

HISTORIA DE LA NOVELA POLICÍACA

INTRODUCCIÓN AL GÉNERO EN FEMENINO

Marina López Martínez
Universitat Jaume I
Castellón

Intentaré primero exponer brevemente el contexto histórico en el cual surge el género policíaco y resaltar a la vez las zonas de confluencia entre literatura y sociedad. Dichas imbricaciones son, por otra parte, tan potentes y visibles que Jacques Dubois (1992) clasifica la literatura policíaca como el género de la modernidad por excelencia. En un segundo apartado, procuraré, mediante relatos muy cortos, mostrar la evolución del género y las variantes que lo configuran. Y finalmente, en el último apartado, presentaré, basándome en un diario que he encontrado, creaciones femeninas con sus respectivas innovaciones.

La novela policíaca nace una mañana de 1841 cuando unos gritos estremecedores, unos estertores agónicos, procedentes de la calle Morgue, requieren de la astucia del caballero Dupin para resolver un doble asesinato. La revolución que supuso este relato de Edgar Allan Poe, *Los crímenes de la calle Morgue*, junto con los relatos siguientes: *El misterio de Mary Roget* en 1842 y *La carta robada* en 1844, bien llamados por su traductor, el poeta francés Baudelaire, *Historias extraordinarias*¹, pone de manifiesto la profunda transformación que va remodelando una sociedad en crisis.

La figura del detective amateur Dupin, al que seguirán figuras no menos excelsas de la literatura policíaca, tales como Sherlock Holmes en Gran Bretaña, Rouletabille o Arsène Lupin en Francia, cristaliza en un contexto muy determinado, el siglo XIX², caracterizado por un bullicio como pocos siglos han conocido. Crisis socioeconómicas, auge industrial, valores periclitados, testifican una efervescencia sin precedentes, amenizada por el rugido

1 *The Mystery of Marie Roget* publicada en el *Snowden's Ladies' Companion* entre noviembre de 1842 y febrero de 1843. *The Purloined Letter* publicado en *The Gift* en 1844. Es a partir de la traducción de Baudelaire en 1855 cuando las *Historias extraordinarias* empiezan a influenciar a los autores franceses. Según Todorov, Baudelaire supo captar, al aplicar a dichos relatos el término «extraordinarios» el sentido íntimo de la obra de Poe, al que considera: «el poeta de lo extremo, del exceso, de lo superlativo» (Todorov, 1990: 94)

2 Aunque Jorge Luis Borges comparándolo con el siglo XX, llegó a afirmar que: «Nuestro siglo es más desventurado que el XIX; a ese triste privilegio se debe que los infiernos elaborados ulteriormente (por Henry James, por Kafka) sean más complejos y más íntimos que el de Poe» (1949:1)

revolucionario que sacude los cimientos de los regímenes anteriores. Por ello, la crítica marxista se sintió aludida por este movimiento literario que asimila a los movimientos de los pueblos y a la evolución histórica del pensamiento. En la misma línea, Roman Gubern, (1970) afirma³ que la novela policíaca surge como consecuencia de una filosofía de la angustia, engendrada por nuestra cultura occidental, y que se desarrolla en el seno de las convulsiones que sacuden la mitad del XIX. El borboteo cultural se deja sentir hasta en la concepción del acto criminal, de su resolución, a la par que traduce unas condiciones de vida profundamente modificadas y un proceso inexorable de modernidad. Tal proceso de modernidad queda patente a través de los progresos de la industrialización, el consiguiente desarrollo de la civilización urbana, la influencia del positivismo y el auge del pensamiento científico.

Al observar el nacimiento del género policíaco, constatamos que surge al mismo tiempo, siguiendo unas pautas escalonadas, en tres países: Estados-Unidos, Gran-Bretaña y Francia. Y que, partiendo de una matriz común, se fue subdividiendo paulatinamente en tres bloques principales gracias a un entrelazado de tendencias heteróclitas y variopintas que lo han constituido como un modelo a parte. Por ello, aunque *Los crímenes de la Calle Morgue* fueron determinantes para el género, no son evidentemente una creación *ex nihilo*: responden a una demanda que se inscribía con anterioridad en el panorama sociocultural de la época. Se puede afirmar que la literatura policíaca es, tal vez, uno de los géneros más influidos por el medio en el cual se desarrolla y del que se nutre. Así lo recoge su propia etimología⁴: «policía» procedente del latín «politia» y del griego «politeia» «gobierno, participación en los asuntos públicos» y de «polis», «ciudad», premisa mayor sobre la cual descansa el género.

La metrópolis⁵ asegura, por su diversidad, la presencia de bajos fondos que favorecen la eclosión de la criminalidad. Por ello, la recreación de los ambientes de la periferia industrial donde se concentra una masa anónima y pobre será una de las mayores inspiraciones para el género. Otro cambio importante que cabe destacar, según André Vanoncini (1997), es

3 La novela policíaca ha desarrollado una «filosofía de la angustia» que nace oficialmente en la historia de la cultura occidental con Sören Kierkegaard, un contemporáneo de Poe, que publica bajo seudónimo *Un estudio sobre el miedo (Begrebet Angst)* en 1844, el mismo año en que Poe escribe su famoso poema *El cuervo (The raven)* [...] Esta filosofía de la angustia que engendra la nueva sociedad industrial también podría definirse como una «filosofía de la inseguridad» característica del desarrollo histórico del sistema capitalista (Roman Gubern, 1970: 5)

4 Con todo, existe una cierta ambigüedad que recoge la yuxtaposición de los términos novela y policíaco. «Novela» engloba una dimensión totalitaria del concepto de la literaridad mientras que «policíaco» restringe el impacto de dicha concepción al referirse exclusivamente a un contenido temático delimitado y limitado. Además, el término «policíaco» produce una nueva ambigüedad, porque si bien el género encuentra una de sus mayores vías de expresión en el universo policial, la novela policíaca no se refiere sistemáticamente a la administración policial.

5 De algún modo, parece que la concentración urbana fomenta la delincuencia, puesto que el crimen aparece con mayor frecuencia en los bajos fondos, seguidos por los barrios más favorecidos, pero es más raro encontrarlo en el ambiente rural.

el cambio en la concepción de la muerte. Hasta el siglo XIX, el ritual de la muerte posee un marcado carácter público, (largos cortejos fúnebres, implicación del vecindado), pero se fue deslizando progresivamente hacia la esfera de la intimidad familiar para disolverse finalmente en el anonimato gris de los centros sanitarios. Por ello, poco a poco, el ser humano, el ser moderno, inhibe de su conciencia cultural el sentimiento de finitud, e intenta, mientras la rechaza, aprehender la muerte como una disfunción en el seno de una red compleja de determinismo. La novela policíaca al nacer en ese mismo momento, asume una función histórica, una carga moral: despojar a la muerte de su último vestigio de trascendencia al reducirla a mero instrumento de un asesino (Vanoncini, 1997: 8)

Este cambio de mentalidad, esta nueva concepción de la muerte cada vez más depurada, más anónima y en progresivo aumento mientras se apiñan los humanos en torno a unos focos insalubres de miserias, conlleva la necesidad de asumir dicha problemática. Para ello, se creará un cuerpo de policía diferentemente instituido. El aparato institucional compuesto por jueces, abogados (véase la deliciosa comedia de Moliere, *Les Fourberies de Scapin*) y policías⁶ ya existía pero funcionaba rudimentariamente mediante delación y flagrante delito. Además, la policía trabajaba en paralelo con la iglesia, muy dada a recurrir, para la resolución de las investigaciones, al exorcismo y a la tortura, como demuestran algunas novelas góticas. Poco a poco, la policía empieza a transformarse para responder y adaptarse a la estructura social de la pequeña burguesía de entonces, regulada por el orden y la razón. Se inspira entonces en el desarrollo de las ciencias, es decir, la antropometría judicial⁷ y la investigación completada por datos analizados en los laboratorios.

