

TEORIA DE LA NOVELA CRIMINAL.

LA NARRATIVA CRIMINAL ESPAÑOLA DESDE 1965.

(TOMO I)

Vº Bº
EL DIRECTOR

A. Sánchez Trigueros

A. Sánchez Trigueros

Tesis Doctoral con el título de "TEORIA DE LA NOVELA CRIMINAL. LA NARRATIVA CRIMINAL ESPAÑOLA DESDE 1.965", dirigida por el Doctor D. Antonio SANCHEZ TRIGUEROS y realizada por D. José R. VALLES CALATRAVA, - Licenciado en Filología Hispánica, presentada a lectura en la UNIVERSIDAD de GRANADA en - el presente curso 1.985-86.

Quis, quid, ubi,
quibus auxiliis, cur,
quomodo, quando?.

(Quintiliano)

I N D I C E

TOMO I

0.- INTRODUCCION.

1.- LA NOVELA CRIMINAL: TEORIA, EVOLUCION Y TIPOS.

1.1.- Novela criminal y subliteratura

1.2.- La novela criminal: característi--
cas y tipos

1.2.1.- Definiciones, terminología
y delimitación.

1.2.2.- Evolución y tendencias

1.3.- La Novela-enigma

1.3.1.- Definiciones, denominación y tipos

1.3.2.- Surgimiento y desarrollo

1.3.3.- Características y sentido

A) La iteración de esquemas

B) Carácter de problema o juego intelectual

C) Razón "versus" misterio

D) Crimen "versus" ley

1.4.- La Novela Negra

1.4.1.- Definiciones, denominación y tipos

1.4.2.- Surgimiento y desarrollo

1.4.3.- Características y sentido

A) El uso de un nuevo lenguaje

B) El escenario urbano

C) El culto a la violencia

D) El realismo

E) La crítica social

F) La tematización de lo criminal

TOMO II

2.- LA NOVELA CRIMINAL ESPAÑOLA.

2.1.- Características de la novela criminal española

- Razones de la inexistencia de una tradición literaria generalizada hasta la actualidad

- Motivos de la mediocre calidad de las obras
- Caracteres de la literatura criminal española actual
- 2.2.- Historia de la novela criminal española
 - 2.2.1.- De sus orígenes a la guerra civil
 - 2.2.2.- De 1939 a 1965
 - 2.2.3.- De 1965 a nuestros días
 - A) La novela-enigma
 - B) La novela negra
- 3.- ALGUNOS REPRESENTANTES DE LA NOVELA CRIMINAL ESPAÑOLA ACTUAL.
 - 3.1.- Francisco García Pavón
 - 3.2.- Juan Madrid
 - 3.3.- Andreu Martín
 - 3.4.- Eduardo Mendoza
 - 3.5.- Manuel Vázquez Montalbán
- 4.- CONCLUSIONES.
- 5.- BIBLIOGRAFIA.
 - 5.1.- Bibliografía crítica consultada
 - 5.2.- Otra bibliografía de consulta
 - 5.3.- Bibliografía estudiada
- 6.- ANEXOS.
 - 6.1.- Anexo I: Cronología de la novela criminal

minal española

6.2.- Anexo II: Relación alfabética de autores de novela criminal española

INTRODUCCION.

El presente estudio surge ante todo de un antiguo gusto por la lectura de novelas criminales y como una prolongación, en segundo lugar, del trabajo que dedicamos a este mismo tema en nuestra Memoria de Licenciatura. Manteniendo en general la misma base crítica, este análisis aporta sin embargo, como diferencias más notables respecto al anterior, una más profunda reflexión de las primitivas deducciones, una muy superior cantidad de bibliografía manejada y, sobre todo, una mucho mayor amplitud y profundización de nuestras tesis sobre el terreno de la literatura criminal española y sus peculiarida-

des y una mayor aportación de datos que ilustren el conocimiento de la historia y los representantes del relato criminal español.

Es, pues, el propósito de este trabajo comenzar a solucionar el enorme vacío crítico que existe en torno al campo de la narrativa criminal actual en España, empezar a allanar un terreno que parece solicitar ya, como necesidad insoslayable y perentoria, un profundo y esclarecedor estudio sobre el mismo precisamente en los momentos en que se inicia de alguna manera la dignificación y revalorización del género entre amplios sectores de la crítica y en que crece imparablemente la importancia, tanto en calidad como en extensión, de este tipo de práctica literaria en nuestro país.

Queremos reseñar también aquí algunas de las dificultades encontradas para la realización de este trabajo. Aparte de la contemporaneidad del fenómeno del auge de la ficción criminal en España, que, lógicamente, dificulta el estudio para el investigador a causa de la falta de perspectiva histórica, destaca la escasez de material bibliográfico referente a la novela criminal española, -- hecho originado probablemente tanto por la poquedad de -- productos de este tipo en nuestra nación hasta tiempos recientes como por la propia concepción elitista de ciertos sectores de la crítica que infravaloraban esta clase de obras al considerarlas como subliterarias. Junto a es

tos factores, más objetivos y generales y, por ello, más difíciles de solventar, aparece otro que sí resulta más sorprendente y criticable: el de los obstáculos surgidos en las investigaciones llevadas a cabo en la Biblioteca Nacional de Madrid. No se trata ya tanto del hecho de -- que no se encuentren en los ficheros distintos libros -- (algunos de ellos relativamente recientes, editados, por ejemplo, en el 57 o en el 63) publicados en España, o de lo que resulta más extraño, de que no aparezcan ejemplares cuya ficha consta en los archivos; se trata de la extraña reorganización de catálogos y ficheros que, según nos aseguraron allí distintas personas, iba a conducir a la eliminación del único cajetín que, aunque conteniendo escasas, incompletas y mal escogidas fichas de las novelas criminales españolas en el Catálogo Sistemático de Materias, entre otras cosas porque en el 80 ó 90% de los casos estas referían a alguna muestra de la ingente cantidad de novelas publicadas a bajo precio por Bruguera, Rollán y otras editoriales, podía suponer alguna ayuda -- para el estudioso de este tema, al cual, de ahora en adelante, no le quedará más remedio que ir revisando los -- diferentes cajetines de fichas para confirmar sus pistas o atisbar otras.

Presentamos, no obstante, al final, este trabajo que versa sobre la narrativa criminal española de los últimos veinte años fundamentalmente (1965-1985). El pri-

mer capítulo intenta establecer una teorización sobre -- las peculiaridades definitorias del género criminal: después de examinar las diversas denominaciones dadas a los discursos tradicionalmente considerados como "subliterarios" y señalar sus especificidades, se aborda el papel de la literatura criminal en esta clase de textos, se estudian las peculiaridades de la novela de esta clase y los rasgos que la individualizan como género (denominación y definición más adecuada, características específicas y delimitación con respecto a otros tipos novelescos próximos, nacimiento y corrientes que la integran) y se repasan los rasgos más sobresalientes de cada una de las dos líneas criminales básicas, la novela-enigma y la novela negra (denominación, definición, nacimiento y evolución cronológica, modalidades o variedades, especificidades propias).

El segundo capítulo, tras examinar las características de la novela criminal autóctona, su altura o calidad literaria y las razones de su inexistencia hasta -- ahora de una tradición generalizada de práctica literaria de esta clase de textos, repasa los rasgos, autores y obras más relevantes de cada uno de los períodos en -- que hemos dividido la andadura del relato criminal español: de sus orígenes a la guerra civil, de 1939 a 1964 y de 1965 a nuestros días.

En el tercer capítulo estudiamos detalladamente -

la producción y caracteres sobresalientes (vida, obra, lenguaje, planteamiento del enfrentamiento crimen/justicia, elementos narrativos -narrador, marco, personajes y acción- y otras peculiaridades) de algunos de los escritores más destacados del panorama actual español de la novelística criminal: Francisco García Pavón, Juan Madrid, Andreu Martín, Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán.

En el cuarto capítulo exponemos, por este orden, una relación alfabética comentada de la bibliografía consultada, una lista de otras obras de consulta conocidas pero no manejadas -por imposibilidad de acceder a ellas- y una nómina de las obras estudiadas de los escritores anteriormente mencionados.

Figura después, como quinto capítulo, un resumen, a modo de conclusiones, de las tesis fundamentales que hemos desarrollado a lo largo de todo el estudio, tanto sobre teorización del género criminal como sobre el relato español de este tipo (se incorporan los esquemas de las historias de investigador y de delincuente propias de la novela-enigma y la novela negra), y se añade por último un sexto capítulo compuesto de dos apéndices que recogen respectivamente una relación de todos los textos criminales literarios españoles ordenados cronológicamente y una lista de los autores de nuestro país practicantes del género criminal alfabéticamente estructurada.

1) LA NOVELA CRIMINAL: TEORIA, EVOLUCION Y
TIPOS.

1.1) NOVELA CRIMINAL Y SUBLITERATURA

Andrés Amorós, uno de los más prestigio--
sos estudiosos del fenómeno de la literatura de masas
en nuestro país, comienza su libro Sociología de una -
nvela rosa con este párrafo:

"La cultura de masas es uno de los
ingredientes fundamentales de nues-
tro tiempo. Las modernas sociedades
industriales no buscan su sistema -
de creencias en la Universidad, en
la conferencia cultural, en la lec-
tura de los clásicos. Ha surgido --

una nueva cultura, y es imprescindible tener clara conciencia de ello. Se dirige a una enorme masa social, ya que, en gran medida, es común a todas las naciones de Occidente. Se difunde mediante las técnicas industriales de comunicación de masas: cine, radio, televisión, revistas ilustradas, tebeos, novelas populares, etc. (...) El intelectual de nuestro tiempo, por lo tanto, vuelve sus -- ojos hacia la cultura de masas. (...) Crece hoy, en todos los países occidentales, el interés por los nuevos mitos culturales, por las novelas policíacas o de ciencia-ficción, los tebeos o 'comics', las revistas femeninas, los consultorios radiofónicos, el erotismo cinematográfico y la eficacia popular de los 'slogans' políticos, abrumadoramente repetidos(1)."

La cita del profesor Amorós, muy ilustrativa, nos resulta interesante en un doble sentido: por un la

(1) AMORÓS, Andrés: Sociología de una novela rosa - Madrid, Taurus Ed., 1968, págs. 9-10.

do, muestra la importancia histórica de lo llamado "cultura de masas" y el desplazamiento sufrido por los tradicionales medios de difusión cultural e instituciones en favor de nuevos modelos y formas, mucho más abiertas a todo el espectro social, impuestas por las nuevas tecnologías de modo paulatino; por otro, incluye a la novela criminal en el campo de la literatura de masas.

Suelen incluirse en este terreno todo un amplio abanico de tipos de discursos que van desde el folletín y el relato de terror hasta la novela rosa y del oeste, pasando por la policíaca o de ciencia-ficción. Sin embargo, no sólo no parece claro cuál es el o los rasgos que pueden aunar tan distintas clases de obras bajo un mismo nombre sino que, además, y precisamente a causa de lo anterior, a causa de que los diferentes horizontes críticos entienden de desigual forma este tipo de productos literarios y, consecuentemente, los rasgos que los relacionan, tampoco hay no ya una denominación más o menos universal y aceptada sino ni siquiera un término adecuado. Se habla así de literatura popular, literatura de masas, literatura de evasión, subliteratura, literatura de kiosko, etc. según entienda la línea crítica de que se trate que la peculiaridad común más resaltable entre toda esa clase de obras es respectivamente el público por quien son leídas (amplio y popular), los motivos de su lectura (evasión y diversión) o

la calidad literaria que poseen (escasa, por debajo o a otro nivel del de cualquier creación "literaria"). Del mismo modo parece entender el problema Francisco Ynduráin, quien afirma:

"Al tratar de definir en qué consiste el término de Literatura, se ofrecen no pocos problemas empezando por el de los límites. Es ya terminología de uso normal lo de subliteratura, infraliteratura, 'trivial roman', literatura 'kitsch', literatura de masas, etc. La verdad es que la historia de las literaturas se ha venido haciendo, desde que existe, con criterios de muy reducido alcance: más o menos era literatura lo que --leían o consumían círculos selectos o sedicentes; y la inclusión o exclusión resultado de unos gustos y principios digamos de escuela. La separación por motivos de calidad --según criterios de grupo-- ha tenido curiosas rectificaciones con el tiempo. (...) La constante variación de los gustos, los afanes de eruditos e historiadores de la literatura alternan

constantemente, salvo muy contados -
casos, y no consienten fijeza a la
línea de demarcación entre género in
fimo y, digamos, ortodoxo.(...) Como
hecho de comunicación y por la natu-
raleza del medio, tanto como por el
modo de consumo(la lectura), parece
muy conveniente no establecer una ba
rrera entre literatura literaria y -
subliteratura". (2)

La anterior cita de Ynduráin ilustra la ya aludi-
da dificultad de clasificación de este tipo de novelas
a la vez que añade una serie de denominaciones más a to-
das las más usadas para aludir a este conjunto. Ninguno
de los términos más extendidos entre la crítica para re-
ferirse a esta clase de obras parece, sin embargo, to-
talmente satisfactorio.

La denominación de "cultura de masas" no asemeja
ser, pese a estar muy extendida, muy apropiada. Creada
desde la crítica sociologista, sobre todo a partir de
los estudios de McLuhan sobre los "mass media", para --
aludir a la supuesta realidad de su público lector, elu-
de pese a todo el hecho de que ni esta literatura está

(2) YNDURAIN, F.: Sociología y literatura - Madrid, Es-
celicer, 1973, págs. 281-82.

hecha por las masas ni realmente corresponde a sus intereses reales.

El término "literatura de evasión" no es tanto - un nombre inexacto como un término que en absoluto precisa o diferencia la literatura de este conjunto de géneros. La suposición de que la literatura plantea una - serie de problemas frente al principio de evasión de la realidad propia de esta serie de obras, leídas, como señala Aldo Sorani, por

"una rebeldía contra el mecanicismo
y la uniformidad de la vida moderna
cotidiana".(3)

es radicalmente inexacta, ya que no sólo no existe evasión sin problematización ni viceversa (evasión y concientización son dos caras de una moneda, la de la transmisión ideológica a través de los textos literarios, -- que nunca aparecen separadas) sino que en muchos de los discursos considerados "de evasión" predomina el aspecto de concientización, casos, por ejemplo, de la novela negra o de la de ciencia-ficción. Esta división, falsa porque en realidad en la obra literaria no se da sino -

(3) SORANI, A.: "Conan Doyle e la fortuna del romanzo - poliziesco", en Pegaso, Agosto de 1930
Cit. en GRAMSCI, A.: Cultura y literatura -
Barcelona, Península, 1977, pág. 183.

uno u otro tipo de ideología, responde en realidad a intereses muy coyunturales de las clases dominantes en un momento dado en la sociedad, como bien explica F. Ver--nier en el presente texto:

"Son, pues, en una época dada, en un sistema social dado, considerados como 'literarios' - los textos cuyas distorsiones son percepti--bles, es decir, los textos que plantean 'problema' y se encuentran con que tienen una utilidad coyuntural ('reducir' urgentemente, en lo que respecta a la clase dominante; poner - al día, en lo que incumbe a la clase domina--da). Son rechazados de este corpus todos los textos que aparecen muy simples, aquellos cuyas distorsiones no son perceptibles(...), pero también los textos teóricos, el lenguaje - científico, los periódicos o los discursos políticos...". (4)

El nombre de "literatura popular", acuñado desde la ideología pequeño-burguesa, en concreto a partir de la noción hegeliana de "pueblo" según ha explicado el - profesor Rodríguez Gómez, posee múltiples conexiones -- con el de "literatura de masas" y, como este, lo consi--

(4) VERNIER, F.: ¿Es posible una ciencia de lo litera--rio? - Madrid, Akal, 1975, págs. 85-86.

deramos poco apropiado por los mismos motivos: no responder a los intereses de las clases dominadas -lo que se denomina comúnmente como "pueblo"- ni estar elaboradas por ellas.

La denominación de "subliteratura" (al igual que los de "infraliteratura" o "paraliteratura", que plantean la misma cuestión), la más extendida hoy en España, nace, como plantea Javier Campos (5), desde la crítica idealista y, basándose en los criterios de "belleza" o "calidad" de estas obras, las infravalora y adscribe en virtud de su falta de calidad a otro corpus --distinto al de la literatura. Al margen de las connotaciones peiorativas que supone cualquiera de estos nombres, al margen también de que numerosos productos de los incluidos en este campo muestren altas cotas de calidad (las novelas de Hammett o Chandler, las de Wells o Asimov, etc.) reconocidas por toda la crítica y quiebren por lo tanto esta separación o dicotomía al tener que colgarlas en una especie de terreno intermedio, esta posición crítica que califica Díez Borque de "aristocratismo cultural" (6) debe ser rechazada ante todo por

(5) CAMPOS, J.: "Sobre la denominación y crítica del discurso subliterario", Andarax, nº13, Nov-Dic 1979.

