el principio. No se trata de un fantasma. En *La imagen de la vida humana*, Julián Marías se refiere así a la cuestión:

*La economía de medios que la novela policíaca o próxima a ella exige, da una disciplina al género, una necesidad de "eficacia" narrativa, una subordinación del capricho del autor a los requisitos de la acción y del mundo, que asegura —cuando el novelista tiene talento, claro está— el logro de la ficción.*

Los síntomas del tema policíaco suelen ser éstos: hallazgo del cadáver, llegada del investigador, interrogatorio de los personajes circunstanciales, aparición de las pistas, los sospechosos, las coartadas, detención del culpable y explicación ritual. No es preciso, naturalmente, que toda novela policíaca se ajuste al reiterado esquema que acabo de dar, pero una gran mayoría de textos son equivalentes dentro de sus variantes. Por otra parte cuando inter-



viene el policía oficial a la vez que el aficionado, éste es quien acierta. Cuando junto al policía oficial aparece el detective privado ya es otra historia. Pero con mayor o menor intensidad suele plantearse la presunta torpeza del policía y el acierto del aficionado, que arranca desde los apoyos románticos del héroe como irregularidad. Por otra parte no puede descontarse la insistencia con que el detective y el aficionado plantean el tema de su *mente criminal*. Pero ya que tenemos cerca al asesinado, bajo la mirada interrogante del investigador, no dejemos pasar la ocasión de insistir sobre algo que llama poderosamente la atención, y que es la desafección de los amigos y parientes del muerto como nota común.

**8.** El detective va interrogando, sucesivamente, al grupo de personas relacionadas con el difunto, tratando de poner en orden el suceso sangriento. En el relato policíaco el hombre está siempre en situación de sospechoso. Tal situación equívoca llega a veces hasta al mismo aficionado, y aun al detective particular. Solamente en contadas ocasiones le pasa al policía oficial. Nuestra obligación es interrogar a todos —se repite en los textos—. Hay casi una adopción de psicoanálisis en ocasiones. Pierre Janet decía en una oportunidad, refiriéndose a la escuela de Freud, que en ella el médico pasaba a convertirse en detective. Ben Helm —personaje de Bruno Fischer—, en *Manos inquietas*, plantea algo parecido:

*Freud era un detective. La totalidad de su sistema se reducía a buscar pistas e indicios mentales a interpretarlos. Tengo mucho que criticar en su método y en sus interpretaciones, sobre todo en cuanto se relaciona con la investigación policíaca. Pero subsiste el hecho de que no hay policía, por analfabeto que sea, que no use poco o mucho los procedimientos freudianos, aun cuando pueda no haber oído hablar nunca de Freud. Y todo guardia es un psicólogo; cuanto mejor psicólogo, mejor policía.*

El pesquisante —en cualquiera de sus tres formas— inicia su búsqueda en ese grupo de personas que ha sostenido relaciones cordiales, turbulentas o indiferentes, con el muerto, personas que van presentando sus coartadas sobre la base de que el muerto lo fue en determinado instante y lugar, y paralela-



mente el testimonio de presencia en otra parte. El investigador escucha todas las explicaciones en frío, sin estremecerse, como en su *Paradoja* pedía Diderot que lo hiciese el actor. Porque la verdad es que lo que caracteriza al pesquisante en su papel de actor, lo que hay en él de representación y participación, está en una trama que le es radicalmente ajena, que no le atañe. De esta manera, como luego veremos, puede surgir la serie, los casos.

El pesquisante husmea, adelanta, vuelve atrás, recela, presume, persigue el dato aclaratorio como un perrillo. La investigación va acosando a los personajes, descubriendo zonas que anteriormente quedaban en sombra. Si el culpable de un delito novelado conociera la realidad de la obra policíaca se echaría a temblar, porque su final es ser descubierto sin remedio. Haga lo que haga, suceda lo que suceda, no puede luchar con este destino aclaratorio como final. Por eso es raro que un culpable aparezca en más de una novela policial, mientras que el detective sale en diferentes casos. A veces aparece el caso aparte, como Moriarty, el antagonista de Sherlock Holmes, o el enemigo reiterado de Bulldog Drummond, y se llama Petersen.