A través de su transformación, la maquinaria policial se va desligando de los métodos empíricos para pasar a recurrir a un método inductivo, deductivo y finalmente, científico. Métodos de los que, a su vez, se beneficiaría la novela policíaca y al revés, se sabe que las pesquisas y el estudio de los índices llevado a cabo por Sherlock Holmes⁸, considerado «el primer policía de novela que utiliza métodos científicos» (Fondanèche, 2000: 25) marcaron profundamente la concepción de la investigación y la consiguiente creación de laboratorios dedicados al análisis de las pruebas recogidas en el terreno.

6 En Francia, el primer cuerpo de policía, verdaderamente constituido para la investigación de crímenes y delitos, fue creado por François I en 1536 y se convirtió en la gendarmería en 1790. Pero es en 1829 cuando se constituyen, de forma paralela en París y Londres, los primeros cuerpos de policía debidamente constituidos.

7 Se empieza a ejercer un control de la población y de los delincuentes en particular, mediante fichas personalizadas que incluyen datos particulares y rasgos de los delincuentes.

8 El personaje de Sherlock Holmes es una suerte de doblete de un profesor de Conan Doyle, Joseph Bell, doctor en quirúrgica.

Sin embargo, el proceso no es inmediato, el cuerpo policial, constituido por individuos mal pagados, no resulta ser siempre el más recomendable. Prueba de ello, son *Las memorias de Vidocq* (1828), recopiladas por su «negro» Lhéritier de l'Ain, que tuvieron cierta influencia sobre la creación del género y que transmiten sin duda la imagen de un policía recurriendo a unos métodos poco ortodoxos pero cuyo impacto sobre el imaginario popular será enorme.

Hemos aludido, como razón sociológica para explicar el nacimiento de la novela policíaca, a la influencia de una metrópoli en crecimiento, el consecuente aumento de la criminalidad y el posterior desarrollo de una nueva concepción del cuerpo policial y de sus métodos. Debemos añadir además, una transformación en los hábitos de lectura⁹. Si antes de 1850, la tirada de novelas estaba muy restringida (aproximadamente unos 1200 ejemplares) puesto que cada novela equivalía a un tercio del salario mensual de un obrero, la aparición de un periódico de bajo coste permite que se disparen las cifras de venta. Coincide además con la inserción de folletines populares y policíacos que crearan auténticas conmociones: los periódicos empiezan a rivalizar por publicar los mejores relatos, para captar a un mayor número de clientela. Se disparan los pedidos y las creaciones literarias.

La novela policíaca asume los cambios: en su concepción de la narración, procurando mantener en vilo al lector, enganchado al *to be continued* y en su forma de tratar la investigación para responder a las influencias de la ciencia, de las deducciones y de los análisis contrastivos.

Evolución de la novela policíaca, características y variantes

En sus inicios, la novela policíaca se articula en torno a tres grandes cuestiones a las que trata de dar respuesta: ¿Quién ha matado? ¿Cómo? y ¿Por qué?¹⁰ Su gran originalidad y su contribución única a la literatura residen en la manera de contestar, en el modo incluso

⁹ Hasta 1846, momento en el cual la gente empieza a cansarse de deber guardar largas colas, la gente acudía a unos gabinetes de lectura, donde podían alquilar libros y periódicos. A partir de 1863, el precio del periódico pasa a un céntimo, permitiendo el acceso a un mayor número de clientes. En 1863, con la creación del *Petit journal a un sou* (céntimo), un número mayor de lectores accede a los folletines, las tiradas alcanzan entonces los 300.000 y 400.000 ejemplares en 1869. Su director Polydore Milland inscribe sobre el frontón de su periódico, «*un sou c'est l'or du prolétaire, l'argent de ceux qui n'en ont pas*». (Un céntimo es el oro del proletariado, el dinero de aquellos que no lo tienen) Aquí se publicaron los dos relatos de Edgar Poe *Le chat noir* (del 25 al 28 de junio de 1864) y *Double assassinats de la rue Morgue* (del 26 de abril al 6 de mayo de 1864) y algunos relatos de Emile Gaboriau: *Les gens de bureau*, *Les mariages d'aventures*, etc. Durante la Tercera República, la prensa francesa experimenta un crecimiento sin precedentes, y antes de 1914, los cuatro diarios de la prensa: *Le petit Journal*, *Le petit Parisien*, *Le Matin*, *Le journal* ya sacan a la venta 4.500.000 ejemplares, llegando a publicar de dos a tres folletines por día. Las cifras presentadas y las explicaciones aquí resumidas son extraídas del artículo de Évelyne Diébolt : «*Du roman populaire au roman policier*» (1984: 8-14)

¹⁰ S.S Van Dine retoma las 20 reglas que configuran la novela policíaca, recogidas al final de esta comunicación.

de interpretar las respuestas y sobretodo en la forma de distribuir preguntas y respuesta en el relato. Además, la novela policíaca tradicional posee otra gran originalidad que no se puede atribuir a otros géneros: su lector. Este lector tipo, este lector inventado y engendrado por Edgar Poe, según Borges (1985), posee unas particularidades que le son propias:

Supongamos [...] una persona a quien se le dice que el Quijote es una novela policíaca, supongamos que tal personaje hipotético haya leído novelas policíacas y que empiece a leer el Quijote. ¿Qué lee para empezar?

En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, vivía un hidalgo... Ese lector ya sospecha, porque el lector de novelas policíacas es un lector incrédulo que lee con desconfianza, con una particular desconfianza. Por ejemplo cuando lee: En un lugar de la Mancha ... supone, claro está, que la historia no se desarrolla en la Mancha. Y: de cuyo nombre no quiero acordarme...

¿Porqué Cervantes no quería recordarlo? Sin duda porque él es el asesino, el culpable... (Borges, 1985: 190)

Con su visión humorística, Jorge Luis Borges nos desvela la faceta de este nuevo lector, «un lector que sospecha, que interpreta, que hace hipótesis, es decir que incluso en los márgenes de la historia que lee, se cuenta otros relatos» (Colas Duflo, 1995: 117) Sin embargo, para que surja un nuevo modo de lectura y la consecuente creación del nuevo lector, la novela policíaca debe establecer a priori un contrato de lectura, renovado al hilo de los enigmas, y basado en unas reglas internas de coherencia. Austin Freeman¹¹, uno de los primeros en teorizar sobre la novela policíaca tradicional, distinguía una construcción análoga en cuatro fases cuya repetición presupone un contrato implícito:

1. Enunciado del problema, un crimen a ser posible, para elevar la puja/ 2. Presentación de los datos esenciales para descubrir la solución / 3. Desarrollo de la investigación y presentación de la solución/ 4. Discusión relativa a los indicios y demostración.