(6) DIEZ BORQUE, J.M^a.: Literatura y cultura de masas - Madrid, Al-Borak Ed., 1972, pág. 45.

que olvida las especificidades formales e ideológicas - de cada clase de discurso aludiendo indiscriminadamente a su escasez de calidad o belleza e infravalorándolos.

Una vez examinadas las principales fórmulas con las que se intenta encasillar esta clase de obras y expuestas sus inexactitudes desde nuestro punto de vista, resta preguntarse cuáles pueden ser los rasgos que las aúnen y qué término se muestra como el más apropiado para denominarlas.

Gramsci, hablando de lo "nacional-popular", establece un catálogo de estos tipos de discursos y los clasifica así:

- "a) tipo Victor Hugo, Eugène Sue -- (Les Misérables, Les Mystères de Paris) de carácter claramente ideológico-político, de tendencia democrática ligada a las ideologías del 48;
- b) tipo sentimental, no político en sentido estricto, pero que expresa lo que podría definirse como una -- 'democracia sentimental' (Richebeurg, Decourcelle, etc.);
- c) tipo que se presenta como de pura intriga, pero con un contenido conservador-reaccionario (Montepin);
- d) la novela histórica de Alejandro Dumas y de --

Ponson du Terrail que, además de carácter histórico, tiene además un carácter ideológico-político pero menos aparente (...); e) la novela policiaca en su doble aspecto (Lecoq, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsène Lupin); f) la novela tenebrosa (castillos misteriosos, fantasmas, etc.: Anna Radcliffe); g) la novela científica de aventuras, la novela geográfica, que puede ser tendenciosa o simplemente de intriga (Jules Verne o Boussenard)." (7).

A esta relación de géneros (folletín, novela sentimental, novela de intriga, novela histórica, novela policíaca, novela de terror, novela de aventuras y novela científica) puede añadirse la novela negra, la de ciencia-ficción, la de espionaje, la rosa, la del oeste, la de terrorismo, la del espacio, etc. y tendremos la nómina completa de géneros que tradicionalmente se consideran "subliterarios".

¿Cuál es, entonces, la especificidad propia de este tipo de textos, el rasgo común a todos ellos que

(7) GRAMSCI, A.: Cultura y literatura - Barcelona, Península, 1977, págs. 174-75.

permite su clasificación y englobamiento bajo una denominación conjunta?.

Ya hemos visto cómo la consideración de estos -- relatos cambia con el transcurso del tiempo y la poca -- propiedad de la afirmación de su carácter de evasión o de escasa calidad estética en muchas ocasiones. Pero, -- aparte ya de los juicios sobre la calidad de estos géneros, que, por otra parte, sólo deberían ir dirigidos a cada obra concreta, no observamos que existan ningunos rasgos propriadamente literarios comunes a todos ellos a -- tenor de la diversidad de tipos de discursos, de la dis tinta calidad de cada una de las obras, de la diferente ideología que las produce, de los diversos momentos his tóricos en que surgen y autores que las escriben, etc., y esto pese a que afirme Amorós:

"En las obras que considero, una y otra vez reaparecen rasgos como la separación tajante de buenos y malos, el culto al honor como opinión, la compenetración con el héroe, el respeto a las Instituciones, la filosofía barata, los tópicos sentimentales, el apoblematismo político y también religioso o la idealidad evasiva presente en estas -- obras". (8)

¿Cómo puede hablarse de la presencia de todas esas características no ya en obras tan distintas como las empiristas de Hammett o las románticas e idealistas de Chandler o en novelas que posean una calidad tan evidente como las de Verne o Asimov sino incluso en géneros tan dispares como la novela-enigma, de base racionalista, la del oeste, segregada desde la ideología romántica, la científica, nacida al amparo del positivismo, o la rosa, surgida a partir de la exacerbación del concepto kantiano de sensibilidad y también aderezada con numerosos elementos románticos?

Para nosotros, como exponíamos antes, no existe, pues, ningún rasgo común estrictamente literario (tan sólo el de ser tipos de narraciones) que autorice, por tanto, su clasificación conjunta. La sola peculiaridad que observamos que afecta a todas estas clases de relatos se encuentra únicamente en lo que se refiere a la industria editorial, que, según escribe J.M^a Quinto, -- cuya tesis compartimos, cumple una doble función:

"La literatura y el arte se convertirán en industria (...) no sólo -- por los beneficios económicos que -- rinde, sino, además, por cuanto al

(8) DIEZ BORQUE, J.M^a.: Subliteraturas - Barcelona, Ed. Ariel, 1974, pág. 17.

incidir sobre la enajenación de la estructura social propenderá a que tal estructura se perpetúe". (9)

Esta peculiaridad conjunta no es sino el hecho de que está concebida editorialmente para tener un consumo masivo, por lo cual nos parece más idóneo el nombre de "literatura para masas" para referirnos a esta clase de narraciones, teniendo en cuenta que las tiradas masivas de ejemplares a un bajo precio no se dan exclusivamente en este tipo de obras sino que, en la actualidad, dada la especial coyuntura socioeconómica y cultural (ampliación del público lector, competencia entre editoriales, mayor difusión de los medios de comunicación de masas, etc.), abarca a lo que se ha dado en llamar textos "literarios" frente a los discursos de los que estamos hablando.

Así pues, podríamos resumir las características de esta "literatura para masas" en dos:

a) la de una tirada masiva de ejemplares, que va destinada a un consumo mayoritario generalmente por parte de los estratos sociales más bajos y que, merced a la baja calidad de la edición (papel barato, mala encuader

(9) QUINTO, J.M^a.: El teatro y la sociología - Buenos Aires, C.E.A.L., 1969

Cit. en: DIEZ BORQUE, J.M^a.: op.cit., pág. 28.

nación, etc.), se ofrece a un bajo precio que asegure - su posibilidad de adquisición, y

b) la de la inconsciente necesidad de transmitir la ideología dominante a las clases dominadas.

Resumiendo, estos discursos cumplen una doble -- función: la de asegurar la rentabilidad económica de -- las obras y la de afirmar la estructura socioeconómica mediante la difusión de la ideología dominante, proporcionando, por tanto, una rentabilidad social.

Ahora bien, llegados a este punto, analizadas ya las denominaciones con que se alude a estos modelos discursivos entre los que suele incluirse la llamada "literatura policíaca" y examinadas sus peculiaridades, se plantea un nuevo y último problema: el del papel que -- cumple y el lugar que ocupa la novela criminal dentro -- de la llamada "subliteratura" o "literatura de evasión", problema que ha resultado trascendental no sólo para la historiografía y crítica de esta clase de narrativa sino incluso para su propia práctica literaria debido al relegamiento e infravaloración que ha sufrido por parte de una mayoría de la crítica. Esta es también la opinión de C.A. Molina, quien, en la revista Ozono, se expresaba así:

"El principal problema con el que - siempre ha tropezado la novela poli- - ciaca ha sido el de su clasifica- -

ción dentro de un status menor y diferente a los otros géneros literarios. Un subgénero totalmente apartado, relegado de cualquier tipo de valor literario, sólo, algunas veces, y de una manera muy paternalista, -- reivindicado en obras y autores muy concretos". (10)

Y de forma muy parecida se expresa Jean Roudeaut al hablar de la marginación literaria del importante escritor francés Gaston Leroux:

"...On pourrait donc le croire de notoriété publique, et pourtant, je ne trouve pas son nom dans la littérature Lanson (qu'apprend-on aux enfants des écoles?), ni dans celle de Pierre-Henri Simon (que lisent donc les bien pensants?), ni même dans celle de Marcel Jean et Arped Mezei. Il est absent, comme Milosz, de l'anthologie de la poésie de Gide, où -- pourtant figurent de bien mediocres

(10) MOLINA, C.A.: "El asesinato: del bello arte de matar a la especulación", en Ozono, nº 24, Septiembre de 1974, pág. 65.

prosateurs. Il faut le tenir pour un relégué des lettres, un interdit de séjour dans la littérature". (11)

El peso de la opinión de ciertos sectores de la crítica en cuanto a la falta de calidad de la novela -- criminal parece, pues, evidente, como evidente parece -- igualmente el paulatino cambio de consideración que está sufriendo este tipo de relato dentro de la crítica, así como su relanzamiento actual. En realidad, desde hace mucho tiempo, la narrativa criminal suponía ya un -- verdadero problema de clasificación para la tendencia -- crítica que creía en la noción de "subliteratura", ya -- que las muy considerables cotas de calidad alcanzadas -- por muchos practicantes del género así como su enorme -- éxito y difusión ponían en tela de juicio la radical di cotomía entre literatura y subliteratura. De un género en el que han escrito Chandler, Simenon o Hammett sólo podía decir Díez Borque lo siguiente como síntoma de la opinión de parte de la crítica:

"Al llegar a la novela policiaca la cosa se complica, porque aquí los -- límites entre literatura y sublite- ratura se hacen extraordinariamente

(11) ROUDEAUT, J.: "Gaston Leroux en relief", en Critique, Enero de 1961, pág. 20.

imprecisos y hay novelas policiacas que son obras de indudable valía. -
(...) La novela policiaca admite un grado de maestría que no admite la del Oeste ni la 'rosa'. (12).

Igualmente, Rodríguez Joulia defiende el valor literario de muchas de estas obras e incluso del género cuando escribe:

" Y ya que hablamos de críticas con vendría añadir que lo bueno y lo ma lo se produce asimismo en las restantes modalidades de la novela de intriga. Pero esto es ley de vida y por ello circunstancia corriente en todos los géneros literarios. Por lo que las censuras en que coinciden muchos leídos varones y su ensa ñamiento con la totalidad del género nos parece una posición totalmente arbitraria. Equiparar la obra de un Conan Doyle, de un Simenon, de un Chesterton o una Agatha Christie al lamentable producto resultante -

(12) DIEZ BORQUE, J.M^a.: Literatura y cultura de masas
Madrid, Al-Borak, 1972, págs. 118 y 143.

de una literatura folletinesca es -
indicio claro de un capital descono-
cimiento sobre la materia". (13)

En el otro lado, se encuentran críticos que in-
fravaloran o distinguen la narración criminal de la li-
teratura por mor de determinadas causas. Así, por ejem-
plo, para Roger Caillois la arquitectura enigmática de
la novela-problema elimina todo su posible valor litera-
rio frente a la novela negra donde sí lo habría:

"...il n'est pas un récit, mais un
jeu, non une histoire, mais un pro-
blème(...). (Avec le roman noir) on
est revenu au roman pur et simple,
dérégulé et foisonnant, sans inver-
sion de temps, ni construction logi-
que, ni reconstitution d'un évène-
ment passé". (14)

o, así también, para Amorós la novela policiaca resulta
ser un género de evasión, lo cual explica su enorme éxi-
to entre el público lector:

(13) RODRIGUEZ JOULIA ST. CYR, C.: La novela de intriga
Madrid, ANABA, 1970, pág. 16

(14) CAILLOIS, Roger: Le roman policier - Buenos Aires,
Editions des Lettres Françaises, 1941, págs.
46 y 65.

"En resumen, la novela policíaca es uno de los grandes 'divertimentos' de nuestra época. Testimonia la necesidad de diversión de un hombre que trabaja muchas horas en empleos que frecuentemente no responden a sus -- aficiones ni afectan apenas a los intereses que mueven su personalidad. La novela policíaca, en definitiva, es un pura novela de imaginación, escrita con la finalidad fundamental -- de divertir, aunque hoy llegue, en -- ocasiones, a expresar la ambigüedad y el misterio de nuestra existencia. En general, enlaza con la novela más elemental, la que, bajo una u otra -- forma, pervive y pervivirá siem- -- pre". (15)

La posición crítica que sintomatizan Caillois o Amorós, la de separar la novela criminal de la literatura bien por su carácter de problema intelectual bien -- por su supuesta finalidad de diversión se encuentra hoy, como decíamos antes, en franco retroceso y, además, mar

(15) AMOROS, A.: Introducción a la novela contemporánea
Madrid, Cátedra, 1974, pág. 129.

ca la contradicción establecida en en seno del sistema capitalista entre el valor artístico conferido por la crítica a un tipo de obras literarias y su éxito de venta, su valor o rendimiento económico. Así lo demuestra el que la novela policiaca sea la más leída de las lecturas "subliterarias" entre los universitarios españoles según Díez Borque (16), el que, como afirman Brigitte Legars y Jean Thibaudeau (17), una autora como Agatha Christie haya tenido un éxito de venta sin precedentes en el siglo XX en Occidente (están sus obras traducidas a más de 20 lenguas y de ellas se han editado más de -- 350.000.000 de ejemplares) o el que, en datos recogidos de una encuesta del I.N.E. en 1968 (18), en este año -- el 44'27% de los libros vendidos en nuestro país fueran de los considerados "subliterarios" al encontrarse su -- precio de venta entre 1 y 24 pesetas.

Frente a todo este panorama de la consideración --

-
- (16) DIEZ BORQUE, J.M^a.: Literatura y cultura de masas
Madrid, Al-Borak, 1972, págs. 143 y 241.
- (17) LEGARS, B. y THIBAudeau, J.: "Agatha Christie", en
La Nouvelle Critique, nº 98, Noviembre de --
1976, pág. 46.
- (18) I.N.E.: Estadística de la producción nacional de li
bros en 1968 - Madrid, I.N.E., 1969
Cit. en: DIEZ BORQUE, J.M^a.: op.cit., pág. 133.

de la novela criminal por parte de la crítica nos parece por supuesto lo más acertado el no juzgar el valor literario de los géneros sino, en cualquier caso, únicamente el de cada obra en particular, pero, además, creemos igualmente necesario el olvidar los criterios de infra o supervaloración al juzgar los productos literarios, lo cual conduciría de una vez por todas a situar todos los discursos literarios al mismo nivel, esto es, al de producciones literarias sin más con sus particularidades propias diferenciales.

1.2) LA NOVELA CRIMINAL: CARACTERISTICAS Y
TIPOS

1.2.1) DEFINICIONES, TERMINOLOGIA Y DELI-
MITACION

Lo que hemos llamado novela criminal --
tiene como denominación más común en nuestro país el --
nombre de "novela policiaca", si bien ha recibido otros
a lo largo de su historia e incluso se la conoce bajo -
diferentes fórmulas dependiendo de la tradición de los
distintos países.

Así, en España, como decimos, el más común es el
de novela policiaca, traducción del término de uso gene
ral francés de "roman policier", que vino a sustituir -

al anterior de "roman judiciaire", usado a propósito de las novelas de Gaboriau. En Alemania se denomina "Kriminalroman", y, en Italia, "romanzo giallo" (novela amarilla) a causa del color de la portada con que las publicaba un editor de Milán, A. Mondadori.

En Inglaterra y Estados Unidos, las naciones donde este tipo de discurso es más cultivado, se la conoce normalmente como "detective story" o "detective novel". El término "detective", derivado del inglés "detection" (descubrimiento, revelación), fue adaptado en primer lugar como adjetivo del sustantivo "police" para indicar el cuerpo de agentes e investigadores creado por Sir James Graham entre 1843 y 1844; sólo posteriormente evolucionó a su sentido actual de "investigador privado". La expresión "detective story" fue usada por primera vez por la norteamericana Anna K. Green como subtítulo de una de sus novelas, a partir de la cual se extendió y generalizó por todo el mundo anglosajón, pero, mientras tanto, en Inglaterra seguían usándose otras denominaciones hasta que en 1890, con la aparición de Sherlock Holmes, empezó a prevalecer el nombre de "detective novel".

Ante esta amplitud e inexactitud de nomenclaturas, los críticos intentan encontrar, de una vez por todas, un término que cubra y fije definitivamente todo este tipo de discursos. En este sentido, A. del Monte -

afirma que:

"En consecuencia, el término más exacto para calificar el género sería el de 'story of a mysterious crime and - detection' (historia de un crimen misterioso y su descubrimiento) para significar una investigación racional en torno al misterio de un crimen, peculiaridad del género". (1)

La intención de encontrar una denominación definitiva para esta clase de obras parece, sin embargo, resultar infructuosa, sobre todo cuando, a los nombres citados antes, los más extendidos, se les añaden toda una serie de fórmulas que aluden a determinados aspectos y variedades de lo que hemos llamado novela criminal: -- 'crime story' (cuento criminal), 'crook story' (cuento o historia de maleantes), 'flight and pursuit story' -- (historia de fuga y persecución), 'mystery story' (historia o cuento de misterio), 'suspense story' (cuento de suspense), etc. Es necesario realzar también dos denominaciones muy extendidas, la de "novela-problema" y la de "novela-enigma" que, aludiendo al carácter de juego intelectual o de misterio y desafío a la razón, son

(1) MONTE, A. del: Breve historia de la novela policíaca - Madrid, Taurus, 1962, pág. 16.

utilizadas como seudónimos de la de "novela policiaca" en oposición a la llamada "novela negra", "thriller" o "shocker story".

