

Técnicas narrativas y suspense en el relato breve policíaco

Mi pretensión es tratar de ver cuál es la estructura, cómo se crea el suspense, cómo son los personajes, sobre todo el detective, del relato corto y si su funcionamiento es idéntico al que caracteriza a la novela de mayor extensión. Para analizarlo con cierto rigor he elegido una serie de relatos breves de diversos autores, comenzando por los más característicos del escritor a quien se considera el creador del género, "EL DOBLE ASESINATO DE LA CALLE MORGUE" y "EL MISTERIO DE MARIA ROGET" de E. Allan Poe, continuando con tres relatos de Conan Doyle y cinco de Agatha Christie, con otros tres de Simenon¹.

Dado que dos de los relatos de Conan Doyle y uno de Agatha Christie tienen una trama idéntica y que coincide también con una novela larga de Simenon, los he utilizado para tratar de aclarar si la estructura y el funcionamiento del suspense obedece a idénticas motivaciones y se presenta del mismo modo en el cuento y en la novela larga.

(1) Corpus:

Conan Doyle.— El Tratado Naval. / Brillo de Plata. / Los Planos del Bruce—
Parkington.

Christie, A.— El Misterio de Market Bassing. / El Robo de los planos del submarino. / La Hierba Mortal. / Los Cuatro sospechosos. / Tragedia navideña.

Poe, E. A.— El Doble asesinato de la calle Morgue. / El Misterio de Maria Roget.

Simenon, G.— Maigret en casa del Ministro. / La Pinaza de los dos ahorcados. /
Stan el Matón.

Antes de entrar en el análisis de los cuentos citados, considero necesario hacer unas precisiones sobre el género policiaco. Su nacimiento se produce en el siglo XIX, favorecido por circunstancias de índole muy diversa, sociológicas o culturales.

Tales son, entre otras, la creación de la policía y el nacimiento de un subproletariado urbano que favorece la delincuencia: la difusión del folletón, que alcanza a capas sociales cada vez más amplias y populares; el desarrollo de la ciencia; una concepción determinista del hombre, según la cual sus razonamientos se apoyan en asociaciones de ideas; ideas que provienen de las imágenes: imágenes que están ligadas entre sí por leyes de similitud, contraste o contigüidad. Aplicar correctamente estas leyes supone poder descifrar al hombre. De ahí la importancia de la fisonomía, de los gestos. Todas estas circunstancias que acabamos de enumerar rápidamente crean un clima propicio para la evolución del folletín tradicional, de la novela de aventuras, de la novela negra, hacia el relato policiaco.

En general se considera que "EL DOBLE ASESINATO DE LA CALLE MORGUE", de Edgar Allan Poe, publicado en 1841, es el primer relato policiaco digno de ese nombre. Hasta cuatro versiones anónimas aparecen en Francia desde 1846 bajo forma de folletón en diferentes periódicos, antes de la versión clásica de Baudelaire.

Su influjo, unido al éxito de las *Memorias* de Vidocq, un antiguo delincuente convertido en policía, marcan un cambio del interés del público, que explica el éxito de Emilio Gaboriau, padre de la novela policiaca francesa hacia 1860, si bien su obra se diferencia de la de Poe por la exageración y el carácter sensacionalista de la intriga. Gaston Leroux, cuya obra policiaca tiene grandes dosis de elementos fantásticos, y Leblanc, con su personaje de caballero-ladrón, Arsenio Lupin, marcan los años primeros del siglo.

Pese a estos cultivadores del género policiaco en Francia, éste parece ser específicamente anglo-sajón y a este dominio se refieren cuantos tratan de definirlo.

Podemos preguntarnos si la novela policiaca constituye un género y si cabe calificarlo de literario. Es evidente que se trata de una literatura de evasión, cuyos autores, de modo general, carecen de pretensiones estéticas. Alberès², en su estudio sobre la novela, comenta la obra de Robbe-Grillet, *LAS GOMAS*, cuyo esquema es puramente policiaco: un policía llega a una ciudad a realizar una investigación sobre un asesinato; durante 24 horas sigue pistas y parece estar a punto de descubrir al culpable. En realidad, la víctima solo ha fingido su muerte, pero cuando regresa, el detective, que lo toma por el asesino, lo mata. Hasta aquí tenemos, en efecto, una intriga netamente policiaca. Pero además se superpone a ella el mito de Edipo: la víctima resulta ser el padre que abandonó al detective en su niñez. Y la aparición de la mitología, de la fatalidad clásica, la presentación de los hechos, el tratamiento narrativo, las pretensiones estéticas, nos incitan a calificar esta novela de literaria.

Sin embargo, los recursos narrativos policiacos son idénticos a los de la novela "literaria": problemas de narrador y de punto de vista, de descripción, de tiempo o de composición. La novela policiaca es algo vivo; introduce personajes víctimas de sus pasiones, sometidos a pruebas, dominados por el destino.

La novela policiaca, si en principio parece destinada a un público popular, el mismo que consumía folletones, novela gótica o de aventuras, paradójicamente atrae también la atención del público cultivado. Ignorante de la existencia de toda una narrativa contemporánea del mundo sin causa, sin razón, la novela policiaca se alimenta rigurosamente de causas y efectos, se basa en la construcción, no en el caos. Sayers observa "*la fascinación notable que ejerce la novela policiaca sobre los intelectua-*

(2) "A. Robbe-Grillet et la sacralisation du roman policier", en *METAMORPHOSES DU ROMAN*, París, A. Michel, 1966.

les, sobre los escritores tanto como sobre los lectores", y John Carter insiste en el tema afirmando que:

"es notorio que la novela policiaca es la lectura favorita de los hombres de Estado, de los profesores de Facultad en nuestras más antiguas Universidades, y, de hecho, de toda aquella parte más intelectual del público".