Esquema que encontraremos en la gran mayoría de las novelas con enigma y que representarán la fórmula base para que el lector sea capaz de reconocerla desde el principio.

¹¹ Las teorías de Freeman han sido consultada en la página web francesa: www.polars.ouvaton.org/accueil.htm.

Siguiendo tal esquema y suponiendo que tú eres «ese lector modelo» he pensado, para explicar la evolución de la novela policíaca, contarte unas historias criminales ambientadas en la época y que retoman las características propias del género.

1900: Inicios de la novela policíaca tradicional, la novela con enigma

Don Erudín, profesor de literatura antigua, desarrolla su labor en una universidad pequeña de una ciudad en pleno desarrollo industrial y crecimiento demográfico. Su muerte ocurre en una tarde fría y gris de otoño de 1900.

Doña Berta, la limpiadora encargada de dejar la planta reluciente, al pasar delante de su despacho oye un gorjeo extraño y una especie de golpe seco, como de caída. Asustada, y como la puerta está cerrada desde dentro, baja jadeando a conserjería a alertar a don Amancio, quien, a su vez, sube corriendo. Este le pide, haciendo grandes aspavientos, que avise al guardia de seguridad. Entretanto, otros profesores se van asomando, y se le unen. El profesor Histrión refunfuñando porque en sus tiempos mozos nunca se hubiera consentido tal alboroto, el profesor Pepin de historia moderna, medio divertido, pensando que todos exageraban por unos gritos de nada y el profesor Tachón, quien arrastrando los pies, trata de hacerse un hueco ante el despacho de don Erudin.

Don Amancio ya había abierto la puerta del despacho con su llave maestra y cuando por fin se asomaron, el guardia y doña Berta, seguidos por los profesores Histrión, Tachón y Pepin, el de historia moderna, además de algunos estudiantes que se les habían unido alertados por el ruido, descubren, horrorizados, el cuerpo de don Erudin que yacía en una extraña postura, medio caído sobre la mesa, con el cuerpo inclinado hacia la puerta, como si hubiera querido huir, y la lengua asomándole entre sus finos labios, con señales visibles de haber sido estrangulado. En su caída, don Erudin había arrastrado un vaso y los últimos restos de algún líquido transparente dejaban un rastro brillante de gotas sobre la mesa. Deciden no tocar nada y llaman al decano. Este, afligido por la muerte de su buen amigo, y consciente de las repercusiones si la historia trascendiera, decide recurrir a los servicios de su buen amigo Sharlok Telmes.

¹² El más conocido es Sherlock Holmes. Su gloria también se alimenta del misterio que lo rodea, cuyo impacto social obligó a Sir Arthur Conan Doyle a resucitarlo y, testimonio de su resistencia extrema, este personaje sobrevivió incluso tras la muerte de su creador en 1930, bajo la pluma de su hijo, Adrian Conan Doyle, solo o en colaboración con John Dickson Carr y a continuación bajo la pluma de nombres ilustres. Ellery Queen: *A study of terror* (1966), John Gardner: *The Return of Moriarty* (1974), Nicholas Meyer: *Elemental Dr. Freud* (1975), Robert Lee Hall: *Adiós, Sherlock Holmes* (1977), etc. Sherlock tuvo muchos herederos pero ninguno llegó a eclipsarlo, casi todos se perdieron en el olvido.

Este detective amateur, que no tiene la obligación de trabajar, es el arquetipo del detective de novela policíaca tradicional. Ser original y hasta excéntrico, con una inteligencia y una cultura fuera de lo común, se presenta como un esteta examinando con atención cortés el cadáver (Narcejac, 1986). Para mi Sharlok inventado como para todos aquellos en los que se inspira¹², descubrir el culpable es como jugar una partida de ajedrez.

Don Sharlok, tras examinar la habitación y al cadáver, recapitula los hechos: tanto la puerta como la ventana estaban cerradas, no vieron entrar ni salir a nadie, sobre las dieciocho horas estaba vivo, el ruido del golpe es la prueba, así que tras escuchar atentamente a los testigos, declara:

- «Este es el típico caso de asesinato en una habitación cerrada, muy valorado, porque como bien dice Narcejac: “En última instancia el crimen imposible es el crimen ideal” (Narcejac, 1986: 98) por ello, se recurrirá hasta la saciedad a este tipo de asesinato, durante esta década y la que viene, hasta que todas, o casi todas, las posibilidades se hayan agotado. De hecho de las seis posibilidades¹³ que reproduce John Dickson Carr, alias Carter Dickson en su novela *The Hollow Man* (1935), esta responde a la sexta. En efecto, aquí el asesinato está claro, la mente que lo concibió no es preclara que digamos, es como lo diría yo, *elemental querida, o lector/a*»

Todos miraron con mucha expectación a don Sharlok siguiendo las reglas de las más tradicionales novelas policíacas: una vez descubierto el crimen, analizada la situación, recogidos los indicios y escuchado los testimonios, llega la solución:

- «En los primeros casos, como este, el asesino no era más que un instrumento para que saliera a relucir mi talento o el de mis congéneres angloamericanos y franceses. Poco a poco, el asesino se convertirá en nuestro alter ego, rivalizando en ingenio e inteligencia para elevar la puja e igualar la lucha. Si he seguido atentamente las explicaciones, don Erudín estaba bebiendo algo que seguramente le había traído su asesino, con algún tipo de somnífero para impedirle reaccionar cuando este fuera a atacarle, lo cual explica el ruido de la caída. Así, el asesino tuvo tiempo, cuando se abrió la puerta, de abalanzarse sobre él

¹³ **Primera explicación:** no es un asesinato. Se trata de una serie de coincidencias seguidas de un accidente que hace pensar en el crimen. Ha habido, horas antes de que se cierre la habitación, un robo, un ataque, sangre, algo que sugiere una lucha a muerte. Pero la muerte ocurre después, tras encerrarse con él, para que, al descubrir el cadáver, el detective deduzca erróneamente que la muerte sobrevino durante los incidentes anteriores. **Segunda explicación:** se trata de un crimen, pero la víctima se ha visto obligada a matarse ella misma por las maniobras del asesino. **Tercera explicación:** es un asesinato llevado a cabo a través de algún mecanismo disimulado en un mueble aparentemente inofensivo e instalado en la habitación antes de cerrarla (el reloj que dispara una bala cuando le dan cuerda). **Cuarta explicación:** se trata de un suicidio disfrazado de asesinato. **Quinta explicación:** es un asesinato con un juego de apariencias y sustitución de personas. La víctima ya está muerta y el asesino vestido como ella entra en la habitación, se quita el disfraz y sale con sus propias vestimentas. El espectador cree que la persona que sale se ha cruzado con la que acaba de entrar. **Sexta explicación:** se cree en la muerte de la víctima antes de que haya ocurrido. Duerme en una habitación cerrada. El asesino hace creer que agoniza, abre la puerta, se precipita y la mata.

antes de que llegaran los otros, recordad que doña Berta se fue a avisar el guardia, y que todos la seguían a ella y al guardia mientras recorrían el camino hacia el despacho de don Erudín, y así poder cumplir su siniestro propósito. ¿Quién abrió la puerta primero, quién se encarga de traer agua o cafés a los profesores?... »

Todos se giraron al unísono para mirar a don Amancio, quien, como buen culpable de una novela policíaca tradicional, permanecía impasible.