Ante este marasmo terminológico, en el que algunos nombres no tienen delimitado el tipo de novela que cubren o la extensión que abarcan y otros se usan en zonas geográficas muy localizadas o difieren de unas a -- otras, consideramos conveniente fijar la denominación -- que vamos a usar nosotros.

Igor B. Maslowski, en un estudio sobre la literatura policiaca alemana, distingue, como ocurría en Alemania, entre dos términos que sintetizan las dos tendencias básicas de la literatura criminal (novela-enigma y novela negra) que veremos posteriormente. Escribe él:

"Tout d'abord, il me semble nécessaire de définir ce qu'on entend -- par 'Kriminalroman'. Alors qu'en -- français il n'existe qu'un seul mot qui englobe l'ensemble du genre -- le mot 'policier' -- en allemand il y en a deux: 'Kriminalroman' et 'Detektivroman'. Autrefois, les deux termes avaient une signification différente. 'Kriminalroman' désignait -- une oeuvre criminelle, c'est à dire, bâtie autour d'un crime non néces--

sairement mystérieux, tandis que 'De tektivroman' supposait qu'il y avait détection d'un crime (au moyen de -- l'induction ou de la déduction). Aujourd'hui on emploi indifféremment -- les deux mots". (2)

En realidad, de estos dos términos, es actualmente más usado el de "Kriminalroman" abarcando a la totalidad de narraciones de este tipo. Nos parece que esta puede ser una denominación adecuada para designar a todas las novelas que tienen como base de su trama la tematización de lo criminal, correspondan bien a la novela-enigma bien a la novela negra o a cualquiera de las posibles variantes de ambas. Si, como veremos más adelante, el punto común de ambos modelos de relato es precisamente la posesión como eje y centro de la trama narrativa de lo criminal, nos parece que este nombre recubre perfectamente lo que sea esta clase de novelística, puesto que alude a su más clara especificidad, y todas sus corrientes o tendencias.

Esta es también la opinión de Vázquez de Parga, con quien coincidimos plenamente y que afirma lo si- --

(2) MASLOWSKI, Igor B.: "La littérature policière allemande", en Documents, Octubre-Noviembre de -- 1.952, pág. 1096.

guiente:

"... En lugar de hablar de novela policíaca que, aparte su significado - real o etimológico, es un término -- que se utiliza normalmente para designar la novela-enigma, nos referimos a la novela criminal como un término más amplio que incluye además - la novela negra y la novela de aventuras policíacas...". (3).

Aclarado ya el nombre con que vamos a referirnos a lo que tradicionalmente se ha conocido como "novela policíaca" en España, nos parece conveniente precisar - cuál es su o sus particularidades y en qué se diferencia de otros tipos de discurso más o menos parecidos.

El mismo crítico anterior, Vázquez de Parga, la define diciendo:

" La novela criminal es, prima facie, una novela de crímenes, un relato que se centra en alguna manifestación criminal". (4)

y precisa esta definición un poco ambigua, según aclara

(3) VAZQUEZ DE PARGA, S.: "La novela policíaca española;" en Los Cuadernos del Norte, nº 19, Mayo-Junio de 1983, pág. 24

él mismo, explicando los elementos fundamentales del género que, a su modo de ver, son: el hecho de ser una novela, el crimen, la persecución y los caracteres ambientales de contemporaneidad, producto de los países capitalistas y ubicación de la trama en los núcleos urbanos.

En realidad, tanto la definición como las características señaladas por el crítico anterior, nos parecen perfectamente válidas, si bien algunos de estos rasgos, aunque generalmente presentes, pueden no cumplirse siempre, caso del carácter urbano. La narración criminal, en tanto que tal narración, es un relato, largo o breve (novela o cuento), que posee todos los elementos propios de la narrativa:

- un narrador, generalmente en primera o tercera persona, más raramente en segunda (parte de Tarde, sesión continua de J. Fuster), que suele desvelar paulatinamente los hechos o las explicaciones de los mismos y que acostumbra a contarlos desde el punto de vista de apoyo al investigador, si bien no es demasiado extraño tampoco lo contrario en muchas de las "crook stories" o en algunas narraciones que tienen al delincuente como protagonista (Lupin, por ejemplo).

(4) VAZQUEZ DE PARGA, S.: Los mitos de la novela criminal - Barcelona, Planeta, 1981, pág. 12.

- un marco espacial y temporal que suelen ser respectivamente la ciudad o núcleo urbano, donde son mayores las contradicciones socioeconómicas del capitalismo y, por ello, hay más criminalidad, pese a no faltar de cualquier forma las situadas en ambiente rural, y la sociedad occidental contemporánea (todavía en la mayoría de los casos los países anglosajones y Francia), si bien puede darse alguna ubicación extraña en alguna obra, como en El nombre de la rosa, donde la acción se sitúa en el siglo XIV italiano.
- unos personajes principales, casi siempre reducidos a los papeles de criminal, investigador y víctima, que en ocasiones pueden confundirse (un investigador criminal, por ejemplo) o no aparecer alguno de ellos y entre dos de los cuales -investigador o detective y criminal- se produce un enfrentamiento.
- una acción cuyos acontecimientos desencadenantes son siempre los hechos delictivos que desarrollan la trama novelesca y cuya temática tiene siempre como núcleo central, y esto es lo realmente característico y definitorio de la narración de este tipo, el hecho criminal. Como al desarrollar esta temática se da de una u otra forma siempre la justificación de la ideología jurídica burguesa según veremos detenidamente más adelante, puede decirse que la novela criminal es un producto de las sociedades capitalistas.

Con estos planteamientos que acabamos de exponer de base, no resulta entonces excesivamente dificultoso el diferenciar la novelística policíaca o, mejor, criminal de otras clases de discursos con los que puede tener ciertas conexiones. Nos referimos a la novela de aventuras, de espionaje, de terror, de ciencia-ficción o de crímenes. Así opina al respecto Lebrato Martínez, con quien estamos de acuerdo:

"...Es policíaco aquel relato en que:
1º) el crimen origina la tensión central de lo narrado, y 2º) dicha tensión se polariza en el binomio búsqueda/huida del criminal. El punto primero es el más conflictivo, pues hay una serie de géneros donde el crimen puede ocupar un amplio espacio sin por ello definir un conjunto policíaco. Estos géneros son fundamentalmente tres: espionaje, aventuras y misterio (o terror). Sin embargo, el punto segundo despeja mucho más el camino: en efecto, mientras que en el género policíaco el crimen provoca siempre la movilización de las fuerzas del orden para restablecer el delito o, cuando menos, la con-

ciencia en el delincuente de que -- esas fuerzas existen, en los otros géneros el crimen se justifica de manera muy diversa: ya sea en función de intereses nacionales de alta política (espías); ya por una multiplicación de incidencias y peligros a salvar por el héroe-protagonista (aventuras); o ya por motivaciones del miedo en la víctima o lector (misterio)". (5)

Con respecto a la novela de aventuras, Roger -- Caillois escribe las siguientes diferencias con la novela-enigma:

" Dans le récit d'aventures la narration suit l'ordre des événements, -- elle va de l'avant vers l'après, du prologue au dénouement, (...) elle -- adopte le cours du temps (...). Dans le roman policier en effet, le récit suit l'ordre de la découverte, il -- part d'un événement (...) et, de cet

(5) LEBRATO MARTINEZ, D.: "Notas sobre la novela negra", en Revista de Bachillerato, nº 23, Julio-Agosto de 1982, pág. 129.

te donnée, remonte aux causes". (6)

Ciertamente, esta inversión del tiempo novelesco de la novela-enigma o policíaca se opone a la existente en el relato de aventuras, pero, además, desde nuestro punto de vista, la novela criminal, que incluye también a la novela negra, donde en numerosas ocasiones no se produce esa inversión, presenta la particularidad ya citada de tener como base de su temática el hecho criminal concebido como un enfrentamiento entre criminal e investigador mientras la narración de aventuras (incluso siendo de aventuras criminales) muestra los acontecimientos como una serie de obstáculos o problemas que dificultan la trayectoria del héroe. Esta es, de acuerdo con Lebrato Martínez, la diferencia esencial entre las dos clases de novelas.

Otro género del que se ha intentado distinguir - el relato criminal es del de terror y, sobre el tema -- opina C.A. Molina:

"...la policíaca lo incluirá (el terror) pero sólomente como un elemento más, como un aditamento -aunque fundamental- no total; en la novela de terror, este aparece permanente-

(6) CAILLOIS, R.: Le roman policier - Buenos Aires, Editions des Lettres Françaises, 1941, pág. 11.

mente y constantemente, no como un medio sino como un fin". (7)

Aparte de que frente a la novela criminal, especialmente a la novela-enigma, donde el racionalismo se constituye en un elemento fundamental, en la novelística de terror en cambio, como bien explica J.C. Rodríguez al hablar del lado racionalista (cuento policiaco) e irracionalista (cuento de terror) de E.A. Poe, la base constructora es, precisamente, su inversión, el irracionalismo, coincidimos con C.A. Molina en que en la -- narración de terror, pese a poder haber hechos delictivos, estos no constituyen, como en la novela criminal, la médula argumental del relato a la que, de todas formas, lógicamente, pueden sumársele diversos rasgos fantásticos, terroríficos, etc. (El asesinato doble de la calle Morgue de Poe, por ejemplo).

También se han señalado conexiones entre el género literario criminal y el de espionaje e, incluso, algún historiador de la narrativa criminal ha incluido -- dentro de esta los relatos de espías, caso de Fereydoun Hoveyda (8). Así, Juliette Raabe en su artículo "Mythes

(7) MOLINA, C.A.: "El asesinato: del bello arte de matar a la especulación", en Ozono, nº 24, Septiembre de 1977, pág. 65.

(8) HOVEYDA, F.: Historia de la novela policiaca - Ma-

et gadgets du roman d'espionnage" escribe:

"Le roman policier est relativement optimiste puisqu'il offre l'image -- d'un héros qui opère la remise en or dre du monde perturbé par le crime, dénoue l'enigme et obtient la puni-- tion du Méchant. Avec le roman d'es-- pionnage, il n'y a jamais de réelle remise en ordre; ce ne sont que ten-- tatives vouées au provisoire. Au ter me de sa mission, l'agent n'est pas parvenu à redimer le monde, il n'a frappé que d'inconsistants représen-- tants de l'Enemi et chacun sait qu'il lui faudra bientôt recommencer la -- lutte. (...) La politique devient -- alors une sorte d'entité, une machi-- nerie d'une complexité effrayante et qui semble vouée a l'absurde. Nous -- sommes loin des interprétations sécu-- risantes du roman populaire du XIXe et du début du XXe siècle, et l'on devine l'influence subtile (ou la -- coïncidence) du roman de Série Noire

Cont. (8): drid, Alianza Editorial, 1967.

auquel le roman d'espionnage a emprunté par ailleurs son style sec et rapide et aussi son objectivité glacée". (9).

Y otro crítico francés, François Fosca, expone al respecto:

"Le roman d'espionnage ne doit pas être confondu avec le roman policier bien qu'ils aient beaucoup de points communs: péripéties nombreuses, morts violentes, suspens, surprises, fausses identités, bagarres, etc. Mais le premier a un grand désavantage -- sur le second. Dans le roman policier, un crime est commis pour des causes très diverses, qui ont pour origine un bon nombre de passions humaines: cupidité, haine, jalousie, ambition, désir de vengeance, souci de la sûreté personnelle, enfin la folie, à forme mégalomane, sadique ou érotique. Au contraire, il suffit

(9) RAABE, J.: "Mythes et gadgets du roman d'espionnage", en Magazine Littéraire, n° 43, Agosto de 1970, pág. 13.

de lire une douzaine de romans d'espionnage pour se rendre compte que - les sujets qui en forment l'armature sont au nombre de quatre:

1. Des agents secrets s'efforcent de dérober des documents d'une considérable importance (...).
2. Des documents de ce genre ayant été dérobés, il s'agit pour des -- agents de les reprendre.
3. Des savants, toujours atomiques, - doivent être subrepticement enlevés.
4. Des savants atomiques ayant été - enlevés (...) des agents secrets doivent les récupérer.". (10)

Si bien la opinión de Fosca parece un poco exagerada y excesivamente irónica ya que existen hoy numerosos relatos de espionaje de alta calidad y de argumentos más amplios (Graham Greene, J. Le Carré, etc.), junto a la de J. Raabe, sintomatizan las distancias y distinciones existentes entre ambas clases de novelística. Para nosotros, la narración de espionaje es un tipo de novela de aventuras en la que se presentan al protago--

(10) FOSCA, F.: Raisons d'aimer les romans policiers - Paris, Wesmael-Charlier, 1964, págs. 30-31.

nista, un espía o agente secreto que defiende los intereses sociopolíticos nacionales o del bloque occidental, una serie de obstáculos humanos o físicos que dificultan su labor y que logra vencer merced a su astucia, su fuerza o los medios técnicos (armas, invenciones, etc.). Nacida antes, pero desarrollada tras los sucesos de la llamada "guerra fría", la novela de espías es fácilmente distinguible, pues, del género criminal pese a hallarse acontecimientos criminales en su acción con harta frecuencia.

Menos imbricaciones y contactos observamos nosotros entre el género que pretendemos caracterizar y la novela de ciencia-ficción, el tipo de narrativa más reciente, surgido en los años 30, y que creemos que parte de la ideología pequeño-burguesa en su vertiente romántica para plantear como núcleo y médula de su temática el peligro de un futuro tecnificado, el miedo al desarrollo de la técnica, para el individuo, y así lo planteábamos en un artículo nuestro anterior (11). Sobre este particular, Ulysses Santamaría expone:

"En el extremo opuesto de la literatura fantástica sería muy interesan-

(11) VALLES, J.R.: "La ciencia-ficción: el peligro de un futuro tecnificado", en Andarax, Año III, nº 18, 1980

te plantearse dónde se apoya, desde -
un punto de vista enunciativo, la - -
ciencia-ficción americana. En mi opi-
nión sus recursos literarios son me--
nos sólidos, su estructura más tradi-
cional, más próxima al cuento maravi-
lloso según Propp. Además, mientras -
que el género policíaco se define po-
sitivamente, la ciencia-ficción lo ha
ce negativamente. O dicho de otra ma-
nera, el género policíaco invita al -
lector a participar en la resolución
de un problema dentro de una lógica -
admitida en tanto que la ciencia-fic-
ción nos invita a experimentar otra -
lógica desconocida". (12)

Y F. Fosca se expresa de esta manera:

"Les romans de 'science-fiction' ont
autant de succès que les romans poli-
ciers et les roman d'espionnage. - -
Bien qu'ils diffèrent sensiblement -
de ceux-ci, ils ont avec eux des - -

(12) SANTAMARIA, U.: "La obra policíaca de Agatha Chris-
tie", en Los Cuadernos del Norte, nº 19, Mayo-
-Junio de 1983, pág. 23.

points communs. L'amateur de ce genre de littérature désire y trouver - des péripéties nombreuses, des suspens, des coups de théâtre, et naturellement des scènes galantes. (...) les trois ou quatre romans de 'science-fiction' dont j'ai pris connaissance m'ont complètement dégoûté de ce type d'ouvrage, tant la pauvreté d'imagination des auteurs est flagrante. Le nombre des sujets qu'ils traitent est encore plus restreint - que celui des sujets des romans d'espionnage". (13)

Más difícil resulta la delimitación entre el género criminal y las novelas de crímenes reales o las de aventuras criminales que, en realidad, casi pueden considerarse ya subgéneros de la misma. La primera, inspirada en la tradición de las "causes célèbres" y muy en boga durante el siglo XIX (ya analizaremos más adelante, al referirnos a la historia de la novela criminal - española, la literatura de crímenes reales del pasado - siglo y las muestras de su actual revitalización), sólo

(13) FOSSCA, F.: Raisons d'aimer les romans policiers - Paris, Wesmael-Charlier, 1964, págs. 36-37.

puede diferenciarse del relato criminal por su carácter de historia elaborada literariamente pero basada en hechos reales, de no ficción novelesca. La segunda, la novelística de aventuras criminales, la de Hubert Coryell por ejemplo, por la acumulación de obstáculos -en este caso de hechos delictivos- con que se enfrenta el héroe en una sucesión ininterrumpida, por su carácter de novela de aventuras. En cualquier caso, como señalábamos antes, ambos tipos de narración pueden incorporarse al género criminal, lo que no ocurre con la novela de bandoleros, producto típico del romanticismo, que se practica masivamente en el XIX, con la que son notables las -diferencias, ya que, en el fondo, tanto la novela de --aventuras criminales como la de crímenes reales pueden entenderse como germen del nacimiento de la literatura criminal en sus dos vertientes básicas: origen la primera de la novela negra, base del nacimiento de la novela enigma con Poe la segunda.