**9.** El hombre fue asesinado, el haz de sospechosos ha ido deshaciéndose, y ya el culpable fue detenido. Se ha marchado el pesquisante. Ha surgido la palabra fin. ¿Qué quedó del muerto? ¿Qué resta del suceso en estas personas que poblaban la novela policíaca? La vida continúa para ellos, y dentro de una condición separatoria quedan el asesinado y el culpable. Hay, sin embargo, que tener en cuenta algo muy preciso en algunos finales de relato, y es que el asesino se quite la vida al ser descubierto. Esto suele ocurrir en los relatos donde el pesquisante es el aficionado, con la vaga complicidad de éste.

¿Qué sabemos al final del relato sobre estas gentes que hemos visto dialogar, perseguirse, acusarse, ocultarse? Sabemos, llegamos a saber bien poco. Tan sólo nos interesaban estas gentes como respuesta a fragmentos de la vida del muerto. Porque puede decirse que ninguno de los personajes quedó configurado vivamente en el relato, y todos fueron surgiendo en la rémora parasitaria de la existencia de ese sujeto que cayó muerto en las primeras páginas. La gran inactualidad del relato policíaco está en que la búsqueda señala siempre hacia el pasado del difunto, y que el inquerimiento se hace sobre referencias anteriores a su total silencio. Son gentes que han pasado sin dar la



cara, relación de nombres pronto olvidados. Por eso, al principio de muchas novelas policiales suele haber una nómina de personajes por orden alfabético.

La novela policial es una revelación respecto de algo que no se sabe cómo ha podido ocurrir, pero cuya sinopsis tiene siempre, en última línea, el tono de descubrimiento, la explicación de cómo alguien ha muerto y de quién ha cometido esa muerte. Estos signos son los que he traído aquí, los que he intentado ir delimitando fuera de cada uno de los relatos, como señal de equivalencias y parecidos.

Pero todavía no hemos llegado al final. Nos queda un vivo repertorio desde perspectivas muy ajustadas a su trámite. Lo que hasta ahora ha sido seguimiento de una historia casi en orden de aproximación, va a convertirse en tramo, en búsqueda de rostros capaces de adecuar la mirada sobre el horizonte de un descubrimiento.

**10.** ¿Cómo surge el crimen en el relato policial? ¿Qué repertorio de incitaciones conduce dramáticamente al delito enmascarado, de manera que resulte difícil dar con le causante de la muerte? En realidad la ejecución del delito sangriento se perfila en un tiempo muy limitado, que puede situarse en el instante. Luis Abad Carretero, en su *Esbozo psicológico de la venganza*, plantea así el tema que trato:

*Preparar todos los detalles de la venganza puede suponer un profundo sentido de la maldad del sujeto, pero al mismo tiempo acusa grandes dotes psicológicas del mismo y envuelve la construcción de una verdadera pieza de teatro, de una formidable tragedia a veces. El que comete un crimen puede, por ejemplo, suponer de antemano todos los personajes que van a entrar en escena y en la forma que él cree que va a obrar, estudiando las reacciones personales, los caracteres de cada cual, las intervenciones posibles del público. Gran psicólogo y gran comediógrafo puede ser un criminal, cuando se trata naturalmente del crimen inmediato y brutal sin premeditación alguna. La venganza, con ciertas circunstancias, que sean condenadas tan severamente por*



*los códigos, es lo que pone de relieve los más altos dotes psicológicos del individuo. Si a ellos se une su frialdad, su serenidad, para realizar el delito, se unirá al genio del trágico el poder del actor.*

La venganza supone un arranque surgido desde el folletín. Pero lo que en el folletín actúa, con una potencia arrolladora, es la razón maquinante. Se trata de un mundo cabalístico, de fuga y sentimiento, que no es realmente el mundo del relato policial. En el folletín los detalles no importan, en la historia policial el detalle puede ser portador de una pista lúcidamente consecuente.

Eugenio Triás, en *La Filosofía y su sombra*, se refiere a un relato de Agatha Christie, *El asesinato de Rogelio Akroid*. Para mí es grato que Triás se haya fijado, para destacar una culpabilidad sin coartada, en este relato interesante. El autor del ensayo destaca un narrador que, de repente empieza a perder seguridad. En pocas líneas Triás nos ofrece una curiosa y acertada interpretación de un texto malmirado.