Por su parte, Boileau y Narcejac, al estudiar dicha novela, afirman que:

"la verdadera novela policiaca se apodera de nosotros por la curiosidad, por la esperanza de un desenlace satisfactorio que la sostiene y la excita sin cesar.

Ningún otro género literario produce el mismo efecto, porque ningún otro género literario se propone explotar el miedo y modularlo de manera artística³".

Dado que el lector realiza esa especie de catarsis por intermedio del detective, se identifica rápidamente con él y desea que le arrastre a nuevas aventuras: esto explica otra de las leyes del género, que es la realización de series con un mismo policía o detective: Dupin, Holmes, Arsenio Lupin, Poirot, la Srta. Marple, Nero Wolfe, Maigret, etc. Sabido es que Doyle tuvo que resucitar a Holmes, al que había matado en una aventura, ante la desesperada solicitud de sus lectores.

Por otra parte, el enigma propuesto tiene que ser lo suficientemente raro como para atraer la curiosidad del lector, pero nunca hasta el punto de que no pueda aclararlo: debe ser excepcional, pero no irresoluble. Lo que entusiasma al lector de la verdadera novela policiaca es el espectáculo de la razón humana descifrando un problema, buscando la verdad.

Narcejac, que redactó el capítulo consagrado a la novela policiaca en la prestigiosa HISTORIA DE LAS LITERATURAS de La Pléiade, nos habla de sus "leyes". De ellas nos interesa ahora resaltar aquellas que autorizan a considerarla *novela*:

(3) LE ROMAN POLICIER, París, Payot, 1964.

1) El héroe de la aventura tiene que ser simpático e imponerse al lector de tal modo que éste delegue en él la misión de pensar en su lugar;

2) es preciso que los enigmas propuestos al detective sean a la vez pruebas;

3) el estilo de la novela policiaca debe resaltar las situaciones dramáticas.

Si aceptamos que es *novela* y, a la vez, que ofrece características específicas, es admisible que la calificuemos de *género*. Aun teniendo en cuenta su disparidad, cabe definirlo como género específico, que se apoya sobre dos pilares: el misterio y la investigación. Las dosis en que uno y otra están presentes en el relato permiten diferenciar los relatos propiamente policiacos de las novelas de serie negra o *thrillers*. En el relato policiaco, la indagación es la aventura por excelencia: la razón contra las tinieblas, el Bien contra el Mal, la inteligencia deductiva en acción. Misterio y pesquisas deben equilibrarse: el misterio tiene que producir miedo; la investigación tiene que liberarnos de ese miedo.

Un personaje de Michel Butor en *EL EMPLEO DEL TIEMPO* habla de dos series temporales superpuestas: el tiempo de la investigación que sigue al crimen y el del drama que ha conducido a él. Por su parte, Todorov habla de dos historias: la del crimen y la de la indagación⁴. La primera, acabada antes de que la segunda comience y caracterizada por la acción; la segunda, caracterizada por la deducción, por el conocimiento de pistas e indicios.

La historia del crimen cuenta lo que ha ocurrido, la historia de la investigación explica cómo enterarse de ello.

Estos rasgos diferencian al relato policiaco de la novela negra, en la que ambas historias son simultáneas y el relato

(4) "Typologie du roman policier", en *POETIQUE DE LA PROSE*, París, Seuil, 1971, pp. 55-65.

coincide con la acción. Otra diferencia: el relato policiaco reposa sobre la curiosidad por conocer lo ocurrido; la serie negra sobre la emoción de no saber lo que va a ocurrir. Otra diferencia aún: el investigador policiaco es inmune al riesgo, casi nunca corre peligro; el detective de la novela negra está inmerso en el riesgo, puede ser la próxima víctima.

El escritor de novelas policiacas Van Dine, creador de un tipo casi mítico de detective, ha establecido 20 reglas de obligado cumplimiento para quien quiera escribir una novela policiaca. Todorov, suprimiendo matices y sumando identidades, las reduce a 8, que son las siguientes:

- 1) debe haber un solo detective y un soló culpable y, al menos, un cadáver;
- 2) el culpable no debe ser un criminal profesional; tampoco puede ser el detective; debe matar por razones personales;
- 3) el amor no tiene cabida en una novela policiaca como elemento central de la trama;
- 4) el culpable debe tener cierta importancia:
 - a) en la vida: no ser un criado o una doncella.
 - b) en el libro: ser uno de los personajes principales.
- 5) todo debe ser explicado de manera racional: lo fantástico no tiene cabida;
- 6) tampoco caben las largas descripciones ni los análisis psicológicos pormenorizados;
- 7) hay que admitir la homología siguiente, en cuanto a información: AUTOR: LECTOR = CULPABLE: DETECTIVE;
- 8) hay que evitar situaciones y soluciones banales (Van Dine enumera al menos 10).

Por su parte, François Fosca, en su HISTORIA Y TÉCNICA DE LA NOVELA POLICIACA⁵, desarrolla también las leyes de la novela:

1) el caso central es un misterio en apariencia inexplicable;

2) uno o varios personajes, simultánea o sucesivamente, son considerados culpables, siendo inocentes, porque los indicios superficiales parecen acusarlos;

3) son necesarios una observación minuciosa de los hechos, tanto materiales como psicológicos, una discusión de los testimonios y un método riguroso de razonamiento para no caer en hipótesis poco fiables: el detective no adivina jamás: piensa y razona;

4) la solución, que debe concordar con los hechos, es totalmente imprevista;

5) cuanto más extraordinario parece un caso, tanto más fácil es de resolver;

6) cuando han sido eliminadas todas las imposibilidades, lo que queda, aunque increíble a primera vista, es la solución justa.