En resumen, puede diferenciarse la narrativa criminal de otros géneros novelescos con los que pueda tener conexiones por ser un relato, largo o breve, que --tiene como núcleo central de su trama la tematización -de lo delictivo o criminal, entendido siempre, en cualquiera de los dos posibles modelos (protagonista-investigador o protagonista-criminal), como un enfrentamiento entre el crimen y la justicia, que pueden estar re--

presentadas por sus respectivos personajes, que justifica en última instancia la ideología jurídica burguesa. Divisible en dos tendencias o corrientes básicas -la novela-enigma o problema y la novela negra-, puede afirmarse en general, como intentaremos demostrar más adelante, que nace en el pasado siglo con Poe basándose en la tradición de las causas célebres y la novela de crímenes reales y de bandidos e influida por el desarrollo de la criminalidad con el capitalismo y la aparición de la policía como institución del Estado para luchar contra el fenómeno anterior.

1.2.2) EVOLUCION Y TENDENCIAS

Vittorio Brunori, crítico italiano, ex pone cómo, a su entender, la literatura criminal surge a partir de la novela popular en el siguiente texto:

"Por lo demás, el carácter irremedia blemente monocorde del repertorio -- 'popular' nos viene confirmado de -- lleno por nuestra investigación en -- el sector de la novela policíaca; y no será en absoluto necesario espe-- rar al término del viaje por el mun-- do de la 'detection' para llegar a --

tal solución, puesto que es precisamente la novela por entregas, cúmulo de pasiones entrecruzadas y de misterios impenetrables, la que se transformará en 'Kriminal-roman' y se adaptará a los cambios en los gustos y las modas, manteniendo sin embargo y esencialmente intacto su propio espíritu conservador". (14)

Para J. Hankiss, en cambio, su surgimiento se debe a razones tanto de índole psicológica como social:

"La nécessité de sa creation fut rendue inévitable par deux motifs différents. Motif 'réaliste' d'abord: le développement de la police moderne - et l'extension de sa competence sur les crimes non politiques(...). Motif psychologique, ensuite: dès qu'il est permis au criminel de devenir intéressant, les auteurs désireux de veiller à l'équilibre moral de leurs ouvrages sont obligés de --

(14) BRUNORI, V.: Sueños y mitos de la literatura de masas - Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1980, pág. 113.

lui opposer un champion du Bien, un chevalier sans peur et aussi sans re proche". (15)

Ambas tesis nos parecen en cierto modo válidas - puesto que aluden a algunos de los condicionantes que han marcado el nacimiento de la literatura policíaca. Sin embargo, sin entrar en muchos detalles puesto que el problema del surgimiento de la narrativa criminal se rá analizado de forma mucho más minuciosa al hablar de la novela-enigma, nosotros entendemos que son un cúmulo de factores los que inciden y propician la aparición de este género que, frente a la opinión de otros críticos como Boileau y Narcejac (16), no existe desde el princi pio de los tiempos sino que ofrece una radical historicidad.

Aunque ya expondremos más detenidamente nuestras ideas al respecto al referirnos a la novela-problema, adelantaremos que el relato criminal nace en el siglo XIX cuando Poe le da una forma definitiva con sus tres obras criminales -pocos son los que hoy discuten su pa-

(15) HANKISS, J.: "Littérature populaire et roman policier", en Révue de Littérature Comparée, Tomo VIII, Julio-Septiembre de 1928, pág. 561.

(16) BOILEAU-NARCEJAC: La novela policial - Buenos Aires, Paidós, 1968.

ternidad del género- a partir de y apoyándose en la novelística popular, más concretamente en la tradición de la causa célebre y de los relatos de bandoleros y crímenes reales. Esta clase de narrativa no hubiera podido surgir, pese a todo, sin el desarrollo de la criminalidad creado por las contradicciones del capitalismo, la aparición de la policía como institución y, sobre todo, la existencia de una ideología jurídica burguesa ampliamente extendida en ciertos países que posibilitara la tematización del enfrentamiento entre el crimen y la, digamos, justicia.

Nacida así, la literatura criminal se va desarrollando hasta nuestros días en diversas modalidades adscritas a cualquiera de sus dos tendencias básicas. Julian Symons sistematiza esta evolución así:

"1.- Stories about crime as a form of radical social protest, in Godwin, Lytton, Balzac. The criminal is seen as a hero, or as a victim of social injustice.

2.- Stories about detectives as protectors of society, or as intellectual Supermen. These began with Poe and were developed by Collins and Gaboriau.

3.- The idea that the Superman detec

tive alone might operate above or -
outside the processes of law, which
began with Sherlock Holmes.

4.- The commercially-dictated chan-
ge from short-story to novel, and -
the emergence of women writers who-
se detectives followed the Holmes -
patterns, and whose work emphasized
the importance of preserving the --
existing state of society. (It - --
would be interesting to relate the
invention of the 'rules' to this --
overriding social need.).

5.- The attempts to break the 'ru--
les,' partly on the ground that their
literary products were so boring --
(by Francis Iles), partly because -
they were so silly (Hammett and - -
Chandler).

6.- The development of crime novels,
a bag of literary all sorts ranging
from comedy to tragedy, from realis-
tic portraits of a society to psy--
chological investigation of an indi-
vidual, together with the astonis--
hing flowering of the spy story as

a literary form". (17)

Sobre este mismo punto, puede resultar significativo el conocimiento de la opinión de Vázquez de Parga, quien afirma:

"En un primer momento, predominó la novela de aventuras criminales donde el enigma aparecía más o menos difuminado. En un segundo momento, predomina la novela detectivesca pura; el problema se despoja de sus vestiduras. En una última etapa, de novela de acción policíaca, la intriga sale a la calle y se enfrenta a la realidad". (18)

Creemos que ambas citas ilustran perfectamente -- cuál ha sido la evolución, cuáles han sido las etapas -- por las que ha atravesado la literatura criminal desde el siglo XIX hasta nuestros días, evolución que, por -- otro lado, analizaremos detenidamente, hablando de auto -- res y obras, al llegar a las que, según se deduce de -- los anteriores textos, constituyen las dos corrientes --

(17) SYMONS, J.: Bloody murder - London, Penguin Books, 1975, págs. 252-53.

(18) VAZQUEZ DE PARGA, S.: Los mitos de la novela criminal - Barcelona, Planeta, 1981, pág. 31.

principales, la novela-enigma y la novela negra, las --
cuales distingue Régis Messac de la siguiente forma:

"Imaginons au contraire une histoire
ruisselante de sang, fourmillante de
filous de la haute et basse pègre, -
peuplée de cadavres déchiquetés par
des bombes, ou de femmes coupés en -
morceaux; il se peut très bien - ---
qu'elle ne nous fournisse à aucun mo
ment le plaisir spécifique de la dé-
couverte, de la 'detection'. Nous --
sommes amenés à distinguer le roman
criminel du roman detective, de même
que nous avons distingué tout à - -
l'heure la mystery-story de la detec
tive-story". (19)

E, igualmente, François Fosca diferencia también
ambos tipos de narrativa, si bien subdivide la novela--
-enigma en dos:

"Le premier est ce que les Anglais
ont baptisé le 'thriller', littéra-
lement 'ce qui fait frissonner'. Je
me propose de l'appeler roman poli-

(19) MESSAC, R.: Le détective novel et l'influence de la
pensée scientifique - Paris, Champion, 1929

cier sensationnel. C'est un récit - rapide, nerveux, farci de coups de - théâtre, de scènes terrifiantes, de poursuites, de combats, d'enlève- -- ments, de coïncidences surprenantes et aussi d'invéraisemblances criantes. On y trouve toujours les mêmes types conventionnels (...).

Le second type, que je nommerai - roman policier réaliste serre de très près la réalité et s'efforce de nous retracer l'affaire telle qu'elle aurait vraisemblablement pu se passer. Récit, psychologie, style tout y est d'une bonne tenue littéraire; et - - pour finir l'auteur nous propose une explication inattendue, ingénieuse - mais parfaitement acceptable de - -- l'enigme qu'il nous a posée.

Enfin, dans le roman policier fan- taisiste, le problème policier est - avant tout le prétexte à des raisonnements subtiles, à des paradoxes in- génieux, dont le raffinement nous en- chante tant que nous acceptons volon- tiers l'atmosphère semi-irréelle où

se meut le récit". (20)

Rodríguez Joulia, en cambio, a partir del vocablo "intriga", sacado, según él, del Diccionario de la Literatura de Carlos Sáinz de Robles, trata de establecer una subclasificación de los "géneros misteriosos y policíacos". Dentro del carácter y la noción de "intriga", este estudioso establece la siguiente división: novela policíaca, novela criminal, novela de misterio y - novela de espionaje. Y continúa así:

"Casi todos estos grupos, dentro de su general temática, cuentan con subgrupos perfectamente delimitados y - con características propias. Este es el caso de la novela policíaca, donde, junto a la tradicional historia de policías y ladrones, la 'police--story', se nos ofrece una modalidad originalísima y a la que debe precisamente su fama: la novela detectivesca o 'detective-story'. Lo mismo podría decirse de la novela criminal ('crime-story'), con sus relatos de

(20) FOSCA, F.: Histoire et technique du roman policier
Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique,
1937, págs. 31-32.

gangsters y su 'serie negra', especialidad que ingleses y americanos califican de 'crook-stories', 'flight and pursuit' y, en general, de 'murder--stories'. La novela de misterio, la 'mystery-story', presenta asimismo -- subgrupos con vida propia dentro del género que utiliza la angustia como ingrediente fundamental para sus narraciones. Y así tenemos la 'suspense-story', el 'thriller' o 'shocker--story', el 'tale of terror' y la 'novela gótica'. Finalmente, la 'spy story', género que ha conseguido un primer plano en los últimos años cuenta también con muchas diferencias apreciables...". (21)

La clasificación de Rodríguez Joulia ofrece, desde nuestro punto de vista particular, poco rigor científico al mezclar, apoyándose tan sólo en el amplio concepto de "intriga" diversos géneros que poseen, como vemos en el apartado anterior, sus especificidades propias o al separar subgéneros que, como el "thriller" y

(21) RODRIGUEZ JOULIA ST. CYR, C.: La novela de intriga
Madrid, ANABA, 1970, págs. 12 a 14.

la "crook-story" pertenecen a la misma corriente narrativa criminal.

Para nosotros, en realidad puede decirse que para la gran mayoría de estudiosos del género, existen -- dos tendencias esenciales dentro de la novela criminal cuyas características analizaremos de modo muy detenido en apartados sucesivos: la novela negra y la novela-enigma o novela-problema.

Lebrato Martínez ha sistematizado muy bien algunos de los elementos que, a nuestro entender, pueden marcar diferencias claras entre ambas líneas:

1.- La definición de la serie negra se ha de hacer con respecto a la novela policíaca, en general, y con -- respecto a la serie inglesa, en particular.

2.- La serie inglesa se mueve siempre en la perspectiva de las fuerzas del orden.

3.- La serie negra conoce dos variantes según la perspectiva adoptada: - relato de investigador y relato de - delincuente.

4.- La perspectiva del delincuente - es insólita en la serie inglesa.

5.- La perspectiva del investigador

de la serie negra se diferencia de su correspondiente inglesa por la ética del detective.

6.- La serie negra ofrece un cuadro crítico de la sociedad en que se inserta.

7.- La serie inglesa atiende al desvelamiento de los hechos criminales mientras que la serie negra atiende a la génesis de los mismos.

(Los puntos antedichos se refle--jan en la estructura del discurso de manera que:)

8.- El clímax en la serie inglesa se alcanza en la secuencia final. En la serie negra, los momentos climáticos se reparten a lo largo de todo el --texto". (22)

En conclusión, hemos pretendido demostrar cómo -- la narrativa criminal es un producto creado por E.A. -- Poe a partir de ciertas tradiciones literarias existen--tes y de los condicionamientos sociales e ideológicos --

(22) LEBRATO MARTINEZ, D.: "Notas sobre la novela ne--gra", en Revista de Bachillerato, nº 23, Ju--lio-Septiembre de 1982, pág. 130.

propios del siglo XIX, cuál ha sido su evolución hasta nuestros días y cómo existen en su seno dos corrientes narrativas diferentes, la novela negra o serie americana en su origen y la novela-enigma, más practicada en el continente europeo, cuyas características y distinciones vamos a estudiar detenidamente en los próximos epígrafes de este trabajo.

1.3) LA NOVELA-ENIGMA

1.3.1) DEFINICIONES, DENOMINACION Y TIPOS

Hemos visto ya cómo el término más extendido para referirse a lo que nosotros hemos llamado novela criminal a partir del nombre que recibe generalmente en Alemania es el de "novela policíaca", traducción española del francés "roman policier", denominación que, pensamos, no es lo suficientemente apropiada para designar este tipo de discursos a causa de la no necesaria aparición del aparato policial o cualquiera de sus representantes en muchas de estas obras.

El nombre idóneo para aludir a la tendencia especial de la novela criminal que analizamos aquí debe par

tir de la referencia apropiada a sus peculiaridades fundamentales, esto es, al hecho de ser, como tendremos -- ocasión de comprobar después, la búsqueda de un criminal por parte de un investigador mediante procedimientos racionales y deductivos que consiguen resolver un enigma planteado al detective, con el que suele identificarse el lector procurando asimismo solucionarlo él. Estas líneas, que no quieren ser una definición, sí pretenden recoger las características básicas de este tipo de obras sobre las cuales se han apoyado las distintas denominaciones que se le han dado: el carácter racional, el del hecho enigmático y el de problema intelectual.

En torno al último, al de problema o juego, sobre el cual afirma Caillois en un texto ya citado:

"... il n'est pas un récit, mais un jeu, non une histoire, mais un problème". (1)

se ha elaborado el término de "novela-problema". En este sentido insiste también el crítico español Laín Entralgo que califica a la novela policíaca de:

"azar intencionado y dañoso reducido a teoremas por el juego irónico de una inteligencia". (2)

(1) CAILLOIS, R.: Le roman policier - Buenos Aires, Editions des Lettres Françaises, 1941, pág. 46.

El nombre de "novela-enigma" se ha acuñado a partir de esa base misteriosa, de ese hecho extraño que se presenta en la novela a la razón para ser desvelado y aclarado por ella, de eso que Roman Gubern ha llamado - la "categoría de lo enigmático" (3).

La denominación más extendida, sin embargo, es la que se suele aplicar a esta clase de relatos en los países anglosajones: la de "detective story" o "detective novel", que habría que traducir, no por novela de detective, sino por "novela de detección" o "novela de investigación racional" de una forma más libre. Es de esta palabra, "detection", de donde surgió el vocablo "detective". A favor de este término se pronuncian, por ejemplo, los críticos franceses Régis Messac (4) en un texto ya citado o Michel Carrouges, quien escribe:

"Prenons garde, pourtant, que les -
mots nous tendent un piège. Inutile

(2) Cit. en RODRIGUEZ JOULIA ST. CYR, C.: La novela de intriga - Madrid, Biblioteca Profesional de -- ANABA, 1970, pág. 21.

(3) VARIO: La novela criminal - Barcelona, Tusquets, -- 1970, pág. 14.

(4) MESSAC, Régis: Le détective novel et l'influence de la pensée scientifique - Paris, Ed. Champion, 1929, pág. 5.

de se lancer tête baissée dans le -
panneau tendu à tous coups par l'ex-
pression française: roman-policier.
Il serait tout aussi absurde, d'ail-
leurs, de se laisser prendre au la-
cet du terme germanique: Kriminalro-
man. Ces désignations simplistes al-
tèrent complètement le sens de la -
littérature en question. Le terme -
anglais de détective novel, pour am-
bigu qu'il soit, et dans cette ambi-
guïté même, est autrement révéla-
teur". (5)

De todas estas fórmulas, que nos parecen igual-
mente apropiadas, vamos a escoger la de novela-enigma --
por considerarla la más adaptada a nuestra lengua y a la
realidad de este tipo de novelística.