Tras la resolución del enigma, llega la explicación de los motivos, el castigo queda en el aire, obteniendo el culpable su merecido al margen del texto. En esta época, los motivos son siempre sórdidos. Don Amancio ocultaba un pasado turbio, que don Erudín había descubierto y que pensaba comunicar a la Universidad para que procediera a expulsarlo. Don Amancio planeó esa misma tarde, con mi ayuda, el asesinato. No contaba con la perspicacia del genial detective y había olvidado, al igual que hice yo, que toda buena novela policíaca tradicional ha de contar con un crimen, sí, pero ha de nominalizar siempre el culpable al final.

Primera enigma en femenino: Agatha Christie

Si resucitáramos durante unos segundos a nuestro buen profesor don Erudín, para mandarle a mejor vida en esta ocasión en 1920, nos hallaríamos ante ciertos cambios. Imaginemos, la misma tarde gris y lluviosa, la misma Universidad, la misma señora de la limpieza. Pero imaginemos esta vez a la reina del crimen de entre las dos guerras, Agatha Christie, dispuesta a deleitarnos con sus rocambolescos crímenes. Nos enfrentaríamos entonces a una serie de novedades, la puerta estaría ya abierta, Doña Berta, alertada por un ruido sordo en el despacho de Don Erudín, entraría, no sin antes avisar a Don Malone, profesor de literatura americana del despacho contiguo, justo a tiempo para recoger de los labios del agonizante profesor alguna estrambótica frase del tipo: «si es de "África", no se nota»

Esta vez, sí serían requeridos los servicios de la policía, pero ante la confusión y los deseos de discreción del Decano, el inspector llamaría a su buen amigo Poirot, o tal vez, se hallaría presente, casualmente, el célebre escritor Raymond West, acompañado por su adorable y anciana tía, Miss Marple. El resto os lo podéis imaginar. Podría intentar reproducir el impacto que causó su novela, *El asesinato de Roger Ackroyd*¹⁴ (1926) cuya innovación

¹⁴ Pierre Bayard le dedica su libro: *Qui a tué Roger Ackroyd?* (1998) para reflexionar con la ayuda del psicoanálisis sobre lo que constituye el límite y el riesgo de toda lectura: el delirio de interpretación. Intenta explorar a través del uso narrativo de una sola voz, la versión del pretendido culpable y demostrar que Poirot pudo haberse equivocado y ¡haber dejado el verdadero culpable sin castigo!

provocó entonces una enorme controversia sobre la conveniencia de desviarse de la norma, tal y como hizo Agatha Christie al reunir bajo una misma persona culpable y narradora y romper así con las reglas del *fair play*. Sin embargo, he aquí una de las bellezas narrativas de la novela policíaca, la sacudida de una innovación imposibilita su reutilización.

Lo que quedaría manifiesto sin embargo, es que la señora de la limpieza tendría voz y pensamiento propio, aunque estereotipado. Seguramente, mientras realizara sus quehaceres en la planta, hubiera estado pensando en el pastel de manzana cuya receta le había dado su vecina Maria, llegando a la conclusión de que ésta no había querido revelarles el ingrediente secreto, porque a pesar de haberse esmerado y haber seguido todos los pasos, su pastel no es más que una triste copia y da mucha sed. Lo cual le recordaría que el profesor tenía varias botellas de agua sobre la mesa y un sin fin de cartas por mandar. Por cierto, ¿qué hacía el profesor con tanta agua sobre la mesa?

Miss Marple, quién sí se dedicaría a charlar animosamente con ella, lo más probable es que le recordase a alguna simpática vecina de St. Mary Mead, su lugar de residencia, acabaría formulándose las mismas preguntas y descubriendo de asociación en asociación, que esta vez el culpable es un mediocre profesor, rival de Don Erudín y experto, sin que nadie lo sepa, en venenos exóticos que habría colocado en los sellos, para que don Erudin, al enviar sus cartas, se fuera envenenando lentamente.

Bien es cierto que Agatha Christie impone un universo casi auto-referencial regido por un conjunto de relaciones internas donde cada personaje se comporta en función de su rango y de su rol social, salvo el criminal, el elemento perturbador disimulado, lo cual implica unos criterios para descubrirlo muy reductores. Según Michèle Crampe-Casnabet, Miss Marple es una empirista que trabaja por asociación y se rige por una creencia: si toda comunidad está regida por una identidad de estructuras, todas las situaciones que conducen al crimen contienen elementos parecidos y son por lo tanto estructuralmente idénticos¹⁵ (Crampe-Casnabet, 1995: 70-71).

15 Según Crampe-Casnabet, Agatha Christie, creía en una naturaleza humana, concepto: «servido hasta la saciedad por una tradición filosófica. [...] Seamos indulgentes con la virgen victoriana por creerlo aún, ¿Quién no lo ha creído? ¿Y no existe todavía alguno que no se refiera a ella? Miss Marple considera que la naturaleza humana representa una dimensión universal. ¿Pero qué quiere decir universal? Puntos comunes: la naturaleza es la misma por todas partes» (Crampe-Casnabet, 1995: 73) (Traducido del francés)

16 Los seres humanos siguen una suerte de lógica de las pasiones donde las acciones dependen de la cantidad de energía liberada por los hechos anteriores. Los celos no son motivo suficiente para inspirar un crimen, pero unos celos inmensos junto con un agrio resentimiento pueden determinar la realización del crimen.

Cierto es también que Agatha Christie, siguiendo la teoría¹⁶ cinética de los sentimientos, que imperaba en la época, convencida de que a partir de una intensidad dada, los sentimientos se exageran y los personajes reaccionan, se olvidó de que los seres humanos están expuestos a las contingencias que convierten su destino en algo nebuloso.

Sin embargo, a pesar de habersele reprochado su procedimiento para analizar a los personajes como si de indicios se tratara, por primera vez, bajo su pluma, surgen elementos psicológicos que vienen a nutrir la narración y dar mayor consistencia a los personajes. La figura del sospecho adquiere relieve y múltiples filamentos unidos por la duda socavan la estructura de la intriga. Convendría por ello, aplicar el criterio de funcionalidad a los personajes (Reuter, 1989) en vez de retomar la consabida crítica, harto extendida de que todos los personajes de la novela policíaca tradicional son unas marionetas estereotipadas.