El método empleado habitualmente desde Poe es el hipotético-deductivo que lleva de los hechos a una teoría provisional que puede revelarse falsa y obligar a recomenzar las pesquisas y el razonamiento, o bien auténtica y, en tal caso, explicar todos los hechos y desenmascarar al culpable. Este método es el del detective: nunca el del novelista, ya que éste conoce la solución del enigma antes de contar la historia, en tanto que el detective es creado una vez que el novelista está en posesión de todos los elementos del relato.

(5) HISTOIRE ET TECHNIQUE DU ROMAN POLICIER, Nouvelle Revue Critique, 1934.

Este conocimiento del novelista le obliga a buscar subterfugios para ser creíble como narrador, ya que si comunica lo que sabe destruye el suspense y si lo calla se convierte en ese "*narrador indigno de confianza*" del que hablan los críticos.

Circunstancia que justifica el que, con gran frecuencia, el punto de vista desde el cual se ofrece el relato no sea el del narrador omnisciente que habla en 3ª persona. En muchos relatos es un narrador en 1ª persona. Es, además, un narrador intradiegético, es decir, que es a la vez personaje, que forma parte de la historia que cuenta. Casi nunca se trata del mismo detective, ya que estaría obligado a revelarnos todas sus hipótesis y sus deducciones: se trata, en general, de un acompañante, tal como el célebre Watson, convertido en sombra admirativa y complaciente de Holmes, y cuyas ignorancias contribuyen a la creación del suspense, o el no menos fiel capitán Hastings, que juega idéntico papel junto a Poirot. Este narrador segundo, que a menudo reconoce estar escribiendo un libro, narra la historia de la encuesta. Más raras veces, el narrador, en este caso totalmente indigno de confianza, puesto que nos engaña, es el culpable, como en *EL ARRESTO DE ARSENIO LUPIN*, de Leblanc, o en *EL ASESINATO DE ROGELIO ACKROYD*, de Agatha Christie.

También puede ser un simple testigo. En los cuentos de Agatha Christie que hemos analizado y cuyo detective es la Srta. Marple, la situación es algo más complicada. El narrador en 3ª. persona nos presenta una reunión de damas y caballeros que entretienen su ocio narrando casos insolubles hasta ese momento. (Ni que decir tiene que la Srta. Marple los resolverá). El esquema general es un subterfugio muy empleado por la literatura universal: el *DECAMERON* de Boccaccio es el modelo ideal. En el caso de estas narraciones, nos encontramos ante un relato en el relato, un relato segundo, a cargo de un narrador segundo, normalmente intradiegético, ya que quien cuenta el caso ha sido, no solamente testigo, sino partícipe de las pesquisas. Una vez narrado el enigma, relato primero y relato segun-

do se entrecruzan, pues los que escuchan intervienen pidiendo aclaraciones o haciendo sugerencias.

Si habla en 3ª persona, el narrador no puede ser omnisciente y dominar por completo el acceso al interior del personaje central, a sus razonamientos y pensamientos. Caso de hacerlo, el suspense se vería disminuido y toda la convención sobre la que reposa el relato policiaco, ese pacto novelista/ lector según el cual este último acepta gustoso ser engañado y mal informado, se tamblearía. Así Simenon nos cuenta como narrador las hazañas de Maigret pero manteniendo oculto aquello que el lector no debe saber todavía. Por otra parte, los métodos de Maigret difieren de los de Holmes, y podemos, como lectores, acompañarlo por París en su deambular o en sus razonamientos, cosa que es imposible con S. Holmes, puesto que el seguir desde dentro su razonamiento anularía nuestra curiosidad y nuestro interés.

El detective, dada su superioridad, su infalibilidad y su extraordinaria agudeza intelectual, es personaje muy difícil de manejar. Poe fué el primero que lo comprobó: ¿cómo humanizar al detective, cómo darle cuerpo? Poe no lo intenta: su Dupin no es sino una máquina de razonar que ni siquiera necesita salir de su despacho y cuyo aspecto físico casi nos es desconocido. A partir de él, los detectives son individuos al margen, personajes excéntricos, llenos de manías: violín, pipa, droga en el caso de Holmes; hongo y bigotes puntiagudos en el de Poirot. Maigret es más convencional, un burgués típico, aunque también tenga manías.

El investigador es poseedor de cierto halo de rareza. Poirot oculta su brillante inteligencia bajo una apariencia un tanto ridícula; Maigret bajo un disfraz de tosquedad. Estas manías, estas rarezas, humanizan al detective.

Doyle, en cuya época la ciencia conoce sus primeros grandes éxitos, funda la magia de su héroe sobre dos pilares: al tradicional recurso de la mirada infalible y el razonamiento impe-

cable se une la eficacia de un saber enciclopédico. Un grano de tabaco, una brizna de hierba, una mota de polvo, la caligrafía de una carta, son reveladores de personas, de su historia, de sus sentimientos. Holmes es policía de laboratorio que aprovecha ampliamente el caudal de conocimientos de su creador. Doyle ha aclarado cómo imaginó a su héroe: a los modelos de detective que le proporcionaban Gaboriau y Poe, añadió la imagen de su antiguo maestro, *"con rostro de águila, maneras extrañas, y un no menos extraño don de observar ciertos detalles"*. Hay que añadir que su maestro era médico y hábil en el diagnóstico, que no es otra cosa que saber leer e interpretar los síntomas, los indicios, y que Doyle, sin ser un experto, estaba al corriente de las nuevas técnicas de laboratorio. Por lo cual, un estudioso de la novela policiaca (Locard) puede afirmar que lo asombroso en Holmes es su perfecto conocimiento de todo lo que hay que haber estudiado para descubrir criminales: por eso es superior a los otros detectives.