Una vez aclarado el problema de la denominación -
de esta clase de relatos, vamos a proceder a examinar al-
gunas de las definiciones que sobre ella se han escrito.
Así, por ejemplo, Boileau y Narcejac piensan que:

"la novela policial es indudablemen-

(5) CARROUGES, M.: "Les Damiers de la Chance", en Cahiers
du Sud, nº 310, segundo semestre de 1951, --
pág. 391.

te una investigación que tiene por objeto aclarar un misterio aparente_{te} mente incomprensible, inexplicable para la razón". (6)

Para Régis Messac en cambio:

"il s'agisse d'un roman ou d'une --
courte histoire, comme un récit con
sacré avent tout à la découverte mé
thodique et graduelle, par des mo--
yens rationnels, des circonstances
exactes d'un événement mystérieux".
(7)

Y François Fosca opina:

"Sans vouloir nous évertuer à se--
rrer de trop près les termes, il --
nous suffira d'énoncer que l'essen
tiel du roman policier est une énig
me basée sur un crime ou sur un dé
lit, et dont la solution est décou
verte par un policier, profession--

(6) BOILEAU-NARCEJAC: La novela policial - Buenos Aires,
Paidós, 1968, pág. 14.

(7) MESSAC, R.: Le détective novel et l'influence de la
pensée scientifique - París, Champion, 1929,
pág. 9.

nel ou amateur". (8)

Según J.J. Tourteau en su libro D'Arsène Lupin à San-Antonio puede definirse como sigue:

"Il est roman policier car il est -- l'histoire feinte, écrite en prose, d'une enquête -qui n'est pas forcé-- ment menée par la police- aboutis- - sant à la découverte du malfaiteur - et permettant de savoir comment, et quelquefois pourquoi, le malfaiteur a commis son forfait". (9)

Thomas Narcejac, tras afirmar:

"Je proposerai, pour ma part, la définition suivante du roman policier: un roman policier est un récit où le raisonnement crée l'effroi qu'il est chargé d'apaiser". (10)

enuncia las que, a su juicio, constituyen las cuatro le

(8) FOSCA, F.: Histoire et technique du roman policier
Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique,
1937, pág. 24.

(9) TOURTEAU, J.J.: D'Arsène Lupin à San-Antonio - Tours
Ed. Mame, 1970, pág. 11.

(10) NARCEJAC, Th.: Esthétique du roman policier - Paris
Le portulan, 1947, pág. 77.

yes de cualquier novela-enigma o policíaca:

1ª: Il doit y avoir, entre la peur et le raisonnement, un équilibre dosé de telle sorte qu'à un maximum -- d'effroi corresponde toujours un maximum de simplicité logique.

2ª: Le héros de l'aventure (policier, journaliste, avocat, pauvre hère ou noble lord, peu importe) doit non -- seulement être sympathique mais encore s'imposer au lecteur de telle sorte que celui-ci lui délègue le soin de penser à sa place.

3ª: Il faudra que les énigmes proposées au détective soient en même -- temps des épreuves. Les situations dramatiques devront, par conséquent, être nombreuses et bien amenées.

4ª: Le style du roman policier doit posséder du mouvement, du pittoresque, de l'imprevu, si l'on veut que le récit soit suggestif." (11)

(11) NARCEJAC, Th.: Esthétique du roman policier - Paris, Le Portulan, 1947, pág. 90 a 93.

Las definiciones y leyes anteriormente citadas - testimonian, a nuestro modo de ver, la coincidencia de la crítica en las características de la novela-enigma, sobre la que puede decirse, en suma, que es un tipo de relato criminal donde, salvo en las narraciones que tienen a un delincuente como protagonista, un investigador, representante del orden, restaura el orden inicial del mundo al descubrir y capturar a un criminal que lo ha alterado resolviendo, mediante procedimientos racionales, lo que se ha planteado como un enigma lógico y misterioso. De las peculiaridades que, sin pretender ofrecer una definición, se han citado puede deducirse que la novela de detección tiene un doble componente ideológico de base, como veremos más adelante de forma detallada: por un lado, aparece como una manifestación del racionalismo; por otro, como una legitimación en última instancia del inconsciente ideológico jurídico burgués.

Por lo tanto, puede afirmarse, sin excesivo riesgo de error, que todos los relatos de esta clase ofrecen esos rasgos mencionados y que, en consecuencia, no existen claras tendencias dentro de esta corriente de la literatura criminal. Tan sólo cabe hablar de una modalidad especial que hay en este tipo de discursos, muy escasa por otra parte en cuanto a expresiones prácticas de la misma, y que en realidad es más una inversión de la mayoría de los esquemas narrativos e ideológicos de

la novela-enigma que una corriente clara en su seno. Se trata de la narración que tiene como protagonista a un criminal, producto basado en la ideología romántica que establece en el bandolero, marginado o criminal un arquetipo representante de la justicia en un mundo donde reina su antónimo y, por tanto, obra en favor de los oprimidos e indefensos y contra las clases altas, contra los ricos. Esta es la figura del "delincuente honrado", en palabras de Jovellanos, que, en el fondo, más que un criminal es un justiciero.

Así pues, puede hablarse, como comprobaremos -- cuando expongamos sucintamente la historia o, mejor, la evolución de la novela-enigma, de dos modalidades fundamentales de la misma según el lado de la ley a que se sitúe el protagonista del relato:

a) narración de delincuente, muy escasa en comparación con la próxima modalidad, en la que un criminal -- atractivo, simpático y justiciero (Lupin, Raffles, etc.) o simplemente un hombre que posee esas mismas características y actúa al margen de los mecanismos legales -- convencionales (El Santo) se nos ofrece desde la perspectiva romántica pequeño-burguesa como un sujeto que repara la injusticia y el desorden existente en el mundo y hace aparecer la justicia. No entra en este campo el caso de obras que pertenecen a la novela-enigma aunque tengan un gran componente de aventura y en las que.

un gran e invencible criminal, que tampoco puede lograr nunca sus propósitos pero que, por esas peculiaridades, se ha hecho más famoso que su antagonista (Fantomas, -- Fu-Manchú) mantiene una continua pugna con su adversario narrativo. En realidad, en este tipo de obras se da también la legitimación del orden, si bien con la especificidad de plantearse como algo en continuo, inevitable y perenne enfrentamiento con el crimen.

b) novela-enigma de investigador o detective, sea este, siempre trasposición de la noción ideológica de "sujeto" a nivel literario, un investigador público (policía, juez, fiscal) o privado (periodista, detective privado, abogado, doctor o cualquier aficionado). Esta novelística, derivación del racionalismo y, en concreto, de la noción kantiana de entendimiento, pretende mostrar y demostrar la fuerza de la razón del sujeto o individuo al desvelar enigmas aparentemente complicados e irresolubles que se producen en el mundo; en ella, -- con mayor o menor dosis de intriga, acción, descripciones costumbristas, caracterización psicológica de los personajes, etc., siempre se ofrece un misterio que se solventa de forma racional, aplicando lo que para Kant era el entendimiento a su análisis, pero lógicamente de forma distinta en cada autor u obra. Así, podemos decir que hay tres maneras esenciales de resolver el enigma y capturar al culpable del delito:

- una línea puramente racionalista, fundamentalmente cartesiana y kantiana, para la que la única fuente de verdad se encuentra en la razón pura del sujeto, que nunca yerra en su análisis de la realidad; serían, en todo caso, los hechos empíricos los que pueden dar lugar a engaño, ser ficticios (Dupin, Poirot, Wolfe, etc.).

- otra posibilidad, de origen ideológico pequeño-burgués, comúnmente impregnando el texto de moralismo, en la que el problema criminal se resuelve más por medios intuitivos, de conocimiento o sospecha "a priori" del criminal a partir del profundo conocimiento psicologista o de la "naturaleza humana" que tiene el detective que, por otro lado, tampoco renuncia de modo absoluto al uso de la razón, ineludible en este tipo de obras (Padre Brown, Miss Marple, Maigret).

- una tercera línea, neopositivista o empirista, que basa la investigación en los hechos empíricos y los conocimientos científicos, ambos siempre exactos, que serán posteriormente interpretados racionalmente, de los que se deducirá al final su explicación (Holmes, Thorndyke).

Además de su carácter de derivación o expresión del racionalismo, en la novela-enigma, como analizaremos más despacio al hablar de sus características, el crimen se entiende siempre como un atentado individual que se efectúa por diversos motivos (odio, locura, dinero, celos, etc.: casi siempre es un asesinato) contra el orden

o justicia preexistente en el mundo, orden que será re-
puesto o reinstaurado por el investigador al descubrir
y capturar al delincuente. Por otro lado, hay que con-
cluir diciendo que, en tanto que tematización de lo cri-
minal, ambas modalidades de la novela enigma, el relato
de criminal y el de detective, funcionan como una legi-
timación en última instancia de la ideología jurídica -
burguesa, sea bien de la "justicia", de la noción o con-
cepto que la ideología burguesa tiene de ella, bien de
la "Justicia", de la codificación escrita de esta no-
ción, de la regulación legal; esto es así incluso cuan-
do en la narración de criminal se muestra la inexisten-
cia de la "justicia" en el mundo.

1.3.2) SURGIMIENTO Y DESARROLLO

Rodríguez Joulia señala en su libro titulado La novela de intriga las tres posiciones fundamentales de la crítica para explicar el nacimiento de la novela-enigma: los que piensan que nace en el XIX -- por razones de índole social (aparición de la policía, desarrollo de la criminalidad, etc.), los que creen que existen precedentes desde las primeras manifestaciones literarias de la historia y los que atribuyen directamente la paternidad del género a E.A. Poe aludiendo a los antecedentes y bases literarias en las que se apoyó este autor americano para inaugurar el género narrativo

criminal tal como lo conocemos hoy. (12)

Igualmente, Julian Symons, crítico inglés, divide las historias e historiadores del relato criminal en dos grandes grupos:

"Historian of the detective story are divided between those who say that -- there could be no detective story until organized police and detective -- forces existed, and those who find -- examples of rational deduction in -- sources as various as the Bible and -- Voltaire, and suggest that these were early puzzles in detection. For the -- first group the detective story be -- gins with Edgar Allan Poe, for the se -- cond its roots are in the beginnings of recorded history". (13)

Para un claro sector de la crítica, de base claramente sociologista, entendiendo la obra como reflejo de las estructuras y hechos sociales, la literatura criminal surge, en palabras de R. Caillois:

(12) RODRIGUEZ JOULIA ST. CYR, C.: La novela de intriga
Madrid, ANABA, 1970, págs. 12 a 14.

(13) SYMONS, J.: Bloody murder - London, Penguin Books,
1975, pág. 23.

"des conditions nouvelles de la vie
au début du XIXe. siècle". (14)

Así, Benvenuto y Rizzoni, tras aceptar la presencia de ciertos elementos detectivescos y racionales en la literatura oriental, griega o la Biblia, conjugando, pues, ambas posturas, escriben:

"Gli elementi ci sono dunque tutti: delitto, investigatore, indagine e - scoperta del colpevole; ma di questo passo possiamo trovare decine di racconti giallo nella Bibbia, nelle storie di Erodoto, nelle Mille e una -- Notte, nei racconti persiani, nelle antiche cronache cinesi o giapponesi! Perché non bastano un delitto, - un mistero e una soluzione faticosamente raggiunta per fare di una vicenda letteraria un Giallo. Manca ancora l'elemento base che nascerà solo nell'Ottocento: la ricerca professionale del crimine. Manca cioè la polizia, pubblica o privata che - - -

(14) CAILLOIS, Roger: Le roman policier - Buenos Aires, Editions des Lettres Françaises, 1941, - - - pág. 14.

sia". (15)

Además de destacar como los anteriores estudio--
sos del fenómeno literario que analizamos la trascenden--
cia de la aparición de la policía, otros críticos han --
señalado también la relación del género con el positi--
vismo y el cientificismo. En este sentido se expresa --
Thomas Narcejac:

"Il est vrai que le positivismo a été
la grande découverte du siècle der--
nier, d'abord sous sa forme propre--
ment scientifique: la loi, qui unit --
par des liens nécessaires les phénome--
nes entre eux; ensuite, sous sa forme
philosophique, beaucoup plus contesta--
ble: le déterminisme (...). Le coup --
de génie de Poe est d'avoir, si l'on
ose dire, confondu déterminisme et né--
cessité, et montré que les actes hu--
mains obéissent à des lois au même ti--
tre que les phénomènes physiques, --
donc qu'ils sont prévisibles, donc --
qu'ils peuvent être 'déduits', donc

(15) BENVENUTI, S. y RIZZONI, G.: Il romanzo giallo -
Milano, Alberto Mondadori Editore, 1970, -
págs. 11-12.

que le mystère n'est qu'une apparence; il suffira de raisonner correctement pour le résoudre". (16)

Para otro grupo de críticos, el nacimiento de la novela-enigma es antiquísimo. En esta posición claramente evolucionista se encuentra, por ejemplo, Fereydoun Hoveyda, quien habla de que

" sus orígenes se pierden en la noche de los tiempos" (17)

y cita precedentes en las leyendas de los beduinos árabes, en el folklore céltico y de los indios americanos, en las escrituras hebreas, en Heródoto, en La Eneida, - en las Mil y una noches, en la fábula de Esopo sobre el león y el zorro y en otros muchos casos similares, llegando incluso a afirmar que nació realmente en China, - apoyándose en el descubrimiento que hizo un sinólogo holandés, Van Gulik, de unos manuscritos en los que se narran los casos criminales resueltos por el juez Ti.

Para Boileau-Narcejac los dos elementos más característicos del relato de detección, el miedo y la ra

(16) NARCEJAC, Th.: Une machine à lire: le roman policier - Paris, Denoël-Gonthier, 1975, págs. 23-24.

(17) HOVEYDA, F.: Historia de la novela policiaca - Madrid, Alianza Ed., 1967, págs. 11 a 16.

zón, se encuentran también esparcidos por toda la historia del género humano y, por tanto, según ellos, sus -- orígenes estarían en Grecia, en el enigma de la esfinge o en el caso de la pitonisa de Temístocles. Dicen así:

"Inventar una adivinanza es escribir una historia empezando por el final, es partir del epílogo para imaginar el prólogo. Edgar Poe lo hizo para divertirnos y en la antigüedad los hombres lo hacían para liberarse del yugo de la superstición". (18)

Sobre este grupo de teorías, partiendo nosotros de la historicidad del texto literario y, consecuentemente, estando en desacuerdo con estas opiniones, escribe Alberto del Monte:

"El atrevido itinerario en busca de remotos precedentes en los siglos -- pretéritos deriva del concepto previo de que el género literario es un ente abstracto desprendido de cada una de las obras y que obedece a las leyes de la evolución, como una constante metahistórica, esto es, ante--

(18) BOILEAU-NARCEJAC: La novela policial - Buenos Aires, Paidós, 1968, págs. 20 a 22.

rior a los diferentes fenómenos históricos...". (19)

Resta, por último, el bloque de teorías que ciñen a Poe la paternidad del género pero se preocupan de buscar sus inmediatos antecedentes literarios. Para Léon Lemonnier, por ejemplo, los orígenes de la novela policíaca se encuentran en el folletín, transformado por Poe y por la influencia del positivismo:

"Le roman policier n'est qu'une branche du roman feuilleton et il a dû - sa naissance aux mêmes causes générales. (...) Bref, Edgar Poe a appliqué à la littérature cette méthode que Laplace a appliquée à tous les faits naturels, et qui s'appelle l'analyse mathématique. Il a ainsi créé un nouveau type de policier et renouvelé - le genre pratiqué par Vidocq et ses imitateurs". (20)

Igor Maslowski, sin embargo, tras rechazar las -

(19) MCNTE, A. del: Breve historia de la novela policíaca - Madrid, Taurus, 1962, págs. 15 y 26.

(20) LEMONNIER, L.: "Edgar Poe et les origines du roman policier en France", en Mercure de France, nº 656, T. CLXXXIII, 15-10-1925, págs. 379 y 388

teorías evolucionistas concluye:

"Or, pour qu'un roman soit policier, il faut: 1^o) que son auteur l'ait voulu tel; 2^o) que le lecteur, en l'ouvrant, se propose d'en lire un. Il est évident, dans ces conditions, -- que ni Zadig ni Oedipe-roi ne sont -- des œuvres policières. (...) Ceci -- établi, je pense que le véritable ancêtre du genre fut François Gayot de Pitaval (1673-1743) qui, en 1738, publia le premier volume de ses Causes célèbres et intéressants avec les jugements qui les ont décidées". (21)

Si la opinión de Maslowski es, pues, que el género criminal proviene de las "causas célebres", Turteau, -- después de señalar la influencia del positivismo y científico, señala:

"Autour de 1.900, le roman policier de type français est issu d'une part du roman de chevalerie, du roman -- noir romantique et du roman populai-

(21) MASLOWSKI, I.B.: "La littérature policière allemande", en Documents, Octobre-Novembre de 1952, pág. 1096.

re et, d'autre part, il procède du --
XIXe. optimiste et scientifique tel que
le conçoivent des auteurs anglosaxons
(Edgar A. Poe, créateur du genre, ap-
paraît dans ses nouvelles policières
comme un poète et un logicien; Conan
Doyle, comme un observateur méticu- -
leux du réel, pour qui tout a une cau-
se mais aussi un but)". (22)

Con él coincide J. Dupuy, que escribe:

"Le roman policier naîtra par épura--
tions successives du roman-feuilleton
où le monde du crime est fortement re-
présenté, où le policier, le detecti-
ve, est déjà contenu dans les justi--
ciers, Rodolphe ou Rocambole. (...) -
Comme la majorité de ses contemporains
Edgar Poe a été séduit par le postulat
déterministe qui sert de fondement à
la science du XIXe. siècle". (23)

A esta aparición contribuye un cúmulo de factores;

(22) TOURTEAU, J.J.: D'Arsène Lupin à San-Antonio - --

Tours, Ed. Mame, 1970, pág. 11.