1930: La novela Negra

Después de haber recalcado la sutileza del detective, a continuación la habilidad del culpable, después de haber jugado con el lector, después contra él, el relato de enigma empieza a perder fuelle. La reflexión se deja invadir por la violencia que asola la sociedad y a medida que el detective amateur deja paso al privado, más o menos honesto, más o menos violento, el género policíaco acentúa sus rasgos más negros.

A partir de los años 30 en Estados-Unidos y después de la segunda gran guerra en Europa, la visión del autor se torna más similar a los clips de las películas: trabaja por escenas, a golpe de flash, desmenuza la realidad ya pobre jirón, la frase se pierde, las palabras han demostrado su futilidad. Ahora, únicamente la imagen es capaz de retransmitir en vivo y de forma instantánea la terrible realidad, de ahí que la técnica cinematográfica se despliegue para traducir el realismo más crudo. La focalización se desvía, el centro de interés se desplaza. Los americanos Dashiell Hammett y Raymond Chandler consolidan dicha tendencia. Resaltan la acción, la angustia y la violencia en detrimento de la resolución de un crimen a la que convierten en un mero pretexto para resaltar las taras de una sociedad delictiva y para ello, recurren a menudo a la narración homodiegética en focalización externa. Es decir, una escritura behaviorista con un narrador que pertenece a la diégesis, a la historia, pero que no cuenta más que lo que sabe, lo cual favorece la identificación y los golpes de sorpresa. Es decir un relato en primera persona.

Sus detectives son respectivamente Sam Spade del *Halcón Maltés*, el héroe no reconocido del existencialismo absurdo, cuya interpretación es, sin lugar a dudas, una de las mejores de Humphrey Bogart, y Philip Marlowe, figura mítica del privado «desenvuelto y cínico pero en

realidad don Quijote generoso de amargas victorias» (Reuter, Yves, 1997: 25), interpretado en la pantalla por numerosos actores: Bogart, Powell, Mitchum, Montgomery, Gould aunque Chandler hubiera preferido a Gary Grant. Cualquiera de estos detectives podría contar la historia que sigue, Sam Spade aferrado a su bourbón, Philipp Marlowe desde su angustiosa soledad abstemia:

«Soy un privado, lo que se llama hoy en día un detective *hard-boiled*, un duro de pelar. Ahora, los relatos ponen en escena la jungla de la ciudad y debo desplazarme en ella como un depredador para salvaguardarme y tal vez salvarla de paso. Pero en una América en crisis, mi tarea se vuelve cada vez más difícil. Desde el Crack de Wall Street y la prohibición, ya no puedo distinguir el bien del mal como hacía ese bueno de Sherlock. Nunca olvidaré aquella fría y oscura tarde de otoño de 1940. Sentado en la ajada butaca de mi viejo despacho, encendí una tétrica lamparilla que rezumaba una tenue luz cruel. En el periódico venía el caso de un respetable profesor asesinado a balazos, cuando volvía de la Universidad, por unos matones que surgieron de un bólido lanzado a más de 30 Km por hora en medio del asfalto.

De repente, ella entró, era la mujer más endiabladamente bella que jamás había visto y juro que si por mí fuera, no hubiera parado hasta poseerla encima de mi deslucida y agrietada mesa. Pero su hermoso rostro, inundado de lágrimas, abortó mi ímpetu lujurioso para dejar paso a una dulce conmoción. Desde entonces, he comprendido que debo descartar cualquier sentimiento de compasión durante mi desempeño, y ahora, cuando contemplo el rostro de una mujer irisado por gotas, me golpea el momento en el que me enamoré de Eva, tal y como ella lo había planeado».

El resto, ya se sabe, Eva la diabólica, Eva la *femme fatale*, le hizo creer que era la novia del profesor asesinado y que deseaba contratarlo para averiguar la verdad. En el meollo del asunto, las investigaciones del brillante profesor, las mismas que si retomáramos la historia unos años más tarde serían cruciales para resolver la guerra a favor de los aliados en una sangrienta y lúcida historia de espionaje. Por ahora, tales investigaciones están en el centro de una enmarañada trama de engaños donde todos, *establishment* incluido, están involucrados. Y sí, así es, Eva necesita de la ayuda de nuestro *outsider* porque es el único que no está corrompido, el único que le entregará los documentos que el profesor tiene escondidos y por los cuales el mismo concejal (amante de Eva), mandó matarle. Muchos morirán durante las pesquisas, y nuestro detective privado dará tantos golpes como recibirá, pero su integridad moral no quedara dañada, incluso entregará a Eva a las autoridades, o la dejará morir a manos de la banda rival.

Que más da, como dice nuestro privado, «La verdad no es absoluta, y aunque sea capaz de adentrarme en los infiernos para construirme a mí mismo, siempre sé que la vida está en otra parte».

Años 50: La novela de suspense

Si hasta ahora se acentuaba la figura del detective o del criminal, a partir de una nueva tendencia que llega de los Estados Unidos, se pone el acento sobre la víctima. Eso lo pone de moda William Irish, respaldado por el gran maestro del suspense cinematográfico, Alfred Hitchcock, y sus discípulos franceses, el tándem Boileau-Narcejac y Sébastien Japrisot, en una categoría llamada «novela del miedo», «novela de la víctima» o más aún «novela de suspense». El suspense alberga lo que Freud llamaba el «Unheimlich», es decir «todo lo que debería haber permanecido escondido pero se manifiesta» (Evrard: 1996). El Unheimlich recae en una atmósfera serena, en un ambiente cotidiano y tranquilizador donde, de repente, un elemento extraño irrumpe y sacude las ondas calmas de la balsa aparente. Sobrevienen entonces los miedos inhibidos, las angustias reprimidas. Una de esas sacudidas, de esas rupturas, presentada por Sébastien Japrisot, autor de la novela *Un largo domingo de noviazgo*, aparece desde el principio de su novela *Trampa para Cenicienta*¹⁷, donde enlazan cuento y motivo mitológico de las tres Moiras:

Erased una vez, hace mucho tiempo, tres niñas, la primera Mi, la segunda Do, la tercera La. Tenían una madrina, que olía bien, que no las reñía nunca cuando no eran buenas, y que se llamaba Midola... de las tres niñas, Mi es la más bonita, Do es la más inteligente, La pronto estará muerta.

En este tipo de relatos, el lector se identifica con la víctima, a menudo indefensa, envuelta en una serie de conspiraciones maquiavélicas que ignora. Esta situación de terror, cercana a la novela fantástica, obliga a la víctima a debatirse para hallar una salida que suele encontrarse más por pulsiones que por lógica. Lejos estamos del relato de enigma clásico. Dicho por Boileau y Narcejac, a partir de ahora:

La novela policíaca, en vez de marcar el triunfo de la lógica, debe a partir de ahora dedicarse al fracaso del razonamiento; es precisamente allí donde su héroe es la víctima. No consigue "pensar" el misterio, simplemente ha de "vivirlo", y el lector padece, al mismo tiempo, este "cuestionamiento" del mundo, que lo torturará en su carne y en su espíritu (Boileau-Narcejac, 1964: 176)

Si volviéramos de nuevo a nuestro profesor, lo encontraríamos en esa tarde gris y fría de otoño de 1955, trabajando en su laboratorio. O mejor, haciendo como si trabajara, porque últimamente, desde hace tres semanas, le cuesta cada vez más volver a casa donde le espera su antaño cariñosa esposa, quien no para ahora de hacerle amargos reproches por los más

nimios motivos. Pero es tarde, resignado, tras colocarse con lentos movimientos el abrigo y el sombrero, el profesor se dispone a cruzar el umbral de su laboratorio. Algo le detiene, una nube premonitoria que sacude cansado, con su derrotada mano. Cuando vuelve la vista atrás, años más tarde, aún siente un sudor frío que le recorre la espalda, si se hubiera quedado trabajando... Pero decidió cumplir con sus obligaciones y regresar a casa.