**11.** Está perfilándose algo imprescindible en estos volúmenes, algo que no admite sustitución ni prótesis alguna. Se trata de un nuevo planteamiento de la peripecia novelesca. Es el mundo de los casos, una reiteración del venir a cuento.

Estos elementos de continuidad que el relato policial contiene al mismo tiempo que su casuística, lo diferencian de otros textos que muestran su carácter. En la novela rosa o la novela de aventuras el caso no tiene realmente nada que hacer. En el relato de amor el héroe se desvincula de la narración tras el matrimonio. (Me estoy refiriendo a la novela rosa, cuyo tope final es precisamente la boda. Realmente la novela rosa más que una novela de amor es una novela de matrimonio). En la aventura el personaje zozobran- te vive con gran intensidad aquello que le anda ocurriendo. Sólo en la novela del Oeste y en la novela policial, sobre todo en ésta, aparece el caso en toda su precisión.

El caso supone siempre un regreso, una vuelta, una reputación. En la novela policial el investigador consigue la fama, o al menos el renombre, de



forma que su acción se manifiesta en sucesivos lances, pero siempre con un talante muy personal. Piénsese en la presencia de John E. Thorndyke desde Inglaterra; Wenceslao Vorobeinchick, en Bélgica; Philo Vance, en Estados Unidos; Jules Maigret, desde Francia; Duca Lamberti, desde Italia; Sherlock Holmes, desde el mundo.

Esta valoración de la continuidad, aunque no se establezca, al menos claramente, una prelación, hace del relato policial algo aparte, de forma que la personalidad del pesquisante va aclarándose cada vez que reaparece. Un día es Hércules Poirot quien aparece con la novedad de un hermano, con el antecedente de los hermanos Holmes; y otra vez es Nero Wolfe el que surge como padre adoptivo de una hija balcánica. De cualquier forma el repertorio, la reticencia del personaje investigador es importante. Así cabe la insistencia de la traducción del fragmento de Menandro para Philo Vance; la acusada bibliofilia de Lord Peter Wimsey, la azotea de orquídeas para Nero Wolfe, el bigote dalinesco y las células grises de Hércules Poirot; el violín y la droga entre otros rasgos holmesianos. En muchas ocasiones la historia del protagonista queda en poder de su exégeta o amanuense: Archig Goodwin, S. S. Van Dine; John D. Watson, sin ir más cerca.

El caso replantea como tal caso dos condicionamientos: por una parte el grupo —sospechosos, cadáveres, culpables—; de otro lado el detective, aficionado, policía, con su limitado elenco de participación. De un lado están aquellos que desaparecen una vez que el relato queda cerrado, y que son aquellos que están relacionados de alguna manera con el personaje cadáver. Por otra parte están aquellos que al comenzar otro caso están ya dispuestos para actuar en su investigación. Estos personajes que permanecen son los que dotan a la novela policial de ese tono consabido de las medias palabras, en tanto *clase* protagonista, pues es a ella a la que el lector puede esperar en el casi siguiente.

**12.** En sus conversaciones con Gustav Janouch, Franz Kafka se refiere a la novela policial desde un extremo desconcertante, pues su apoyo en la moral del buen burgués —tan inmoral— no pasa de ser una opinión sin castillo. Ocurre muchas veces que un autor, mire hacia donde mire ve siempre algo que ya estaba previsto en la mirada.



Para Kafka el relato policial es un narcótico que desproporciona todas las medidas vitales y vuelve el mundo del revés. Quiere decir posiblemente que no es tan natural como *El proceso*; e insiste luego en que la novela policial trata de descubrir secretos ocultos detrás de acontecimientos extraordinarios. Pero también puede afirmarse que el relato policial descubre secretos extraordinarios ocultos por acontecimientos secretos. Si las palabras tienen su significado, la frase puede manifestarse ambiguamente.