Maigret, por el contrario, no tiene dotes sobrehumanas, ni saber enciclopédico: es un hombre corriente, que se abandona a la existencia cotidiana, que se fija en lo insignificante, se empapa de los ambientes. También tiene manías: es buen comedor, bebe calvados y cerveza, toma mucho café, fuma en pipa. Son hábitos normales, burgueses, a tono con su vida familiar y su apacible y paciente esposa. Por cierto, que es el único casado de la serie de detectives que analizamos.

Dupin no es más que una inteligencia en acción. Ni siquiera precisa a veces recorrer el escenario de los hechos. Recluido en su despacho, conoce los datos por lo que le cuentan, por los periódicos. Apenas conocemos su aspecto: oculta sus ojos medio ciegos tras gafas verdes, le gusta salir por la noche, pero no parece un ser de carne y hueso.

Poirot, como los otros detectives, solo es visto a través de sus actividades de investigación y de reflexión: es una máquina de observar y de pensar; lo ignoramos casi todo

sobre él, al menos las profundidades de su personalidad. Agatha Christie es consciente de esa deshumanización de Poirot e imagina un detective diferente, que, además de la inteligencia, posea un corazón: inventa a Miss Marple, anciana charlatana y pueblerina, gran observadora, persona de experiencia, que razona, pero que tiene también en cuenta las sugerencias de la sensibilidad.

Apenas sale de su medio habitual y, cuando lo hace, es para comparar con él todos los otros ambientes. Dicho medio es la provincia inglesa, donde los crímenes son casi familiares.

Estamos lejos de los ambientes sórdidos y misteriosos de la calle Morgue. Por el contrario, y con todas las diferencias entre una solterona inglesa que se dedica a descifrar crímenes por puro placer de resolver un enigma, y un burgués francés dedicado profesionalmente a la persecución del crimen, hay en común entre Miss Marple y el comisario Maigret ese aspecto humano, ese conocimiento de sus semejantes, esa intuición que los aleja de Dupin o de Holmes.

Se dice que la novela policiaca responde a las preguntas: ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿por qué?, ¿cómo?, ¿quién?, que sitúa por orden de importancia creciente. El *¿cuándo?* es importante para determinar coartadas, posibilidades de haber realizado el crimen.

En el cuento "TRAGEDIA NAVIDEÑA" de Agatha, la Srta. Marple es testigo de un crimen: el cadáver es descubierto por el esposo y por ella, junto con otras señoras a las que él pide subir a su habitación con una excusa: está boca abajo, con el rostro semioculto. El marido tiene una coartada perfecta. Pero en realidad no había asesinado aún: aprovechó la muerte natural de una camarera para vestir el cadáver con ropa de la esposa. Solo después del descubrimiento del cadáver por los testigos, la mata, hace el cambio de cuerpos y cuando la policía llega todos dan por hecho que se trata del mismo cadáver. Solo

el cambio de posición del sombrero que ocultaba el rostro hace sospechar a la Srta. Marple.

El *¿dónde?* es aún más importante: es conocida la inclinación del relato policiaco hacia los lugares cerrados cuyo acceso parece imposible. Desde que Poe imaginó situar su enigma en una habitación herméticamente cerrada, donde el asesino no hubiera debido poder penetrar y cuyo acceso parece un triunfo de la magia y de lo irracional, un reto a la lógica, muchos son los enigmas que se desarrollan en tales locales. El cuento de Agatha Christie EL MISTERIO DE MARKET BASSING se basa justamente en la muerte de un hombre dentro de una habitación cerrada, a la que nadie parece haber podido acceder. Pero aquí es un falso enigma: si el orificio de la bala estaba situado de modo que no cabía la posibilidad de un suicidio, Poirot descubrirá que la víctima era zurda y que, en realidad, se ha suicidado, habiendo cerrado previamente puertas y ventanas. Otras veces el cadáver aparece en un lugar ilógico: el joven muerto en la vía del metro del cuento de Doyle LOS PLANOS DEL BRUCE-PARKINGTON, a la salida de un tunel y en una curva de las vías, no ha muerto allí, ya que no hay huellas de sangre: la resolución de este enigma conduce a Holmes hasta el criminal. El joven fue asesinado en otro lugar y su cadáver depositado en el techo de un vagón, desde el cual cayó a la vía al tomar el tren la curva: no queda sino buscar una casa a la altura del techo, cercana a la vía y ante la cual el tren se detenga unos segundos para un cambio de agujas, permitiendo colocar el cadáver encima..

El *¿por qué?* es el móvil: robo, herencia, secreto, odios. El enigma suele crearse por la existencia de distintos móviles de varios sospechosos o de un móvil compartido.

El *¿cómo?* suele referirse tanto a las circunstancias en las que se produce el crimen, como a los medios de los que el criminal se vale: armas, venenos, fuerza física.

Y, finalmente, el *¿quién?* conduce al final del enigma. Las respuestas a las preguntas anteriores que forman la investiga-

ción conducen al criminal, que puede ser incluso un animal: Sherlock descubre en BRILLO DE PLATA, cuyo enigma es la desaparición de un valioso caballo de carreras y la muerte de su preparador, que el golpe mortal en la cabeza es el resultado de la coz propinada por el caballo cuando intentaba mutilarlo.

Las alusiones a cuentos de nuestro corpus en relación a problemas esenciales de la novela policiaca nos permiten afrontar el tema del relato breve frente a la novela larga. Poe, precursor también aquí, se planteó el problema en su estudio GENE-SIS DE UN POEMA, donde afirma:

“Por una necesidad física, todas las excitaciones intensas son de corta duración... Es pues evidente que existe, en lo que concierne a la dimensión, un límite positivo para toda obra literaria”.

En efecto, los relatos de Poe son un meticuloso, pero breve, camino lógico, que resultaría imposible amplificar hasta las dimensiones de una novela sin aburrir al lector: si bien éste lee con placer unas pocas páginas de razonamientos y deducciones, no soportaría toda una novela en el mismo tono.