(23) DUPUY, J.: Le roman policier - Paris, Larousse, -

1974, págs. 16 y 18.

así, parece indudable que tanto razones sociales y culturales (aparición de la institución policial, influencia del positivismo y el cientificismo consiguiente, mayor desarrollo de la criminalidad) como tradiciones literarias (las causas célebres, novela de aventuras criminales), en concreto el folletín, la novela popular, - han contribuido a generar y desarrollar el género que nace en el XIX con Poe. Hay, sin embargo, otros motivos ideológicos que serán analizados más profundamente posteriormente que creemos que tienen asimismo gran relevancia: se trata en concreto del hecho de la existencia de una ideología jurídica burguesa ampliamente extendida, sin la cual no podría haber novelas criminales pues es lo que las produce y a la que legitiman, y de la base, también ideológica, racionalista, fundamentalmente kantiana, en que igualmente se apoyan.

Pero, si estas son las explicaciones del nacimiento del género, ¿cómo ha evolucionado y se ha desarrollado este?.

En principio, podemos afirmar que no ha habido - cambios sustanciales algunos en la estructura o los esquemas del relato criminal de enigma desde su surgimiento hasta nuestros días, tan sólo la incorporación de -- las nuevas tecnologías policiales y de investigación, - la modernización de contenidos en suma, a la novela tal y como se practica en la actualidad. Vamos, entonces, a

hacer un breve recorrido histórico para examinar los -- principales representantes --y sus obras-- de la novela-- -enigma.

Con los antecedentes de la novela popular de crímenes y de las causas célebres y con los cambios sociales a que hemos aludido, con el precedente conocido por Poe de las Memorias del antiguo delincuente y policía Vidocq y con la existencia ya de una importante obra de aventuras criminales, llena de contenidos políticos -- anarquistas, de William Godwin, Caleb Williams, el norteamericano E.A. Poe crea el primer relato de enigma al publicar en 1841 Los crímenes de la calle Morgue, donde aparece por vez primera el cerebral caballero Dupin, aclarador de misterios acaecidos en París con el arma -- de su extraordinaria inteligencia y lógica. Su trayectoria continuará posteriormente en La carta robada y El misterio de Marie Roget, basada en un suceso real de la época.

Habrá que esperar todavía bastantes años para -- que la semilla de Poe fructifique totalmente. Entretanto, en Francia florece la novela folletinesca criminal que tiene como máximos exponentes a Balzac, con Un asunto tenebroso, y, sobre todo, a Emile Gaboriau (1832- -- 1873) quien en obras como El asunto Lerouge, El dossier 113, Por el honor del nombre o Con la cuerda al cuello crea al investigador Lecoq en novelas que unen la dina-

micidad de la aventura a la investigación racional y lógica de los hechos. Mientras tanto, en Inglaterra se escribían obras como El misterio de Edwin Drood, novela criminal inconclusa de Dickens, o La dama de blanco y La piedra lunar de Wilkie Collins (1824-1889), fundamentalmente la segunda, donde aparece en novelas por entregas el sargento de Scotland Yard, Cuff, investigando mediante procedimientos racionales y psicológicos el complicado rompecabezas que se le presenta. Debe destacarse igualmente a la que se supone es la primera escritora de novelas policiacas que, además, acuñó el término de "detective", Anne K. Green cuyo personaje, el policía Ebenezer Gryce aparece en El caso de Leavenworth. En Estados Unidos surge en 1880 Nick Carter, creado por John R. Coryell, aunque sus aventuras fueran continuadas luego por otros autores, en 1880, originándose así toda una serie de detectives a su imitación (Nat Pinkerton, Ethel King) que poblaron las llamadas "dime-novels" -llamadas así por venderse a diez centavos, un "dime"- y que, en tanto que novela de aventuras criminales, fue el germen de donde nació posteriormente la importante serie negra americana.

Aparece entonces en Inglaterra el que puede considerarse como el detective más conocido de todos los de ficción, Sherlock Holmes, inventado por él a partir de entonces celeberrimo Arthur Conan Doyle en 1887. El

es el protagonista de una serie muy amplia de cuentos y de tres novelas largas, El sabueso de los Baskerville, El valle del terror y El signo de los cuatro, si bien su fama fue tan enorme que, después de tener que ser resucitado por su autor, tuvo muchas otras aventuras apócrifas y hasta clubs de seguidores. Sherlock Holmes es un investigador privado que, como afirmábamos en un artículo anterior sobre el mismo (24), opera para resolver los enigmas basándose en la deducción de los hechos observados dentro de la ideología empirista que crea las narraciones donde aparece. Su autor, Conan Doyle (1859-1930), adquirió también, con su personaje, notable éxito y grandes beneficios económicos.

Gaston Leroux (1868-1927), escritor francés, fue el padre literario de Rouletabille, joven periodista que tiene ese apodo, y que es un genio de la investigación racional; para él, dentro de la lógica cartesiana, frente a los indicios empíricos, a veces engañosos, se opone la razón, elemento infalible si es bien usado, para interpretarlos. La novela más famosa de Leroux es El misterio del cuarto amarillo, origen del luego tan manido tema de la habitación cerrada; menos interés y más pesadas son El perfume de la dama de negro o La máquina

(24) VALLES, J.R.: "Sherlock Holmes o el positivismo", en Andarax, Año III, nº 15, 1980

de asesinar del creador del rey del hampa, Chéri-Bibi.

Muy famoso es también Arsenio Lupin, ingenioso - criminal de múltiples caras y personalidades, ladrón de altos vuelos y "guante blanco" cuyas aventuras narra -- Maurice Leblanc (1864-1941) en una serie de obras como El tapón de cristal, Arsenio Lupin contra Herlock Sholmes, La aguja hueca o Los juegos del sol. Lupin es el - prototipo del "delincuente honrado" de que hablábamos - en otro lugar, es, en el fondo, dentro de la ideología romántica, no un criminal sino un justiciero que roba a los ricos en un mundo dominado por la injusticia. Posteriormente han surgido distintos émulo de este personaje, como el Raffles de E.W. Hornung, cuñado de Conan -- Doyle, o, incluso, Simon Templar, el Santo, creación de Leslie Charteris, en tiempos más recientes.

En 1911 nace Fantomas, ingenioso e incapturable criminal en constante lucha con el policía Juve en nove las como Juve contra Fantomas, La boda de Fantomas o El asesino de Lady Beltham, representantes ambos de la per petua lucha entre la ley y el crimen, siempre inacaba-- ble. Fueron sus autores Marcel Allain y Pierre Souves-- tre, dos periodistas franceses. Continuator o heredero en parte del anterior es el personaje de Sax Rohmer -en verdad Arthur Saxfield Ward-, el doctor Fu-Manchú, médi co chino dedicado a las actividades delictivas a gran escala, asesino lleno de ambiciones políticas tiránicas, que, como ocurría con Fantomas, no puede vencer nunca -

ni tampoco ser vencido por su oponente Nayland Smith, - con quien se enfrenta en libros como La máscara de Fu--
-Manchú, El diabólico Fu-Manchú o El Presidente Fu-Man-
chú.

Edgar Wallace (1875-1931), escritor muy prolífico de novelas de personajes y estructuras estereotipadas en las que se mezcla la intriga y la solución lógica final a las aventuras y peripecias, fue un altanero periodista que dirigió novelas como La ley de los cuatro hombres justos, su primer libro, El arquero verde, El círculo rojo y Los ojos negros de Londres a amplios sectores de las clases medias inglesas con un justiciero defensor desinteresado del bien y la justicia siempre como protagonista.

Otros héroes, como "El lobo solitario" de L.J. Vance (1877-1933) o Jim Dale, "El Sello Gris", del canadiense F.L. Packard (1877-1942), siguen el modelo del criminal justiciero de un Raffles o Lupin; mientras tanto, en 1915, el escocés John Buchan (1875-1940) crea la que, pese a tener ciertos precedentes anteriores, es esté considerada como la primera novela de espionaje, la célebre Treinta y nueve escalones, llevada luego al cine por Hitchcock.

Frente a estos personajes existen toda una serie de protagonistas-detectives que son epígonos de Sherlock Holmes y que no pueden sustraerse a su influencia hasta mucho después. Entre los más famosos se encuen-

tran el Martin Hewitt del inglés Arthur Morrison (1863--1945), los policías Gorby y Kilsip de Fergus W. Hume, autor neozelandés cuya obra de 1893 El misterio de un coche de punto fue la obra policíaca más vendida de todo el XIX, el Viejo del Rincón, que resuelve desde su sillón los crímenes mediante la sola aplicación de su razón y que es el primer detective innominado, de la Baronesa de Orczy (1865-1947), famosa por su creación de la Pimpinela Escarlata, el Eugène Valmont de Robert -- Barry y, sobre todo, el profesor Van Dusen, la "Máquina Pensante", invención de Jacques Futrelle (1875-1912) de 1906, aficionado a desentrañar misterios, bajo pautas cartesianas inconscientes, despreciando los hechos y -- creyendo únicamente en su poderosísima lógica, que abre las posibilidades a la novela criminal científica en la obra más conocida que protagoniza, El preso de la celda número 13.

Richard Austin Freeman hizo nacer en 1907 al -- profesor Thorndyke, abogado criminalista, persona de amplísimos conocimientos científicos y enciclopédicos que, como Sherlock Holmes, aúna la investigación empírica de los hechos, siempre ciertos, a su posterior interpretación racional dentro de la misma lógica empirista que -- este. Tras Freeman (1862-1943), que escribió diez novelas y numerosos relatos, pueden citarse a Mary Roberts Rinehart (1876-1958), iniciadora de la llamada "novela

de víctima", en la que, con una perspectiva que centra en la víctima el relato y apoyándose en el terror y el análisis psicológico mezclado con una fuerte estructura melodramática, cuenta normalmente la final regeneración mediante el amor de sus heroínas, a los numerosos personajes, especialmente a Fleming Stone, creados por la americana Carolyn Wells y a Woodley Mason, autor del inspector de la Sûreté Gabriel Hanaud.

En 1910 aparece el iniciador de la denominada "novela criminal metafísica", el conocido Padre Brown, un sacerdote católico, de G.K. Chesterton (1874-1936) - que cuenta sus aventuras en libros como El candor del Padre Brown, La sabiduría del Padre Brown, El secreto del Padre Brown o El escándalo del Padre Brown. En esta novelística no aparece ya el procedimiento deductivo como elemento básico de solución del enigma sino que son la intuición y el conocimiento de la psicología humana las que, actuando guiadas por la moral y en defensa de la justicia divina, solventan el caso.

Posteriormente, en 1913, hace su aparición Philip Trent en El último caso de Trent, de E.C. Bentley (1875-1956), parodia del detective y de la novela-enigma, y, en 1914, Max Carrados, investigador ciego con otros sentidos superdesarrollados, especialmente el del raciocinio, que fue creado por Ernest Bramah (1868-1942) en Max Carrados, Los ojos de Max Carrados y Los miste--

rios de Max Carrados, tres libros de relatos.

Llegamos así a la mundialmente famosa Agatha - - Christie (Agatha Miller) quien en 1920 publicó El misterioso caso de Styles originando así la presentación - del famoso detective belga Hércules Poirot, poseedor - de grandes conocimientos de psicología criminal y de un formidable poder de raciocinio, igual que Parker Pyne y a diferencia de Miss Jane Marple, vieja solterona más - intuitiva y más conocedora de la naturaleza humana. El éxito de las obras de esta escritora, que publicó 81 li - bros policíacos y algunos otros de aventuras de espías, algunos de ellos protagonizados por la pareja de Tommy y Tuppence Beresford, ha sido enorme y constituye así - un curioso caso por cuanto sus novelas han alcanzado ci - fras de venta y traducción inigualadas por cualquier -- otro literato de este siglo.

Tras Agatha Christie (1891-1976), aparece en - - 1923 Lord Wimsey, riquísimo e intelectual aristócrata que opera también racionalmente para resolver los cruci - gramas que se le plantean, creado por Dorothy L. Sayers (1893-1957), y, en 1929, Albert Campion, investigador nacido de la pluma de la también inglesa Margery Allin- gham (1904-1966) en novelas de bastante profundidad psi - cológica. Comienza así la proliferación de detectives - en Inglaterra, entre los cuales pueden mencionarse el - inspector Josph French de Will Crofts, el inspector - -

Midwinter de Eden Phillpots o el médico Reggie Fortune de H.C. Bailey.

Mientras, en 1925, surge en Estados Unidos el detective chino de Earl Derr Biggers (1884-1933) Charlie Chan y, un año después, S.S. Van Dine, en realidad Willard H. Wright (1888-1939) crea al detective aficionado, consumado deportista y gran lógico Philo Vance, también de saber enciclopédico. Consuman la literatura criminal de tipo enigma en Norteamérica el superintendente Thatcher Colt de Charles Fulton Oursler, con el pseudónimo de Anthony Abbot, y el teniente Valcour de Rufus King.

En la línea de la aventura criminal se encuentran el capitán Bulldog Drummond de H.C. McNeil, una especie de mezcla de justiciero y espía al servicio de Occidente, el ladrón justiciero "Camisa negra" de G.M. Jeffries y, sobre todo, Simón Templar, "El Santo", creado por el escritor de origen semiorienta! Leslie Charteris y aparecido en 1928 en El Santo contra el Tigre, en cuyas historias actúa también como un hombre al margen de la ley pero con un arraigado sentido de la justicia.

A.A. Milne parodia en El misterio de la casa roja la novela policíaca y A.B. Cox (1893-1970) inventó, y El caso de los bombones envenenados es su mejor muestra, al detective Roger Sheringham en obras de detección

clásica, pero, sobre todo, con el seudónimo de Francis Iles, escribió dos obras, Malice Aforethought y Sospecha, esta última llevada al cine por Hitchcock, en las que desplaza el protagonismo al criminal y a la víctima respectivamente. También en la tendencia de la novela--problema se encuentra el americano J. Dickson Carr -- (1906-1977), cuyos laberínticos misterios y complicados enigmas son resueltos por cualquiera de sus personajes fijos, el juez Henri Bencolin, el doctor Gideon Fell o sir Henry Merrivale (con el seudónimo de Carter Dickson). Menos carácter enigmático pero bastante literario tiene la producción de Nicholas Blake, en realidad Cecil Day Lewis (1904-1972), especialmente La bestia debe morir, protagonizada por el amateur Nigel Strangeway. Y en la misma tendencia de predominio del dinamismo y la acción se mueve Peter Duluth, aparecido en Enigma para locos en 1936, obra de Patrick Quentin, seudónimo de Richard W. Webb y Hugh C. Wheeler.

Extraordinario representante de la razón y la lógica es Ellery Queen, hijo del inspector de policía Richard, aparecido en 1929 en El misterio del sombrero de copa y cuyas aventuras, La ciudad desgraciada o El misterio de los hermanos siameses por ejemplo, fueron contadas por F. Dannay y Manfred B. Lee bajo el disfraz de Ellery Queen, autores que crearon también al personaje de Drury Lane con el seudónimo de Barnaby Ross.

Para Hildegarde Withers y su amigo el inspector Piper su andadura empieza en 1931 en novelas en las -- que, predominando un agudo sentido del humor e investigando con los viejos métodos racionales, resuelven los casos relatados por Stuart Palmer (1905-1968). Erle -- Stanley Gardner (1889-1970) dio vida al conocidísimo -- abogado de Los Angeles Perry Mason en 1933; en sus novelas, como El caso del loro perjuro, El caso del perro aullador o El caso de las garras de terciopelo, Mason -- resuelve los casos, llenos de trucos y efectismos técnicos y legales, ante el tribunal aplicando su razón al desvelamiento de los hechos. Pero E.S. Gardner es también el creador de otros personajes, en el mismo estilo de novela enigma, a los que ha oscurecido la fama del anterior: el fiscal Douglas Selby y el detective privado Donald Lam.