Chesterton, maestro de ceremonias, se había expresado así en un prólogo:

*Algo de dramático tiene el hecho de asesinar o ser asesinado, lo que hace suponer que toda novela policíaca es un drama.*

Pero un drama es, sencillamente, una acción. Y una acción puede ser una buena acción o una mala acción. Resulta natural que un asesinato sea una mala acción. Chesterton apunta bien cuando, sin manifestarlo, entra en las posibilidades de simulación en la novela policial, en tanto que la máscara aparece con su capacidad de ocultación y acercamiento.

*La novela policíaca es casi la única clase de novela en que el héroe puede convertirse en un canalla, o en que el canalla puede haber sido el héroe.*

El tema del disfraz surge con todo su brío y poder. La simulación es un ejercicio, pero es también un resultado. En ocasiones el disfraz es elemento delincuente de ocultación, pero a veces también es la manera que el investigador se ponga en contacto con los hechos a través de las personas sospechosas. Holmes, Wences, Blake y tantos más disfrazan su personalidad y su apariencia. Sin embargo hay razones para creer que el posible disfraz de Nero Wolfe escapa de la fragilidad, y por eso la máscara de Wolfe llega con Archig Goodwin.

¿Es cierto que la novela policial ya no existe como tal, habiéndose convertido en otro tipo de literatura de la muerte, donde la inteligencia como facultad participa con reducido vigor? Parece que está llegándose a un tipo de historia donde la sombra hace perder el equilibrio a la lucidez. Ivor Bronx, en su *Elogio de la claridad*, se refiere así a tales supuestos:

*La claridad tiene distintos significados, según se aplique a las diferentes direcciones del arte... En Conan Doyle las intencio-*





*nes son completamente comprensibles; procura despistarnos el mayor tiempo posible. Su claridad consiste en ser oscuro, no en su estilo que es bastante pedestre, sino en su habilidosa disposición de los hechos. Siempre lo aclara todo al final: esa es su meta.*

Es curioso percatarse como muchos autores policiales pertenecen al profesorado superior del país. Hace algunos años moría en Inglaterra Cecil Day Lewis, traductor de las *Geórgicas* de Virgilio, poeta laureado de Inglaterra, y profesor de poesía en Oxford. Escribió su obra policial con el nombre de Nicholas Blake. Hay una gran multitud de ejemplos, pero sólo voy a destacar uno, el de Edgar Sanday, autor de esta clase de relatos, cuyo nombre de vivir es el de Edgar Faure, profesor y político de la IV y V República francesa.

**13.** Los medios para obtener la muerte violenta en el relato policial se sitúan en una franca diferenciación, surgida en parte de las armas y en parte del actor. Las armas establecen entre cadáver y matador una relación persuasiva según su carácter: arma blanca, de fuego, veneno, etc. Estas quedan condicionadas por muy diversos territorios, lo que quiere decir que cada una de las maneras de ser muerto tiene casi un programa de realización.

Las muertes cumplen un gesto de violación. La muerte violenta necesita de una irrupción del matador en el terreno inmediato del difunto. Julius Fast, en *El lenguaje del cuerpo*, plantea estos términos territoriales de la persona y su distanciamiento. No es el mundo circundante de Ortega o von Uexkull el que puede aclararnos el asunto. La violencia tiene sus distancias más o menos precisas, dentro de las cuales se efectúa el hecho clave del relato, el que da origen a la muerte. Estas diferencias no pueden ser, naturalmente, las mismas para el arma de fuego, para el puñal o para el veneno. Existen distancias separatorias muy marcadas en cada ocasión, y un más cuando se trata de la lucha cuerpo a cuerpo, y la estrangulación. Dentro del uso común se halla la frase de "guardar las distancias": saltarse las distancias es lo que hace el asesino.

El envenenamiento, sin embargo, surge desde maneras sociales, en tipos



de relación como la "visita". Mientras el arma blanca actúa en lo que Fast llama "distancia íntima", el arma de fuego tiene lo suficiente con la llamada "distancia personal". De cualquier forma la violencia que da origen a estos relatos supone la invasión del espacio ajeno, de manera que la vida cercenada desde ese instante hace que el personaje desaparezca como tal. Resulta que la persona ya no está, lo que queda son sus restos mortales.