En cuanto a Doyle, nunca sus novelas, con excepción de EL PERRO DE LOS BASKERVILLE rayan a la misma altura que sus cuentos: se nota demasiado el relleno, como la historia de la tiranía mormónica en ESTUDIO EN ESCARLATA, o las intrigas secundarias son demasiado patentes, como ocurre en EL SIGNO DE LOS CUATRO.

Se puede afirmar que el relato policiaco más antiguo es preferentemente corto y el moderno tiende más bien hacia una mayor dimensión. El cuento precede cronológicamente a la novela.

Acabamos de citar las razones metodológicas o psicológicas que mueven a Poe o a Doyle a escribir relatos breves. Habría que añadir a ellas razones de mercado. En efecto, el siglo XIX cuenta con una gran tradición de literatura destinada a ser publicada en los periódicos bajo forma de folletón, por entregas semanales.

Pero Poe sienta el principio de que solo el relato breve, susceptible de ser publicado en una sola entrega, se presta a este tipo de edición. La transformación del mercado favorece en cambio en nuestro siglo la edición de novelas.

Patricia Highsmith, en su libro sobre el SUSPENSE. COMO SE ESCRIBE UNA NOVELA DE INTRIGA, analiza, desde el punto de vista de un autor, el relato breve y establece las diferencias con la novela: en ésta, el tiempo de la historia es más extenso, ya que el germen de la idea a desarrollar así lo exige; puede haber más cambios de escenario; un mayor número de personajes; estos pueden evolucionar en el curso de la narración, su carácter puede cambiar para mejorar o empeorar; el argumento es más complicado; el climax de la obra no se basa en una sola escena; cabe la posibilidad de alterar el ambiente y el ritmo de la narración; es también posible variar los puntos de vista, etc.

A priori, tampoco quedan excluidas del cuento. En efecto, el relato breve puede también presentarlas. Si el escenario de los cuentos de Agatha suele ser único, y así ocurre en los cuentos que analizamos (también sucede, por otra parte, en varias de sus mejores novelas), Sherlock Holmes en cambio se traslada con frecuencia: en BRILLO DE PLATA parte de Baker Street para ir al campo, visita las cuadras, el lugar del crimen, los páramos, otras cuadras vecinas, regresa a Londres, va a las carreras; en LOS PLANOS DEL BRUCE-PARKINGTON, de nuevo la acción arranca de su casa; Holmes visita el lugar donde apareció el cadáver, la oficina donde los planos se guardaban, la casa de la familia de la víctima, la del jefe, recorre las calles para encontrar la casa del crimen, regresa a ella por la noche. Maigret recorre los canales brumosos, las callejuelas del París canalla, entra en los locales más ambigüos y retorna al lugar del crimen.

Es cierto que el tiempo de la historia suele ser breve, en tanto que en la novela es más prolongado, pero tampoco de

manera rigurosa: el lapso de tiempo en la novela de Simenon que estudiamos es similar al de los tres cuentos de idéntica temática.

El argumento del cuento puede ser tenue, pero tampoco es la regla general: hay cuentos de acción complicada. El relato de LOS PLANOS DE BRUCE-PARKINGTON pertenece sin duda a este grupo y por ello, sería susceptible de alargamiento, de relleno, para convertirlo en novela.

Sí es cierta la afirmación de Patricia cuando dice que una novela corta hay que pensarla tanto como una larga:

“Puede que en la novela corta no haya gran cantidad de prosa, pero el cambio de carácter y de personajes, los cambios de escenario y de punto de vista sí pueden aparecer en ella. La acción tiene que ser más rápida que la de una novela, lo que significa que la novela corta contendrá la misma cantidad de acción, pero narrada de una forma más breve”.

En los cuentos que hemos analizado podemos comprobar que, en efecto, muchas de las características que hemos reseñado para la novela policiaca se dan también en el relato breve. Así, las reglas enunciadas por Van Dine y resumidas por Todorov se cumplen: en todos ellos hay un solo detective, un solo culpable y en casi todos al menos un cadáver (en alguno de ellos, sería preferible hablar de *“cuerpo del delito”*, ya que puede tratarse de un robo que no produce ningún asesinato, como ocurre en EL TRATADO NAVAL, de Doyle, o en EL MISTERIO DE MARKET BASSING de Agatha Christie); el culpable es un personaje principal del relato, que actúa por razones personales: en el cuento “LA HIERBA MORTAL de Agatha Christie, por ejemplo, el asesino es un dulce, amable y cortés ancianito celoso cuya pupila, a la que ama, pretende casarse y abandonarlo: en “LA PINAZA DE LOS AHORCADOS” de Simenon, el asesino mata por una sórdida historia de amor y de dinero. Según manda otra de las reglas de Fosca, la explicación del enigma es racional y no fantástica o irreal; las soluciones no son ni forzadas, ni banales. La brevedad del relato también

impide las largas descripciones o los análisis psicológicos pormenorizados, que Van Dine considera impropios del género.

En cuanto a las normas de Fosca, también es casi siempre posible aplicarlas al cuento. El caso central suele ser, en efecto, un misterio inexplicable: ¿cómo pudieron abandonar los asesinos el lugar del crimen, si todo está cerrado? ¿por qué aparece un cadáver en la vía del metro? La solución al enigma es igualmente imprevisible, pero concorde con los hechos: cuando todas las soluciones son imposibles, la que queda, aunque parezca increíble, es la cierta. Algo muy similar dice Dupin, el detective de Poe, respecto al enigma de la salida de los asesinos cuando puertas y ventanas están cerradas por dentro:

“Los asesinos han debido de huir, por consiguiente, por las [ventanas] de la habitación de la parte posterior.

Después de haber llegado a esta conclusión de modo tan inequívoco, no podemos, como buenos razonadores, rechazarla a causa de sus aparentes “imposibilidades”.