El grueso, misógino, criador de orquídeas y dotado de enorme capacidad deductiva Nero Wolfe, ayudado -- por Archie Goodwin, es el protagonista de la serie de -- relatos escritos por Rex T. Stout (1886-1975) también -- en clave de novela-enigma.

Entretanto, en Francia, aparte de los casos citados, hay escasos representantes de la novela-enigma. -- Junto al inspector Wenceslas Vorobetchik del belga Steeman, al joven inspector Simon Rivière de Claude Avezin, con Claude Aveline por seudónimo, o al abogado Lepicq --

de Pierre Very, es sólo destacable el fenómeno del comisario Maigret, creación de Georges Simenon (1903), cuyo conocimiento de la psicología humana y sus dotes intuitivas son las que le llevan a descubrir al criminal, al que sólo está forzado a entregar muchas veces por motivos de trabajo, desde su primera aventura de 1929, La banda de Pietr-el-Letón. La tradición de la novela--enigma en Francia, donde, modernamente, ha arraigado-- más la tendencia de la novela negra, cuenta de todas -- formas con continuadores de la novela psicológica de -- enigma en Boileau-Narcejac, autores de Las lobas y Sebastien Japrisot con La línea Maginot.

En Suiza, Friedrich Dürrenmatt (1921) creó al humano y andarín comisario de Berna Hans Bärlich, protagonista de dos novelas-enigma, El juez y su verdugo y La sospecha. En Holanda, Robert Van Gulik, tras descubrir un manuscrito del XVII, ambientado en la China del siglo VII y protagonizado por el juez Ti, construye novelas-problema clásicas ahora ambientadas en la China medieval y con el mismo protagonista, el juez Ti Yen-Tsié. En Suecia, el famoso matrimonio Maj Sjöwall y Per Wahlström inventaron al policía Martin Beck, muy en la línea de Maigret, y en Italia, además del negro Scerbanenco, resalta el comisario Santamaria de C. Frutero (1926) y F. Lucentini (1922), a través del cual se construyen obras donde se mezcla el enigma con la narración crítica.

ca de costumbres ambientada en Turín. Del caso español, en el que sobresale García Pavón, hablaremos más detenidamente en otros capítulos.

Como vimos en el epígrafe anterior y hemos podido observar al dar este breve repaso a la evolución de la novela enigma, hay dos tendencias básicas en su seno que se cifien al papel del protagonista: por un lado, el relato de criminal o delincuente, que está concebido -- como una proyección del romanticismo que ve en el delincuente, generalmente simpático y atrayente para el lector, un justiciero en un mundo al revés; por otro, la novela-enigma clásica, segregación del racionalismo en la que puede predominar la ideología empirista, la puramente racionalista basada en Descartes y Kant y la humanista pequeño-burguesa.

1.3.2) CARACTERISTICAS Y SENTIDO

Dieter Wellershoff, intentando explicar el significado de la literatura actual en general y de la novela policíaca en particular desde un punto de vista psicoanalítico, tras caracterizar la sociedad en que vivimos como una sociedad viva, dinámica, abierta, compleja y cambiante, escribe lo siguiente:

"Todos estos rasgos deben ser fomentados por las instancias de socialización de la sociedad y, entre -- otras, por la literatura contemporánea. Así, ¿qué podría esperarse? No

una literatura moralizadora (...) sino, por el contrario, una literatura de irritación. Descendiendo al detalle esto significa premisas y problemáticas de experiencia, identidades inseguras o perdidas, desfiladeros -- con robo de información, estados peligrosos de sobresalto o inverosimilitud, situaciones de pérdida de control y distanciamiento, cambio rápido de perspectivas y estructuras de interpretación varia, vacíos y planificación de procesos en los que juega la casualidad. Todos estos son desafíos a la facultad de ordenación, situaciones de entrenamiento para síntesis de ordenación y explicación de estructuras. (...) La novela policiaca es un caso especial de esa búsqueda de orden que destruye la ambigüedad inicial y lo reconstruye de nuevo. Este proceso se ha encarnado en un papel. En el detective el lector dispone de un tutor que reflexiona y actúa por él y en el que puede poner a prueba su propia perspicacia. (...) Contra --

la ambigüedad que produce miedo, la so-
ciedad debe movilizar sus fuerzas de -
defensa. Debe llegar alguien que sinte-
tice los mecanismos proyectivos de dis-
culpa y les muestre un camino obligato-
rio, el autor, el culpable, en cuya --
existencia corpórea se hace aisiable -
el mal. Quien realiza este trabajo de-
be ser evidentemente alguien que no --
tenga nada que desplazar, una sustan-
cia neutral y sin miedo, que sea capaz
de percibirlo todo y restablecer la co-
herencia razonable de las apariencias.
Este hombre, este 'Deus ex machina' es
el detective". (25)

Desde posiciones distintas, el crítico inglés Ju-
lian Symons coincide en la apreciación de la novela cri-
minal en tanto que legitimación social en el presente -
texto:

"In a social sense the detective sto-
ry expresses in a extreme form the de-

(25) WELLERSHOFF, D.: "Desrealización efímera. Acerca -
de la teoría de la novela policiaca", en Lite-
ratura y principio del placer (m.a.) - Madrid,
Guadarrama, 1976, págs. 83, 85 y 93.

sire of the middle and upper classes in British society for a firm, almost hierarchical, social order, and for an efficient police force. Classical detective stories, with their strict rules, their invariable punishment of subtle and intelligent wrongdoers, and their bloodhound policemen supplemented when necessary by private detectives of almost superhuman intelligence and insight, are the fairy tales of Western industrial civilization". (26)

Y en el mismo sentido afirma en su Mythologie du roman policier el crítico francés Francis Lacassin:

"Elle réalise l'équilibre entre la pensée mythique et la pensée rationaliste (...). Fonction qui, sous prétexte de reconcilier l'homme avec le monde, arbitre en lui les conflits de l'inconscient et du conscient. Elle rend dérisoire la place faite par la critique aux variations récentes

(26) SYMONS, J.: The detective story in Britain - London, Longmans, 1962, pág. 9.

de l'épopée. Combien sont pauvres les analyses expliquant le succès du roman policier (de science-fiction ou d'aventures) par un besoin de s'évader, de se distraire, d'oublier la réalité grâce à une altération violente de cette réalité. Ou le fait comme un nouvel exotisme... Forme moderne de l'épopée, le roman policier n'aide pas l'homme à s'évader, mais à demeurer dans sa prison. Il est beaucoup plus qu'une simple scorie de la civilisation industrielle: l'un des moyens de la supporter". (27)

Las opiniones de estos críticos nos muestran cómo, desde diferentes posiciones lógicamente, amplios sectores de la misma coinciden en resaltar el papel de legitimación social de la novela policíaca al que también nosotros aludíamos más atrás; no obstante, no creemos que esto se produzca exactamente por ninguna de las razones expuestas por los críticos mencionados sino, más bien, por el hecho de actuar como justificación de

(27) LACASSIN, F.: Mythologie du roman policier - Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, T. I, pág. 18.

la ideología jurídica burguesa y del racionalismo de --
forma directa, lo que hace que, al final, redunde en --
una propensión a la perpetuación de la estructura socio-
económica. Pero vamos a examinar lo que decimos más de-
tenidamente analizando una a una las características --
que se han señalado en la novela-enigma.

Al repasar la bibliografía que se refiere a este
modelo narrativo observamos la coincidencia de todos --
los críticos en resaltar el enfrentamiento entre el cri-
men y la justicia y el carácter de investigación racio-
nal como peculiaridades esenciales de esta clase de re-
latos; algunos otros señalan también la de problema o -
juego intelectual y la de la reiteración de esquemas.

A) La iteración de esquemas.

Díez Borque, al hablar de la novela policiaca y tras afirmar que "los procedimientos técnicos son limitados y sus resultados en la estructura argumental se agotan en unas pocas funciones", cita las mismas de este modo:

"Muy esquemáticamente se reducen a: - relacionar el cadáver con el culpable gracias a la inteligente actuación -- del detective o de la policía, que, - paso a paso, va deshaciendo las coartadas y reconstruyendo el hecho, en - tensión absoluta hasta el final, que es la distensión ya. (...) El mundo - de la novela policiaca es maniqueo: - se enfrenta el bien y el mal con el - triunfo del primero siempre. Este universo determina el rasgo estructural más característico de la novela policiaca, la aparición de parejas o dobles: detective asesino, encubridor--delator, realidad-apariencia, etc., que, aunque netamente contrastadas, -- han de estar dominadas por la ambigüedad. Como observa Joseph Bya, este -- mundo dividido exige una tipología --

elemental, una ideología rudimentaria y unas relaciones sociales de tipo -- feudal, y conviene no olvidar también que las relaciones amorosas son de tipo feudal: las mujeres no pueden ha--cer otra cosa que desnudarse y el protagonista ha de ser el eterno soltero asediado por mujeres continuamente".

(28)

Pese a estar de acuerdo básicamente en la afirmación de este crítico en torno al carácter de iteración de esquemas, de escasez de funciones, presente en este tipo de novelística, no lo podemos estar sin embargo en algunas otras afirmaciones que nos parecen más gratui--tas: pensamos que la poquedad de funciones narrativas no implica maniqueísmo y que en absoluto representa la novela-enigma ningún tipo de relaciones sociales feuda--les, sino antes bien, burguesas y, además, en pocas oca--siones se introduce a la mujer en ese sentido en el re--lato (no olvidemos que precisamente la 3ª regla de Van Dine dice que "debe estar exenta de intrigas amorosas - porque si no se perturbaría el mecanismo puramente inte--lectual del problema" (29)).

(28) DIEZ BORQUE, J.Mª.: Literatura y cultura de masas
Madrid, Al-Borak, 1972, págs. 119-20.

También Rodríguez Joulia insiste en este problema cuando asegura:

"El proceso habitual de la novela detectivesca o novela-problema se nos ofrece a través de las siguientes situaciones:

- presentación de un hecho delictivo rodeado de misterio
- examen metódico de las circunstancias que concurren en el caso
- desfile de sospechosos
- análisis discriminatorio
- descubrimiento final del culpable.

Todo ello, claro está, adicionado con las necesarias dosis de interés y, sobre todo, de lógica, que se mantienen durante todo el proceso que dura la reconstrucción y solución del problema, solución esta que habrá de resultar completamente inesperada". (30)

(29) VAN DINE, S.S.: "Veinte reglas de la novela detectivesca". Cit. en: BOILEAU-NARCEJAC: La novela policial - B. Aires, Paidós, 1968, pág. 79.

(30) RODRIGUEZ JOULIA ST. CYR, C.: La novela de intriga Madrid, ANABA, 1970, pág. 22.

Y en este sentido se expresa también J. Dupuy en su libro Le roman policier:

"L'enquête se déroule alors suivant - un schéma immuable. Première étape: - le crime; cause de la mort, indices - matériels, empreintes, photographies, etc., identité de la victime, entoura- ge. Conclusion: ni mobile ni meurtre; . pourtant le cadavre existe. Deuxième étape: plusieurs hypothèses plausibles sont présentées au lecteur et succesi- vement rejetées (quelquefois par un - nouveau cadavre qui innocente le sus- pect sur le quel convergeaient les -- soupçons). Troisième étape: la solu- tion la plus invraisemblable en appa- rence est la bonne". (31)

Ciertamente, es evidente que en la novela-enigma a los ya constantes elementos de cualquier narración se aúna una pobreza de variantes en los mismos, una reduci- da serie de funciones discursivas entre las que aparece una en el texto, solo que esto no ocurre gratuitamente sino que depende de la propia necesidad que marca la ló

(31) DUPUY, J.: Le roman policier - Paris, Ed. Larousse, 1974, págs. 36-37.

gica ideológica que produce el tipo de discurso que conocemos como novela-enigma y que es esa especial combinación del racionalismo y la ideología jurídica burguesa. En cualquier caso, es absoluta la conspicuidad de esas constantes funcionales que podríamos sistematizar así y que sólo se rompe en muy raras excepciones en el relato de investigador (ya hablamos de la estructura típica de la narración de delincuente más atrás) de la novela-enigma:

- Marco espaciotemporal: sociedades occidentales en la época contemporánea.

- Personajes: Principales: detective (privado: investigador privado, periodista, abogado, médico, aficionado; público: juez, fiscal, policía, forense) como protagonista, criminal como antagonista, víctima como relacionante y motivador del enfrentamiento.

Secundarios: testigos, sospechosos, conocidos, etc. (ayudantes y oponentes)

- Acción: orden inicial preexistente - comisión del delito (asesinato generalmente; también robo, estafa, defalcación, etc.) por motivos diversos (pasión humana, dinero, locura) - indagación racional (¿quién?, ¿cómo?, ¿por qué?) y búsqueda del delincuente (defensa de la "justicia" o de la "Justicia") - descubrimiento y aprehensión del culpable - restauración del orden inicial preexistente.

- Estructura: clímax - anticlímax - clímax.

Esta puede ser, expuesta de modo muy sucinto, la relación de las escasas constantes funcionales narrativas de cualquier novela-enigma en su versión del relato de investigador (en el relato de delincuente no hay sino una inversión de papeles por la cual, desde la mentalidad romántica, se otorga el papel de representante de la justicia al criminal simpático); su constante repetición está originada fundamentalmente por la propia necesidad de la ideología que late en ellos de reformularse una y otra vez en cada muestra de esta clase de obras.

B) Carácter de problema o juego intelectual.

El famoso crítico francés Roger Caillois, que precisamente titula el segundo capítulo de su conocido ensayo monográfico Le roman policier con el nombre de "Jeu" haciendo referencia al carácter de que estamos hablando, llega a considerar que la novela-enigma pierde por su posesión la validez de novela y de literatura ya que, para él, olvida la descripción de la vida, de los sentimientos y pasiones humanas, de la naturaleza del hombre y del mundo para centrarse en un mero juego intelectual, una partida de ajedrez entre autor -por medio del investigador- y lector. Dice así:

"Cependant on distingue encore mal a quoi répondent ces conventions: qu'elles viennent d'éliminer la fantaisie et le pittoresque, personne n'en doute. Mais leur ambition comporte aussi un côté positif: il s'agit de mettre le lecteur, à l'égal du détective, en condition de découvrir la solution. (...). A ce stade, le roman policier semble déjà loin de ses origines: il se révèle un jeu de l'esprit. (...) -- Rien ne distingue plus essentiellement un roman policier d'un problème mathématique. (...) A cette extrémité

le roman policier cesse complètement de mériter son nom. Il montre, au terme de son évolution, sa véritable nature. Il n'est pas un récit, mais un jeu, non une histoire, mais, au contraire, un problème". (32)

Lo mismo dice Rodríguez Joulia cuando, en su obra La novela de intriga, afirma que

"Lo decisivo de la novela-problema radica sustancialmente en ese juego de la lógica y la razón, en ese crucigrama que se ofrece al público y que constituye el factor capital del relato y lo que verdaderamente despierta el interés". (33)

o también J.J. Mira, quien escribe:

"Lo decisivo en la novela policíaca es lo que de juego lógico, racional, se contiene en ella. (...) El factor racional que triunfa en la novela policíaca no se da en las terroríficas

(32) CAILLOIS, R.: Le roman policier - B. Aires, Editions des Lettres Françaises, 1941, págs. 45-46

(33) RODRIGUEZ JOULIA ST. CYR, C.: La novela de intriga Madrid, ANABA, 1970, pág. 23.

c de aventuras. En ninguna encuentra el lector mayor satisfacción para su apetencia racional de todo hombre moderno al placer frío y cerebral que se complace exclusivamente con la pura filigrana intelectual que es el -- buen libro policíaco". (34)

Del carácter de juego intelectual entre autor y lector, de esa especie de crucigrama que plantea el primero al segundo y para el que J. Coma ha propuesto el nombre de "crucitrana" (35), surge el nombre de "novela-problema" con que se conoce también ese tipo de narrativa criminal que nosotros hemos llamado novela-enigma. A este carácter de problema intelectual se refieren también otros críticos y estudiosos del fenómeno criminal en la literatura. Así, para A. Amorós:

"la novela policíaca tiene un carácter fuertemente cerebral. Significa la resolución de un problema, casi de un crucigrama. Psicoanalíticamen-

(34) Cit. en: RODRIGUEZ JOULIA, G.: La novela de intriga Madrid, ANABA, 1970, pág. 23.