De tal forma se produce esta acción que al serlo aparece una necesidad: la investigación del contorno. Se trata de la búsqueda de todo aquello que atañe al desaparecido en tanto que su capacidad de actuación quedó ya fuera de combate. Estos alrededores del cadáver son los que plantean un abordaje cuidadosamente localizado para el detective, como es la clave de una muerte, una muerte donde todo es ya inmutable. Anaxágoras había puesto en línea de aclaración su cautela:

*Lo que se muestra es un aspecto de lo invisible.*

Hechos escondidos, indicios en acción, la duda como interrogante que situar con toda claridad y destino. Desde una parte a otra del libro, desde el principio hasta el final, lo que pasa ha ido traspasando su calidad de duda a su posición de certeza.

**14.** Un día Antonio Gramsci, en su texto *Literatura Popular*, afirma que

*la novela policíaca surgió al margen de la literatura sobre las llamadas causas célebres.*

Pero hay más y mejor, cuando insiste:

*El problema de por qué tiene tanto éxito la literatura policíaca es un aspecto particular del problema más general: ¿por qué tiene tanto éxito la literatura no artística?*

Por otra parte, respecto del poderío de la novela, Eduardo Mallea decía:

*La novela policial es tan parte de novela como un novelista parcial es parte de un novelista. Resulta unilateral. Su atributo*



*es la peripecia, pero el hombre es la peripecia y lo otro; el hombre es su peripecia, pero también la causa y el efecto de ella. La novela policial, en tanto que unilateral, es parcial. Tan parcial como la novela de caballería.*

Michel Zéraffa contaba como

*la novela policial, en la que las pesquisas siempre parecidas pero jamás iguales son dirigidas por un inspector siempre igual a sí mismo, da claras pruebas de que la monotonía, como dice Lévy-Strauss, excita la imaginación.*

Esta excitación imaginativa por la monotonía es algo que condiciona formas de la narración. Recuérdese como el niño quiere escuchar el cuento que se sabe, de manera que al apartarse de alguna manera de la línea del relato, el niño precisa lo que quiere escuchar, muchas veces oído.

Entre el policía oficial y el aficionado queda una multitud, un gentío casi incalculable. Kropotkin, en sus *Memorias de un revolucionario*, se refiere fuera de la novela, en la vida, al detective privado.

*En Inglaterra, sobre todo, en las ciudades de verano, existen periódicos que dedican columnas enteras a la publicidad de los detectives privados que se ofrecen para recoger información de toda especie para el divorcio, para espiar a los maridos por cuenta de las mujeres y a las mujeres por cuenta de los maridos, para penetrar en el seno de las familias y pescar en la red a los imbéciles, y que emprenden cualquier misión que se les confía siempre que sea lucrativa para ellos.*

Es un autor policial, Bruce Graeme, quien señala:

*como los investigadores privados constituyen un excelente filón que los novelistas de lo criminal explotan adecuadamente. Pero lo que sucede en la vida real es que aquellos prefieren a su clientela del comercio o a las personas que andan a la caza de pruebas para conseguir su divorcio. ¿Has oído alguna vez de cualquier detective privado que se mezclase en un caso auténtico de asesinato?*

—termina preguntando un personaje de *El boomerang*.



**15.** ¿Y los lectores? ¿Quiénes leen estos relatos donde tantas veces se insiste en que se trata del *caso* más difícil presentado hasta el momento al pesquisante? Anotemos un pequeño grupo de lectores acreditados.

Paul Ehrlich, con 606 pistas a la mano, da con el salvarsan, y es en sus ratos de ocio, un gran lector de novelas policíacas. El explorador almirante Byrd cuenta en sus crónicas antárticas que en la noche polar de seis meses leía novelas policíacas, las únicas que lograban interesarle hasta el final, sin interrumpir la lectura.