Nos incumbe, pues, la tarea de probar que esas “imposibilidades” no lo son en realidad”.

Tal obstinada fe en una solución razonable y lógica permite a Dupin descubrir el resorte secreto que abre la ventana:

“No había cometido la menor falta ni perdí el rastro por un solo instante. No faltaba ningún eslabón en la cadena. Había seguido el proceso hasta el fin, y este fin era el clavo. Digo que tenía en todos sus detalles el mismo aspecto que su compañero, en la otra ventana; pero este hecho, por concluyente que fuese, quedaba anulado por el de que allí terminaba la pista”.

En efecto, la verificación de lo imposible le conduce a descubrir que el clavo está roto y sube con la ventana cuando el resorte salta.

El caballo asesino de Sherlock Holmes entraría también en este tipo de soluciones increíbles y sorprendentes, así como la identificación de Stan el Matón, en el cuento de Simenon de idéntico título, individuo de una crueldad diabólica, jefe de una

banda de ladrones y asesinos siniestros, que resulta ser una frágil ama de casa a la que hemos visto regresar del mercado con su cesta de la compra.

En cuanto a la norma que dice que cuanto más extraordinario parezca un caso, tanto más sencillo será de resolver, Dupin lo afirma también así en el cuento de Poe *EL MISTERIO DE MARIA ROGET*, cuando sostiene que el caso es mucho más difícil de aclarar que el misterio de la calle Morgue, justamente porque parece más sencillo. La misma afirmación realiza Dupin en *LA CARTA ROBADA*, cuando el policía se muestra impotente para resolver el enigma: lo evidente del escondite impide que sea localizada la carta comprometedora.

También se respeta casi siempre la norma que defiende la necesidad de la existencia de varios sospechosos cuya inocencia va quedando clara poco a poco o bien en el desenlace. Todos ellos han tenido aparentemente oportunidad, todos tienen motivos; sin embargo, uno solo será el asesino. Agatha Christie, en *LOS CUATRO SOSPECHOSOS*, plantea el problema de los inocentes que son sospechosos: hasta que el crimen se resuelva y, en el caso de misterios insolubles, para siempre, esos sospechosos incapaces de probar su inocencia serán vistos como criminales en potencia.

Más difícil es de aplicar la norma 3ª, que, en curiosa oposición con las de Van Dine, exige una observación minuciosa de los hechos, una discusión de los testimonios y un método riguroso de razonamiento. La brevedad del cuento parece obstaculizar ese minucioso desarrollo de la trama y, a menudo, la solución del enigma es una especie de pirueta para llegar a un desenlace relativamente creíble.

Las diferencias que hemos observado entre Doyle, Agatha y Simenon en cuanto a la concepción del enigma y del método de investigación se reflejan en los cuentos de idéntico modo que en la novela, en tanto que Poe no nos ofrece la posibilidad de comparar, al no haber escrito sino relatos.

En términos de lógica del relato, el cuento policial responde a un esquema muy fijo, que es, en esencia, el mismo de la novela más extensa. Bremond habla del carácter casi mecánico de dichos esquemas, cuyas secuencias, dice, *"se articulan típicamente en tres momentos principales, cada uno de los cuales da lugar a una alternativa"*⁶. Aplicándolo a nuestros relatos, cabría estructurar una serie de secuencias con oposiciones binarias del tipo:

hecho delictivo \ intervención policial = castigo

hecho delictivo \ no intervención policial = impunidad

Según las reglas del género, la secuencia elemental típica del relato policiaco sería:

crimen misterioso → indagación → descubrimiento culpable

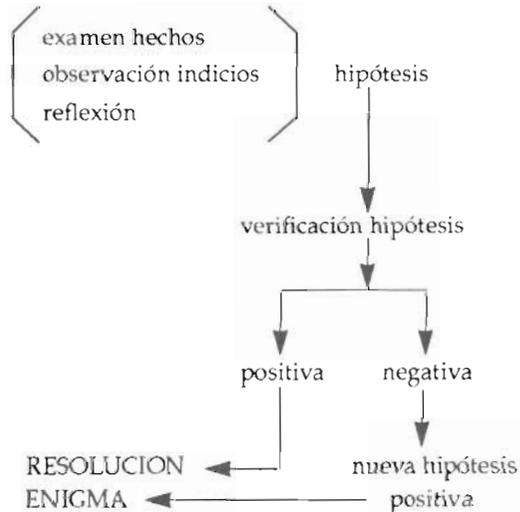
Dado que en el género policiaco el relato sigue el orden de la investigación, y no el del hecho criminal, el esquema genérico será:

1º Enigma

2º Investigación

3º

4º



(6) LOGIQUE DU RECIT, París, Seuil, 1973.

Tomemos como ejemplo EL DOBLE ASESINATO DE LA CALLE MORGUE:

ENIGMA: dos mujeres brutalmente asesinadas en una habitación cerrada. Los que acuden a los gritos oyen voces: una, francesa; la otra agria, destemplada y en una lengua que nadie reconoce: cada testigo cree escuchar una lengua extranjera que él ignora.

INDAGACION: No hay robo de joyas ni de dinero, pero sí gran desorden; heridas tremendas, crueles; todas las salidas cerradas, ningún pasaje secreto.

1ª HIPOTESIS: han huido forzosamente por algún sitio.

VERIFICACION: ventana solo aparentemente clavada; cable de pararrayos por el exterior.

2ª HIPOTESIS: los indicios demuestran que el asesino es un ser que habla un extraño lenguaje, dotado de enorme fuerza y ferocidad, no impulsado por móvil de robo, de enorme agilidad.

VERIFICACION 2ª HIPOTESIS: Dupin pone un anuncio en un periódico. Se presenta un marinero.

RESOLUCION DEL ENIGMA: como Dupin había supuesto por sus deducciones, el asesino fué un orangután escapado.