Dejemos el retorno y a la amable esposa enfurecida. Sólo nos interesa saber que tras una violenta pelea, esta lo echa a la calle. De camino a su laboratorio, repara en un local al doblar la esquina, notas de música se abalanzan sobre la acera cuando sus puertas se abren. Entra, va a la barra, se pide una copa y se gira para dejarse invadir por la sensación de humanidad. De repente, surge, entre el vaho del humo, una hermosa y misteriosa mujer que se le acerca. Tras una amena conversación en la cual ella confiesa ser cantante, deciden cambiar de local y poco después esta le invita a pasar el resto de la noche en el apartamento de su amiga, donde ella está residiendo en esos momentos. Al desgarrarse el último velo de la noche, se separan, prometiéndose, tal como lo hizo Henderson en la novela de David Goodish, no volverse a ver nunca más.

El amanecer será amargo, encuentra, ya en casa, a su esposa salvajemente asesinada y se enfrenta a una acusación de asesinato. Para disculparse, sólo ha de demostrar que ha pasado la noche en compañía de una mujer. Sin embargo, el apartamento donde ella le llevó está vacío, nadie la recuerda en el bar, nadie la conoce, nadie la ha visto jamás. La mujer se ha volatilizado. Poco a poco, sumido en el desespero más negro, el pobre profesor empieza a creer que todo ha sido fruto de su imaginación.

La víctima del suspense navega en un mundo onírico del que tarde o temprano acaba despertando. Cuando no lo hace, su sueño bascula en la pesadilla, a veces sucede, pero normalmente, por un extraño giro del destino, la víctima encuentra la salida.

Seamos compasivos, y permitamos al profesor que guardó una prenda marcada de su bella sirena, agarrar, entre pulsiones e intuiciones, el hilo tenebroso que lo conducirá, entre recovecos laberínticos, de vuelta a la luz.

Breve recorrido hasta nuestros días

A partir de los años 60, la trama se hubiera politizado. En los años 70, tal vez habría estallado una bomba, mientras que en los años 80, nuestro profesor se hallaría en la Edad Media, enfrentado a alguna acusación de brujería. Si lo trasladáramos a los años 90, moriría seguramente de un infarto al corazón mientras contempla horrorizado una película de *snuff* movie, tal y como lo imaginó Amenábar en *Tesis*. Poco después, junto con un pequeño grupo

de estudiantes, intentaría descubrir al serial killer que se dedica a torturar, mutilar y devorar a las jovencitas regordetas de ojos claros y faldas cortas. Tal tendencia, procedente de los Estados-Unidos, rápidamente asimilada en Europa, deriva en un *Gore* tecnológico donde el énfasis recae sobre el espectador como participante directo, a través de la recrudescencia inquietante de «*reality shows*». Así, en el 2000, tras poner en práctica un experimento con sus estudiantes de comunicación audiovisual, se vería envuelto en una sorprendente trama hecha de engaños virtuales, de juegos de rol salvajes, donde los asesinos son entidades en un mundo paralelo.

Y la historia sigue, y seguirá largo rato, porque se trata básicamente de un género que responde a las necesidades de sus devoradores. En una sociedad que evoluciona tan deprisa como sus propias deficiencias, la única posibilidad para traducir la enajenación es reconduciéndola gracias a un género, que se adentra cada vez más en el discurso del psicoanálisis, y que permite dar nombre a los fantasmas y obsesiones. En el consuelo que procura el anonimato de los desasosiegos compartidos, la literatura policíaca se ha convertido en una especie de cuento gigantesco para adultos donde cada cual se reconoce, puede dar nombre a sus temores y evacuar sus miedos. Por ello, es fácil comprender que se erige en un género reconfortante para las mujeres quienes, tras haber despuntado en la novela que presenta un enigma, haberse eclipsado durante el periodo del negro, y haber recorrido todas las sendas del suspense, con la pionera Mary Higgins Clark, una de las escritoras más leídas de finales del XX, retoman con fuerza las riendas del crimen.

De hecho, a partir de 1996 en Francia, y desde los años 80 en Estados-Unidos, Gran-Bretaña, pero también España, las mujeres han dado cartas de nobleza a la literatura criminal. Quisiera compartir, en el último punto de esta comunicación, un diario que he encontrado, de dudosa procedencia, donde se intenta abordar las últimas aportaciones de las mujeres y su nueva visión de la sociedad a través de la literatura policíaca.

Diario: mujeres y literatura policíaca

He esbozado, siguiendo impulsos primarios, un mapa de lo que podríamos encontrar si nos adentráramos en el suave mundo de la literatura policíaca de mujeres. Mujeres dicen, que resuelven casos tomando una humeante taza de té en miniatura, susurran reproches a sus vecinas y las envenenan tiernamente. Sin embargo, las escritoras de esta última e interesante década que yo conozco, manejan con precisión maníaca el lápiz afilado de la muerte, firmemente convencidas de la veracidad de la afirmación de Dostoiévski, recogida en sus *Notas de un subterráneo*, según la cual, el ser humano jamás renunciará al sufrimiento verdadero, es decir a la destrucción y al caos.

Y a mí, que me gustan de modo muy particular las impurezas de la sangre y el olor que siembra el caos, porque el caos, como afirman tanto Georges Bataille como Julia Kristeva, es el origen del universo, siento una intensa conmoción al comprobar que el crimen es un retorno a la duda original, un retorno al orden preexistente. «En el comienzo, estaba la acción»¹⁸ dice Kristeva (Kristeva, 1980: 76), es decir el crimen, luego surgió el verbo, intentando transcribir lo innombrable. Y luego surgieron ellas, quienes para traducir la infamia recurren a múltiples subterfugios y trampas selectas.

Aunque los manuales se obstinan en apenas dejar constancia de sus huellas en la ejecución de crímenes ficticios, su presencia, al contrario, ha sido decisiva y promotora de numerosas innovaciones desde principios de siglo, aunque muchas de tales innovaciones permanecen en el olvido. Así, presentando de forma sucinta las primeras aportaciones realizadas al género, observamos que proviene de plumas femeninas:

- El primer detective (Ebenezer Gryce de Anna K. Green);
- La primera novela a suspense (*The circular staircase* de Mary Roberts Rinehart);
- La primera visión crítica de la sociedad (Emilia de Pardo Bazán);
- La primera antología de narraciones policíacas (Carolyn Wells);
- El primer ensayo teórico sobre el género (Carolyn Wells);
- El primer caso judicial: *L'affaire Bellamy* de Frances Noyes Hart, olvidado tras la aparición del abogado Perry Mason.