En su vida de piloto de automóviles de carrera, *Mi Mundo*, cuenta Rudolf Caracciola que leía narraciones detestivas hasta muy entrada la noche. Jean Giono —el gran escritor francés— dice que la gran venta de novelas policíacas se debe a que en estos libros pasa algo. Eugenia Rapp, cuñada de Nicolás Berdiaeff, refirió al periodista español Moya Huertas, poco después de la muerte del autor de *Una nueva Edad Media*, que Berdiaeff fue un devorador de novelas policíacas y de misterio, especialmente de los casos de Lord Peter Wimsey. Bertrand Russell declina sus facultades a través de su crítica así:

*A los veinticinco años me di cuenta de que mi inteligencia disminuía: entonces comprendía bien las matemáticas. Sin embargo, como mi inteligencia seguía disminuyendo, pasé más tarde al campo de la filosofía. Mucho más tarde, a la política. Y todavía más tarde al campo de la novela policíaca.*

Estos sucesivos campos de Russell se cierran en su apreciación con la novela policial, que aun de esta manera comparece mostrando decididamente su importancia.

En ocasiones adquiere un tono ejemplarizador aquella invención del doctor Veron, de la Opera de París, del "se continuará" respecto de la novela de folletín. Los personajes de la novela popular, y entre ellos hay que contar los del relato policial, mantienen la manera de continuaciones. Antonio Gramsci, en su *Literatura popular*, valora el éxito de estas continuaciones:

*que el primer creador del tipo haga morir al héroe y que el continuador lo haga revivir, con gran satisfacción del público que vuelve a apasionarse y renueva la imagen, prologándola con el nuevo material que se le ofrece.*



Esto ha ocurrido de forma abrumadora con el habitante de Baker Street, 221 B, Sherlock Holmes.

Pero también existe una continuidad de atención de forma alusiva, un singular encadenamiento, que no es el de Prometeo mal encadenado, sino otra forma de identificación. Sherlock Holmes alude a Dupin y Lecoq, entre otros; Hércules Poirot lo hace con Rouletabille, Holmes y muchos más. Resulta raro que en un caso policial el personaje protagonista no aluda alguna vez al menos a los antepasados de su pesquisa.

Hay para el autor de este ensayo, para el pesquisante de estos síntomas de urgencia del relato policíaco, un momento singular y un tanto marginal, que se refiere a Neville Henderson, embajador de Inglaterra en Berlín, quien en su obra *Dos años junto a Hitler*, fechado el día 6 de noviembre, antes de Munich, escribe :

*Cuando tuve que enviar una carta a Londres por avión especial, me vi obligado a emplear las páginas en blanco arrancadas de algunas novelas policíacas.*

**16.** La novela policíaca tiene un reiterado planteamiento que salta desde el libro a la película, al cine. La televisión ha ampliado todo esto, en gran número, a través de las series de telefilmes, manteniendo a través de trasposiciones novelescas éxitos que también llegan al personaje creado especialmente para televisión. Ironside, Mac Cloud, Colombo y Harry O pueden ser ejemplos sostenidos.

Hace algunos años, en una revista médica alemana, se tomó partido por la novela policíaca en versión para televisión o cine, sosteniendo que a nivel europeo el *trabajador mental* no tenía más *salidas*, para descargar sus emociones, que el deporte y el cine, y en éste las cintas policíacas o del Oeste. Un ensayista inglés lo había contado así :

*En tiempo de turbulencia y ansiedad, el lector tiene más derecho que nunca a su parte de evasión.*

El valor de la narración policíaca, junto con otros fármacos más o menos literarios, es importante respecto de la salud de todos, aunque esta vez se



refiera al *trabajador mental*. Un americano del norte decía que vivir era la suma de todo aquello que se va pensando durante el día. Pero Ivor Bronx tenía en su ensayo clarificador una frase afortunada:

*El novelista puede hacer tanto como el farmacéutico para proporcionar un refugio a las mentes neurálgicas y permitirles conciliar el sueño.*

Puede plantearse una aproximación entre salud y novela, y hasta una terapéutica del detective, sólo relacionada en parte con la presencia de Pierre Janet páginas atrás. Para el sueño y para el descanso fuera del sueño, la controversia de pesquisante y culpable, a través del difunto, es algo que anda abocado a la receta. Todavía para terminar puede contarse con el mentado Ivor Bronx:

*Puesto que en otras regiones hay armas verdaderas que vomitan fuego, no es necesario el desarme en el frente del crimen novelesco.*