Las hipótesis se apoyan en una serie de INDICIOS: la extraña voz, la lengua irreconocible, el tipo de heridas, la manera de tratar de ocultar los cadáveres, un manojo de pelo extraño en la mano de una víctima, un trocito de cinta, el resorte oculto de las ventanas, el clavo roto, etc.

El SUSPENSE nace de los hechos anómalos: ¿a quién puede pertenecer esa extraña voz? ¿cómo han huido los asesinos? ¿por qué esas horribles mutilaciones? ¿qué ser tiene la fuerza necesaria para encajar el cadáver en el tubo de la chimenea si cuatro hombres apenas logran sacarlo?

Este esquema, con ligeras modificaciones (puede no haber sino una hipótesis, puede tratarse de robo y no asesinato, etc.) es aplicable a los 13 relatos que hemos analizado. Y es igualmente aplicable a la mayor parte de las novelas extensas, lo cual permite, una vez más, minimizar las diferencias estructurales entre ambos.

Es más, en todos los cuentos, con la única excepción del de Simenon LA PINAZA DE LOS AHORCADOS, que comienza *in media res* con la aparición brusca de Maigret en la escena del crimen, el relato se abre con un prólogo, como ocurre habitualmente en las novelas, en el que se hace la localización geográfica y cronológica del caso y se crea la atmósfera: en los dos relatos de Poe, narrador y detective son caracterizados y sus métodos deductivos analizados; en los de Doyle, Sherlock, recluido en casa por la niebla, es sacado de su hastío por la llegada de una visita o una carta que desencadenan la acción. Poirot está de vacaciones en el campo, con su amigo el capitán Hastings, y la policía local pide ayuda, o bien, como Sherlock Holmes, es reclamado por una carta que anuncia un misterio. La Srta. Marple está reunida con amigos en una apacible casa de campo inglesa. Evidentemente, estos prólogos, esta puesta en escena, pueden acortarse en relación a los de la novela, pero contienen datos similares y contribuyen igualmente a crear un *climax*.

La base de toda investigación reposa en el análisis de los hechos y del carácter de los personajes, pero, sobre todo, en los INDICIOS. Es evidente que, a mayor extensión, cabe mayor complejidad, más abundancia de indicios, verdaderos o falsos.

Pero, dado que la investigación es lo esencial del género policiaco, los relatos breves están obligados a acumular el mayor número posible de indicios y falsas pruebas para mantener el suspense: ya sea materiales (cabellos, huellas, armas, etc.), ya sea psicológicos. Y los cuentos estudiados muestran que los indicios constituyen la parte central de toda investigación.

Ya hemos hablado de los que permiten a Dupin resolver los crímenes de la calle Morgue. En su otro relato, Poe acumula igualmente indicios, ya verdaderos, como el hecho de que María mintiese respecto a la visita a su tía, lo que indica que tenía algún oculto propósito; ya sea preparados por el criminal para modificar las hipótesis y así desconcertar a los policías, tal como ocurre con la aparición, días más tarde del crimen, de objetos pertenecientes a la muerta en un bosquecillo; ya sea, finalmente, indicios falsos, como la implicación de la pandilla de delincuentes que no tiene relación alguna con el crimen.

Los indicios abundan sobre todo en los relatos de Doyle: su misma complejidad hace que el lector, a imagen y semejanza del Dr. Watson, sea incapaz de descifrarlos. En BRILLO DE PLATA, podemos imaginar, como Holmes, que las huellas del páramo indican el lugar al que huyó el caballo. Pero la pregunta de Holmes sobre la cojera de las ovejas nos desconcierta tanto como a Watson: hemos de esperar humildemente a que Holmes aclare que es un indicio de que el preparador muerto, que pretendía mutilar al caballo cortándole un tendón, probó antes su técnica con las ovejas. La enumeración de los indicios que se detectan en este cuento permite juzgar hasta qué punto tales indicios son a veces mínimos: la cerilla, el cabo de vela, el cuchillo y la factura, encontrados en los bolsillos del muerto, una capa sobre los arbustos, un trozo de cerilla en el barro pisoteado, la pregunta hecha a la viuda sobre su vestido, el arroz con curry, las ovejas cojas y el silencio del perro, le parecen nimiedades al lector.

Poirot también nos mantiene en una ignorancia frustrante: ¿cómo adivinar que un simple pañuelo en la manga izquierda del cuerpo le permite saber que el muerto era zurdo y, por lo tanto, pudo causarse esa herida empuñando el arma con la mano izquierda?

En LOS CUATRO SOSPECHOSOS, es difícil acertar que las iniciales de los nombres de flor de un catálogo de jardinería forman un acróstico con el mensaje MUERTE.

El SUSPENSE proviene en gran medida de esa incapacidad del lector para razonar del mismo modo que el detective. Pero hay que reconocer también que el autor de relatos policíacos hace trampa: no solo traza una figura de detective cuyos conocimientos técnicos, experiencia y capacidad de razonamiento son muy superiores a los nuestros, sino que deliberadamente nos oculta gran parte de sus deducciones y mucha de su información. Hemos aludido a ello al hablar del narrador y de la ignorancia en la que su confidente se encuentra casi siempre. En las primeras páginas de BRILLO DE PLATA, la actitud de Holmes, el brillo de sus ojos, su excitación, demuestran que ya ha deducido algo que no se nos cuenta, como tampoco sabremos qué habla con el dueño de las cuadras vecinas, ni qué pregunta a la criada, ni por qué regresa de improviso a Londres.

Los indicios psicológicos tienen gran importancia para la Srta. Marple y para Maigret, dados sus métodos de deducción: así, la expresión del rostro del esposo de TRAGEDIA NAVIDEÑA convence a la anciana de que planea matar a su mujer, y esa impresión la impulsa a hacer una lectura diferente de indicios que han engañado a la policía.