Un siglo pues para idear planes maquiavélicos, para destilar las pestilencias del mal en unos relatos sabrosos, pero siempre desde una óptica diferente, con una visión tan contundente como imprescindible. Retoman las características de los tres géneros, presentados anteriormente, pero introducen notables variaciones que enriquecen el curso de sus visiones. En efecto, las mujeres se desligan de la tradición, trazan con marcados rasgos realistas la novela de enigma, mientras sus personajes se hallan inmersos en problemas existenciales. Despojan de todo nihilismo la novela negra, para recuperar el sabor de unas narraciones donde la intriga juega un papel preponderante y hacen conjugar con el suspense, terror y humor a la par que sus relatos traducen una intensa preocupación por el valor de la escritura.

18 Julia Kristeva retoma aquí la teoría de S.Freud expuesta en Tótem y Tabú.

En ese mapa trazado, surge primero la fuerza de su visión del crimen, «las mujeres matan mejor, así de claro» dice Oscar López en su prólogo a las *Damas del Crimen*, sé de escritores que no lo hacen nada mal, pero me complace particularmente el modo que tienen las mujeres de verbalizar el mal, ese mal activo que nace de la energía según William Blake (*Poemas escogidos*)

De todas las escritoras que más me deleitan con su visión del mal, sin duda escojo a Maud Tabachnik, de quien reproduzco un pasaje en versión libre de *La mémoire du Bourreau* (*La memoria del verdugo*):

Fueron necesarias varias manos decididas para sujetarlo mientras se debatía preso de un frenesí desesperado por sobrevivir. De un tajo certero, le despojaron de la ropa y lo arrastraron canal abajo sobre piedras y señales confusas, entre dolor, llanto entrecortado, orina y heces asustadas. Blandieron el tallo de una rama y entre risas groseras se lo clavaron por el ano, para que con sus horrorizados forcejeos, él mismo se labrara su propia muerte. Cuando tiraron de la rama, heces, sangre y olor a podredumbre dulzona se desparramaron sobre las losas del canal, entre risas exaltadas y sus ojos desorbitados mientras se agarraba el bajo vientre entre gritos. No era más que un homosexual pusilánime, un engendro, una abominación que las legiones de los seguidores nazis se debían de exterminar. La sangre ha de ser pura, el espíritu grande, y el hombre, un macho enaltecido.

Te imagino ahora muy atento, querido lector, creo que Jean-Louis Backès, en *Romans du crime*, tiene razón cuando asegura que el crimen verdadero, es el de sangre, el único capaz de acaparar la atención del público y sobre el que se echan los medios de comunicación.

Sin embargo, lo que me emociona sobre todo, es que se siente, cuando una mujer relata un crimen, un deslizamiento imperceptible, un ligero estremecimiento angustiado, una mirada impregnada por el horror, una subjetividad quebrada que subtiende el discurso acabado y lineal de la acción. Una mirada que crea puntos de ruptura en el relato y testifica el recorrido de una vida, de un antes y un después. Y si el después, es el vacío para la víctima, su desaparición provoca de rebote, un después, tan inestable en la vida de los otros personajes. El crimen no se concibe como un simple juego intelectual, no es la única razón para el descubrimiento mediante indicios. Al contrario, deja al descubierto el reverso del horror, la pena de los que padecen una pérdida, y ese lodo de humanidad destruida que se queda pegada sobre los investigadores.

Necesitaré más tinta, pero seguiré contándote mientras la pluma se estremece de placer.

Las escritoras no sólo despliegan una visión acerba de la violencia y del mal, actúan sobre la estructura narrativa que dinamitan desde el interior, amplían los argumentos enlazando los elementos cotidianos que pertenecen a la esfera de lo privado con aquellos que

dependen de la esfera de lo público y ahondan directamente en la psique del criminal para hacer resaltar su motivación profunda, recurriendo para ello a la focalización múltiple, es decir a la adopción de varias voces y varios puntos de vista, para dar una mayor consistencia a los personajes.

De esta forma, convierten su modo de hacer literatura, de ver la sociedad, en un puro acto de rebeldía. Rebeldía frente a la falta de cobertura social a la que se enfrentan las víctimas, pero sobre todo las víctimas mujeres. Rebeldía que traduce su mirada, desde los bastidores de la vida, rebeldía que recoge su narración, consciente del proceso de creación, pero sobre todo rebeldía frente al silencio que tratan, con su voz y con su mirada, de disolver para enaltecer, lo que dura una novela, el valor de la justicia moral, el coraje de sus protagonistas y el valor de los propios recovecos de su escritura.

Las escritoras también poseen un sello peculiar donde se funde la mirada crítica y la mirada poética. Su literatura posee igualmente variaciones donde enlazan elementos realistas y elementos maravillosos, más propios de la literatura fantástica. Desde dicha confluencia, entre elementos aparentemente incompatibles tales como, la transcripción de un crimen, su barbarie y el realismo que conlleva, a la cual se une el repliegue de una escritura que se busca y la aparición de lo sobrenatural, surge una prosa vibrante y pletórica de fuerza, una literatura que consigue efectos de una belleza narrativa impactante.

Aquí acaba el inquietante diario:

Deliciosa humanidad, violadores, matones, cobardes y ratoncillos de alcantarilla, cuánto os quiero, y os necesito. Por cierto, ya no me queda tinta, necesito más sangre. Bueno, quizás nos volvamos a ver... esta noche.

Firmado: una dulce mujer

VEINTE REGLAS PARA EL CRIMEN DE AUTOR¹⁹ de S.S. Van Dine, 1928:

1. El lector y el detective han de tener las mismas posibilidades para resolver el problema. Todos los indicios deben enunciarse con detalles.
2. El autor no puede emplear "trucos" y astucias diferentes a las que emplea el culpable respecto al detective.

¹⁹ Las siguientes reglas pertenecen a S.S Van Dine. Son extraídas de un artículo que publicó en septiembre de 1928 en *L'American Magazine* y retomadas por Benvenuti, G y M, Lebrun, *La novela criminal*, Nantes, L'Atalante, 1982. Reglas traducidas por la autora del artículo.