El suspense no es exclusivo del género policíaco: la novela gótica, la de aventuras, lo han utilizado. La diferencia estriba en que el suspense es elemento fundamental, del que el género policíaco no sabría prescindir.

Un primer tipo de suspense es producto de la narración: el estilo, la composición pueden contribuir a crearlo. Pero es más importante el suspense que se relaciona con el tema y que depende del ritmo, de la sucesión de escenas, de la relación de unos hechos con otros, de la cadencia de su presentación al lector.

Podemos definir el suspense como la espera de algo desconocido que ha de manifestarse de modo enigmático, contrario a la razón.

En los cuentos del corpus se trata más bien de un suspense de emoción y de curiosidad que de un suspense de terror. Si acaso, el elemento fantástico está presente en el cuento de Poe, con su extraño asesino. En todos los demás, es curiosidad por saber cómo será capaz el detective de resolver el enigma: el lector, desconcertado por los hechos, se pregunta qué ha ocurrido y cómo remontar al pasado y aclarar el misterio.

Guiado por el narrador, el lector descubre un crimen, conoce las circunstancias y, a través de la investigación, reconstruye el pasado: reconstrucción retroactiva, que el lector vive con el detective; enigma que debe mantener hasta el final la incertidumbre y la curiosidad. Por eso el desenlace del cuento, el último capítulo de la novela, son como un fuego artificial que estalla de pronto. He empleado esta figura intencionadamente: la palabra "*artificial*" me parece muy representativa del desenlace de la mayor parte de los relatos policíacos. El hecho de ocultar hasta el final el secreto sobre el asesino y las circunstancias del crimen tiene efectos negativos sobre la calidad literaria de la obra y su verosimilitud, aunque sea requisito indispensable para mantener el suspense y aunque el lector acepte de antemano y de buen grado ser "*engañado*" por el narrador.

Un último apartado nos permitirá comprobar que el relato breve no difiere substancialmente de la novela, al menos en lo que atañe a características del género y estructura. Al principio aludía a tres relatos cuya temática es común e idéntica a la de una novela extensa: se trata de EL TRATADO NAVAL y LOS PLANOS DEL BRUCE-PARKINGTON, de Doyle, EL ROBO DE LOS PLANOS DEL SUBMARINO, de Agatha Christie, y la novela MAIGRET EN CASA DEL MINISTRO, de Simenon. En todos ellos el enigma es similar: unos documentos oficiales desaparecen, poniendo en grave riesgo la carrera política de un presunto culpable y/o la seguridad nacional. Solo en el caso de LOS PLANOS DEL BRUCE-PARKINGTON existe un crimen: el joven empleado que aparece muerto en la vía del metro con parte de los

planos en el bolsillo y sobre el cual recaen inmediatamente las sospechas de traición. En EL TRATADO NAVAL no hay cadáver: el disgusto enferma al principal sospechoso y eso retrasa la localización de los planos, que habían sido ocultados en su habitación, y la detención del culpable. Tampoco hay crimen sangriento en el cuento de Agatha Christie, que es un caso de chantaje y robo fingido, ni en la novela de Simenon, donde cierto informe técnico sobre inseguridad de un edificio cuyo derrumbe ha provocado una catástrofe, le es entregado a un ministro, para serle robado después, a fin de que aparezca ante la opinión como culpable.

Pese a estas necesarias diferencias, no solo el tema, sino el esquema general son semejantes. Su comparación nos permite extraer varias conclusiones: la novela extensa no presenta una intriga más complicada en lo esencial, aunque sí expuesta más complejamente (es más, el caso del BRUCE-PARKINGTON podría dar lugar a una novela por su complejidad); los personajes episódicos son menos abundantes y están caracterizados con menor detalle; la atmósfera se crea con idénticos elementos, y con connotaciones que, aunque menos desarrolladas, son sugerentes; los indicios funcionan del mismo modo, y el suspense se apoya en los mismos factores.

¿Dónde radica entonces la diferencia? Sobre todo en el desarrollo de la intriga, y, de modo más concreto, en tres procedimientos:

1) existen menos digresiones y los razonamientos deductivos son más concentrados; a veces no se da a conocer sino muy levemente el hilo conductor de la deducción y se llega de modo abrupto a la conclusión;

2) los personajes hablan menos, sus diálogos son más sucintos y se utiliza preferentemente el que Genette califica de *estilo narrativizado*, en el que el narrador asume el relato de palabras, resumiéndolas, en vez de ceder la voz a los personajes⁷;

(7) FIGUREŠ III, París, Seuil, 1966.

3) el relato de acontecimientos, que en una novela nos es presentado bajo forma de escena, suele adoptar en el cuento forma de resumen: el tiempo de la historia se acorta, los hechos se reducen a lo esencial.

Estas divergencias afectan más al aspecto narrativo que al puramente estructural y confirman la hipótesis de que relato breve y novela de tema policiaco son estructuralmente idénticos y reposan sobre las mismas convenciones de género: un relato retrospectivo que parte de un crimen o hecho delictivo, y remonta por medio de pesquisas y deducciones hasta el momento del pasado que ha generado las circunstancias favorables para el delito; existencia de un policía que conduce la investigación y hace sus deducciones, comunicando al lector sólo una parte de ellas, las suficientes para crear el suspense, cautivar su atención y provocar su curiosidad.

Si es verdad que, según dice Patricia Highsmith, el relato corto se basa a veces en una anécdota minúscula, que no podría sustentar una larga narración, en la mayoría de los relatos breves el enigma sería susceptible de amplificación y de relleno, para dar lugar a una narración más extensa, del mismo modo que la mayor parte de las novelas podrían, sin perder nada esencial de su esquema o estructura, ser resumidas en un relato breve.

M. AURORA ARAGÓN