3. La verdadera novela policíaca debe hallarse exenta de intrigas amorosas. Introducir el amor perturbaría el mecanismo del problema puramente intelectual.
4. El culpable no puede ser descubierto bajo los rasgos del detective o de un policía.
5. El culpable debe ser descubierto por deducciones lógicas, no por casualidad, ni por accidente ni por una confesión espontánea.
6. En una novela policíaca es menester, por definición, un policía. Este debe hacer su trabajo y hacerlo bien. Su tarea consiste en reunir los indicios que nos llevarán al individuo que realizó "el golpe" en el primer capítulo. Si el detective no llega a una conclusión satisfactoria a través del análisis de los indicios reunidos, no ha resuelto la cuestión.
7. No existe novela policíaca sin cadáver... Obligar a leer trescientas páginas sin ofrecer siquiera un asesinato sería exigirle demasiado a un lector de novela policíaca. Se debe recompensar al lector por su desgaste energético.
8. El problema policíaco debe ser resuelto con la ayuda de medios estrictamente realistas. Aprender la verdad a través del espiritismo, la clarividencia o las bolas de cristal está terminantemente prohibido. Un lector puede rivalizar con un detective que recurra a métodos tradicionales. Contra espíritus y metafísica no tiene nada que hacer.
9. No puede haber en una novela policíaca que se precie, más que un único detective de verdad. Conjuguar los talentos de varios detectives para la caza de malhechores sería no sólo dispersar el interés sino también tomar una ventaja desleal con el lector.
10. El culpable siempre debe ser alguien que haya tenido un papel más o menos relevante en la historia, es decir, es alguien conocido por el lector. Cargar con el crimen, en el último capítulo, a alguien que acaba de ser introducido sería confesar la incapacidad del autor para enfrentarse con el lector.
11. El autor no debe jamás elegir al criminal entre el personal doméstico. Sería una solución demasiado fácil... El culpable debe ser alguien que valga la pena.
12. Sólo hay un culpable, sin importar cuantos crímenes se hayan cometido... Toda la indignación del lector debe concentrarse sobre un alma negra.
13. Las sociedades secretas, mafias, no tienen su lugar en la novela policíaca. Acercarse a ellas es adentrarse en la novela de aventura o de espionaje.

14. Para descubrir al criminal se utilizarán modos racionales y científicos. La pseudo ciencia, con sus aparatos puramente imaginarios, no tiene cabida en la novela policíaca.

15. La palabra clave del enigma debe ser aparente a lo largo de la novela, de forma que el lector sea lo suficientemente perspicaz para captarla. Quiero decir que, si el lector volviese a leer la novela una vez desvelado el misterio, se daría cuenta de que la solución saltaba a la vista desde el principio, que todos los indicios conducían al descubrimiento de la identidad del culpable y que si hubiera sido tan sagaz como el detective hubiera podido descubrirlo antes del último capítulo. Es cierto que suele ocurrir muy a menudo y diré incluso que es casi imposible ocultar hasta el final y ante todos los lectores la solución de una novela policíaca bien y lealmente construida. Siempre habrá un determinado número de lectores que se mostrarán tan perspicaces como el escritor... En esto reside precisamente el valor del juego...

16. No debe haber largos pasajes descriptivos ni análisis sutiles o preocupaciones "atmosféricas". No harían más que estorbar cuando se trata de exponer claramente un crimen y de buscar a un criminal. Retardarían la acción y dispersarían la acción desviando al lector del objetivo principal consistente en exponer un problema, analizarlo y encontrar una solución satisfactoria... Creo que cuando el autor consigue dar la impresión de realidad y captar la atención y la simpatía del lector tanto de cara a sus personajes como al problema, ya ha hecho suficientes concesiones a la técnica puramente literaria.

17. El escritor debe abstenerse de elegir al culpable entre los profesionales del crimen. Las maldades de los bandidos relevan del dominio de la policía y no de autores y detectives amateurs. Tales hechos delictivos componen la rutina de las comisarías, mientras que un crimen cometido por una ancianita conocida por su gran bondad es realmente fascinante.

18. Lo que ha sido presentado como un crimen no puede, al final de la novela, revelarse como un accidente o un suicidio. Imaginar una larga pesquisa complicada para terminar por semejante conclusión sería gustarle al lector una mala jugada imperdonable.

19. El motivo del crimen debe ser siempre estrictamente personal... La novela policíaca debe reflejar las experiencias y las preocupaciones cotidianas del lector, ofreciéndole al mismo tiempo un exutorio a sus aspiraciones o a sus emociones reprimidas.

20. Finalmente, quisiera enumerar algunos trucos a los cuales no recurrirá ningún autor que se precie, porque ya se han utilizado demasiado y ya le resultan muy familiares al aficionado de literatura policiaca:

- Descubrir la identidad del culpable comparando la colilla encontrada en el lugar del crimen con las que fuma un sospechoso.
- La sesión de espiritismo trucada durante la cual el criminal, aterrorizado, confiesa.
- Las falsas huellas digitales.
- La coartada constituida con un maniquí
- El perro que no ladra, revelando que el intruso es un familiar.
- El culpable hermano gemelo o alguien que se le parezca muchísimo
- La jeringuilla hipodérmica y el suero de la verdad.
- El asesinato cometido en un recinto cerrado en presencia de representantes de la ley.
- El empleo de la asociación de palabras para descubrir el culpable.
- Descifrar un criptograma o un código numérico.

Bibliografía

Nota: las traducciones de las citas en francés son de la autora de este artículo.

BAYARD, Pierre (1998): *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris, Ed. de Minuit.

BACKÈS, Jean-Louis (1998): *Romans du crime*. Paris, Didier Érudition- CNED.

BOILEAU-NARCEJAC (1964): *Le roman policier*, Paris, Payot, collection *Petite bibliothèque Payot*, n° 70.

CRAMPE-CASNABET, Michèle (1995): «Agatha Christie: la nature humaine ou les raisons du crime» in *Philosophies du roman policier*. Feuilles de l'E.N.S de Fontenay-Saint-Cloud. Formation Histoire des Idées et des Lettres, pp. 67-77

DIÉBOLT, Évelyne (1984): «Du roman populaire au roman policier» in *Le français dans le monde. Spécial roman policier*. n°187. Août-septembre, pp. 8-15.

DUFLO, Colas (1995): *Philosophies du roman policier*. Feuilles de l'E.N.S de Fontenay-St-Cloud.

EVARD, Franck (1996): *Lire le roman policier*. Paris, Ed. Dunod.

FONDANÈCHE, Daniel (2000): *Le roman policier*. Ellipses. (Coll. Thèmes et études).

GUBERN, Roman (1982): *La novela criminal*. Barcelona, Tusquets (eds). Cuadernos Infimos 10.

NARCEJAC, Tomas (1986): *Una máquina de leer: la novela policiaca*. Fondo de Cultura

Económica, México. Traducido de *Une machine à lire : le roman policier* (1985) Paris, Ed. Denoël/Gonthier.

REUTER, Yves (1997) *Le roman policier*. Paris, Ed. Nathan.

_____ (1989) *Le roman policier et ses personnages* Saint-Denis, P.U.V.

TODOROV, Tzvetan (1990): *Genres in Discourse*. Ed. Cambridge University Press. Ha sido de particular interés el capítulo dedicado a Edgar Allan Poe «The limits of Edgar Poe». pp. 93-103.

VANONCINI, André (1997): *Le roman policier*, Paris, P.U.F. (Coll. *Que sais-je?*) n°1623.

Páginas en Internet

BORGES Jorge Luis: Publicado en La Nación (Buenos Aires) domingo 2 de octubre de 1949, Segunda Sección, pp. 1. Recogido en: <http://www.lamaquinadel tiempo.com/Poe/porborges.htm>. Marzo de 2005

Página francesa : www.polars.ouvaton.org/accueil.htm.