(35) COMA, J.: "La novela negra", en Los Cuadernos del Norte, nº 19, Mayo-Junio de 1983, Año IV, -- pág. 38.

te, está ligada al tema del laberinto o de la búsqueda peligrosa...". (36)
y para Paul Morand se trataría de un juego de ajedrez - entre autor-lector siempre fraudulento:

"J'ai dit dans une conférence récente faite aux Annales que le roman détective est une partie d'échecs, mais -- une partie où l'un des joueurs seulement -le lecteur- est de bonne foi: - l'auteur triche toujours. Il a le -- choix entre plusieurs manières de tri cher: la première, la plus répandue, consiste à multiplier les indices et surtout les incidents, de façon à sur charger la mémoire du lecteur jusqu'au point où elle craque et laisse échapper quelque chaînon indispensable -- dans la chaîne des évidences". (37)

Asimismo, Cabrera Infante habla también del juego lógico como de un problema de ajedrez en el presente

(36) AMOROS, A.: Introducción a la novela contemporánea
Madrid, Cátedra, 1974, pág. 126.

(37) MORAND, P.: "Reflexions sur le roman détective", -
en Revue de Paris, nº 7, Abril de 1934, - --
págs. 486-87.

texto que reproducimos aquí:

"A menudo se ha comparado la novela - policial con un puzzle, un enigma para incautos, un juego de engaños sutiles o burdos de acuerdo con la inteligencia del autor. Dije que la narración policial era un juego de ajedrez y dije mal: es un problema de ajedrez. Es el juego reducido a su esencia, -- eliminado el contrincante pero no sus jugadas, anotadas con claves conocidas. Van desapareciendo las fichas -- fantasmales, una a una, eliminadas como términos de una ecuación feliz. Al final no quedan más que dos o tres jugadas posibles. Por último, con la desaparición decisiva, aparece la solución, que es siempre la misma. La partida final termina con el triunfo de la lógica y la inteligencia deductiva pero también con la derrota final del contrincante". (38)

(38) CABRERA INFANTE, Gu.: "La ficción es el crimen que paga Poe", en Los Cuadernos del Norte, Año IV, nº 19, Mayo-Junio de 1983, pág. 3.

Jean Marie Foupart, en su monografía Les récré--
ants, también habla del carácter de juego de la novela-
-enigma expresándose con estas palabras:

"Le roman policier, infiniment plus
que n'importe quel autre genre de ro
man, se définit comme un jeu. Or, --
pendant la récréation, on ne s'empa-
rrasse pas des matières de classe. --
Bien sûr, (...) si le policier prend
parfois une certaine valeur sociolo-
gique, il s'agit d'un aspect acciden-
tel, documentaire par ricochet".

Y, anteriormente, comparaba este juego con el de
un puzzle de esta forma:

"Jeu. Se borner à rendre compte de -
l'ordre ou du désordre des choses --
sans porter de jugement moral, sans
donner un sens à ces choses. La seu-
le signification, immédiate celle-là,
provient de l'agencement. On ne péné-
tre aucun élément isolé, on n'analy-
se pas. Comme pour un puzzle. Qui se
préoccupera de connaître les quanti-
tés de carton, d'encre, de colle en-
trant dans la composition de tel mor-
ceau bien précis?. Ce qui compte, --

c'est sa place dans l'ensemble". (39)

Parece, así pues, evidente tras leer todas estas opiniones que existe un cierto carácter de juego de medición de inteligencias entre autor-detective y lector, un problema mental y lógico que plantea el primero al segundo y en el que, por el mero hecho de construirlo - él, se encuentra en clara ventaja, sea este parecido a un problema de ajedrez (Cabrera Infante) o matemático - (R. Caillois), un juego de ajedrez (Morand), un crucigrama (R. Joulia, Amorós) o un puzzle (Poupart).

De esta peculiaridad, de donde se deriva la denominación de "novela-problema" que se refiere asimismo a este modelo discursivo, dice Van Dine en la primera de sus veinte reglas que debe haber

"la necesaria igualdad de condiciones lector-detective para resolver el problema". (40)

Esta característica de juego intelectual y enfrentamiento autor-lector, que se vive por ambos como algo francamente real y se produce en verdad en la práctica

(39) POUPART, J.-M.: Les récréants - Montréal, Editions du Jour, 1972, pág. 23.

(40) VAN DINE, S.S.: "Veinte reglas de la novela detectivesca". Cit. en: BOILEAU-NARCEJAC: La novela policial- B. Aires, Paidós, 1968, pág. 80.

tica de construcción/lectura discursiva, no se produce, sin embargo, gratuitamente, sino que, en el fondo, proviene de dos aspectos: por un lado, de la especial identificación lector-héroe (que en muchos casos desemboca en una posterior mitificación del último), propia de la llamada "literatura popular", que conduce al lector a seguir los pasos del primero y, por tanto, a intentar adivinar racionalmente, como él, quién es el criminal y cómo se ha producido el delito, es decir, a identificarse con la misión del detective; por otro, de la propia esencia racionalista de esta novelística, ya que es necesario la aparición de un enigma, un misterio, un problema lógico, para que pueda aplicarse a él la razón y solucionarlo.

C) Razón "versus" misterio.

Hablando de la relación lógica entre el --
enigma y la solución racional del mismo, J.J. Tourteau
escribe en su libro:

"Cette relation constitue un des clés
du succès. S'il flatte l'appétit de --
la sensation, l'auteur de romans poli-
ciers cultive les ambitions de l'in-
telligence. Dans le plupart des ro- --
mans policiers, la raison est aux pri-
ses avec l'inconnu, l'impossible, --
dont elle va triompher. (...) L'enquê-
teur, en face de l'enigme, est à la --
recherche de la vérité. Seule, son in-
telligence est capable de connaître.
Seuls, ses opérations intellectuelles
et leurs résultats pourront être dits
vrais ou faux. Procédant par identité
ou contradiction, recherchant les in-
dices matériels ou psychologiques, --
les vérifiant, les soupesant, agis- --
sant sur du mouvant, du dissimulé et
de l'atroce, il utilise plus souvent
une pensée discursive - déduisant - --
pour trouver des conséquences logi- --
quement nécessaires, induisant à par

tir de fait épars pour reconstituer -
la réalité- qu'une pensée intuiti- --
ve". (41)

La presencia de ambos elementos dentro de lo que nosotros venimos llamando "novela-enigma" precisamente refiriéndonos a uno de estos rasgos aparece como algo - claramente visible para todos los críticos; ambos se -- presentan como antagónicos en cuanto el misterio o enigma surge y provocan un desafío a la razón que acaba explicándolo y resolviéndolo, demostrando el carácter falso del enigma ante una razón bien utilizada. De ahí que diga Borges al hablar de Chesterton muy acertadamente:

"...las aventuras del Padre Brown, cada una de las cuales quiere explicar mediante la sola razón un hecho inexplicable, no un hecho inexplicable, - mejor, sino confuso". (42)

El misterio o enigma no es, pues, en realidad un hecho inexplicable sino un suceso confuso que desafía a la razón a explicarlo, a hacerlo ver claro. Este carácter

(41) TOURTEAU, J.J.: D'Arsène Lupin à San-Antonio - --
Tours, Ed. Mame, 1970, pág. 23.

(42) BORGES, J.L.: "Sobre Chesterton", en Nueva antología personal - Barcelona, Bruñera, 1980, - -
pág. 250.

ter se presenta a lo largo de todo el relato y constituye aquello que muy bien ha llamado Roman Gubera la "arquitectura de lo enigmático" (43).

Para Wellershoff, el crimen, más que un hecho -- misterioso, es un elemento perturbador de la seguridad social que se restaura por procedimientos racionales, a través del detective:

"Esta institucionalización de los esfuerzos por el orden presupone naturalmente la tematización de la perturbación. Debe producirse un crimen que movilice las fuerzas de defensa que tienen su ejecutivo en el detective. (...) Cuando ya ha fracasado la policía como sistema normal de protección o prevención de las perturbaciones -- aparece él saliendo de su apartada vida particular y demuestra cómo, manejando racionalmente la información, puede volver a normalizar la perturbación. (...) Esta es la función de seguridad del detective. Normaliza informaciones raras, refunde acumulacio

(43) VARI: La novela criminal - Barcelona, Tusquets, - 1970, pág. 14.

nes incomprensibles de detalles en es cenas que se pueden describir. Lo ha- ce completando los medios particula-- res descubiertos por medio de otros - nuevos y los prueba a base de la capa cidad de acoplamiento en diversos con juntos. Mientras tanto, permanecen -- aislados y son equívocos, y aparecen como primeros elementos de un sistema de significación extraño que produce miedo. Pero ya, mientras se llenan hi potéticamente los espacios vacíos, se extingue poco a poco la situación de misterio. En su lugar entra la inter- pretación razonable, (...) cada caso resuelto significa la reconstrucción de la realidad puesta en duda transi- toriamente". (44)

En cierto modo, como explica Wellershoff, el - - enigma se muestra como una situación que provoca insegu ridad, que rompe el orden lógico y racional del mundo -

(44) WELLERSHOFF, D.: "Desrealización efímera. Acerca - de la teoría de la novela policíaca", en Lite ratura y principio del placer (m.a.) - Madrid, Guadarrama, 1976, págs. 85, 94 y 97.

que será reinstaurado después de forma y por procedi- -
mientos también lógicos y racionales. Para Michel Carrou-
ges, con quien estamos más de acuerdo, el enigma es, an
te todo, un laberinto:

"Que le détective novel soit labyrin-
thique, c'est l'évidence même. Mais -
on se méprend souvent sur la nature -
de ce labyrinthe; ce n'est pas un im-
broglie d'événements rationnels que -
la deduction arrive à éclairer raison-
nablement de part en part; c'est un -
dédale de prodiges. L'équivoque vient
de ce que dans les dernières pages, -
l'auteur feint de tout expliquer et -
qu'il supprime, en général, toute pos-
sibilité d'explication surnaturelle.
Ce n'est là qu'un habile trompe - - -
l'oeil". (45)

Efectivamente, el enigma es asimismo un conjunto
de hechos misteriosos que se quieren hacer pasar como -
racionales. Sin embargo, como dicen Boileau y Narcejac,
lo que sí parece claro es la unión estructural y de sen
tido que tienen ambos elementos en cualquier novela del

(45) CARROUGES, M.: "Les damiers de la chance", en Ca--
hiers du Sud, nº 310, 2º Sem. 1951, pág. 393.

tipo que analizamos:

"el escritor, quiéralo o no, imagina simultáneamente el misterio y la investigación, inventa un misterio para una investigación y una investigación para un misterio". (46)

La relación entre el enigma y su explicación racional, entre el misterio de índole criminal y su posterior aclaración lógica, siendo el primero tanto una perturbación de la seguridad (Wellershoff) como un laberinto (Carrouges), parece pues evidente. Desde nuestro punto de vista, se da entre ambos una relación dialéctica por la cual aparecen como elementos antagónicos pero, - al mismo tiempo, internecesarios, y ello no sólo porque el autor necesite inventar los dos al mismo tiempo sino, sobre todo, porque el enigma no es sino el necesario -- problema o misterio que debe plantearse a la razón para que pueda aplicarse sobre él y desvelarlo. Si la novela de tipo enigma es, según veremos ahora más despacio, -- una segregación del racionalismo, podemos decir entonces que también lo es el enigma, elemento indisolublemente unido a la razón, puesto que sólo se trata de la creación misteriosa que debe ser ordenada y aclarada --

(46) BOILEAU-NARCEJAC: La novela policial - Buenos Aires, Paidós, 1968, pág. 14.

por la razón.

Puede decirse así que el enigma es en este tipo de relatos el conjunto de hechos misteriosos y confusos de índole criminal que constituyen un desafío a la razón del investigador y que son resueltos, ordenados y explicados al final por procedimientos lógicos.

En este sentido, Roger Caillois, tras destacar el carácter racional de esta clase de narrativa, señala los tres interrogantes fundamentales que constituyen la clave del misterio criminal y deben ser aclarados por la razón:

"Le roman policier se passe dans un univers clos: de la découverte du meurtre à la découverte du coupable, tout y doit survenir sans la moindre intervention extérieure et tout y doit être éclairci par la seule vertu d'un raisonnement bien conduit. L'unité de lieu et l'unité de temps rentrent en faveur. Le drame satisfait d'autant plus qu'il s'étend sur moins de durée et sur moins d'espace. (...) Le roman policier s'ingénie à répondre aux questions traditionnelles que s'efforce de résoudre le juge d'instruction de la réalité: qui?, quand?,

où?, comment?, et, surtout, pour- --
quoi?.

L'un d'elles le comment, constitue -
ordinairement le problème essentiel.
Il est rare en effet que le crime ait
été commis dans des circonstances ba-
nales. Il est obligatoirement énigma-
tique et paraît de toute nécessité -
un défi aux lois naturelles, à la --
vraisemblance et au bon sens. (...)
L'auteur triomphe dans l'explication
de l'impossible. (...) Au fond, la -
découverte d'un coupable importe - -
moins que la réduction de l'impossi-
ble au possible, de l'inexplicable -
à l'expliqué, du surnaturel au natu-
rel.

Il faut avouer qu'on ne tue que pour
un très petit nombre de raisons; on
ne sort guère de la vengeance, de --
l'intérêt ou de la peur, de l'amour,
de l'argent ou de la légitime défen-
se. (...) Pourtant le crime, dit-on,
eut la cause la plus naturelle du --
monde.

Pour susciter la difficulté, il faut

dissimuler l'assassin; pour laisser -
au lecteur une chance de le découvrir
il faut moins de lui présenter - - -
d'abord. Cette double obligation est
à l'origine des devoirs contradictoi-
res du romancier: fournir les éle- --
ments d'une solution qu'il doit ren--
dre difficile et surprenante. (...) -
La découverte du coupable doit décon-
certer et satisfaire en même temps. -
(...) On exige qu'un homme seul et --
avec les seuls moyens humains ait - -
réussi ce qui semble dépasser la rai-
son et que la raison doit arriver ce-
pendant à dominer". (47)

Las opiniones de Caillois sobre el aspecto enig-
mático-racional de esta clase de novelística y sobre --
los tres puntos que constituyen la clave del misterio y
deben, por tanto, ser resueltos, el cómo, el por qué y -
el quién, son altamente reveladoras y confirman lo que
veníamos diciendo en torno a la categoría de lo enigmá-
tico presente en este tipo de obras.

Habiendo aclarado ya el significado del enigma o

(47) CAILLOIS, R.: Le roman policier - B. Aires, Edi- -
tions des Lettres Françaises, 1941, p. 20-40.

misterio, vamos a pasar a examinar el restante elemento, la razón, para intentar comprender posteriormente el carácter básicamente racionalista de lo que llamamos novela-enigma.

Thomas Narcejac escribe lo siguiente:

"Car il est nécessaire de ne pas oublier le second caractère du roman policier: "Le raisonnement analyse l'effroi qu'il a suscité". Si l'on préfère, il rétablit l'ordre qu'il a momentanément compromis. Ce n'est pas le crime qui constitue, de soi, un désordre; c'est son absurdité apparente, celle qui nous accable lorsqu'elle est formulée, lorsque nous savons que ce qui ne peut pas être a cependant été. (...) Ainsi, nous devons considérer le criminel comme un élément aberrant, irrationnel, perturbateur, qu'il faut réduire si nous voulons conserver notre sécurité mentale. Le raisonnement doit équilibrer l'épouvante, sinon, nous dépassons une limite inviolable, nous glissons vers les abîmes de la terreur morbide". (48)

Aunque no pensamos que el papel fundamental del crimen en la novela-enigma es el de crear el misterio - para que pueda ser luego esclarecido por la lógica, sino que actúa, como veremos luego, como una ruptura del orden inicial preexistente, como un desafío a la justicia, nos parece muy sintomático el texto de Narcejac -- con respecto al carácter racional de este tipo de relatos, como asimismo lo es la opinión de Champigny, quien compara las condiciones de la novela enigma con las de un ensayo filosófico por su carácter racionalista:

"To convey an impression of analytic necessity, the denouement of an hermetic tale would have to be equivalent to a mathematical solution, derived from axioms (semantic rules) and hypotheses (data). But words are not mathematical symbols, and grammar is not a calculus. In this respect, the conditions of a mystery story are similar to those of a philosophical essay. The analogy would be particularly strong between racionative hermetic tales and racionative hermeneu

(48) NARCEJAC, Th.: Esthétique du roman policier - Paris, Le Portulan, 1947, págs. 87-88.

tic essays...". (49)

Y, si Champigny compara el relato racionalista o de enigma con el ensayo de carácter filosófico, para Régis Messac podrían observarse ciertas conexiones entre este y el pensamiento científico:

"C'est en cela, et par des liens d'ailleurs assez lâches, que le détective novel se rattache à la pensée scientifique. (...) Comme toute la littérature scientifique d'ailleurs, le détective novel éprouve des difficultés de plus en plus grandes à assimiler ce - qu'il y a de vraiment spécifique dans la science. Physiognomonie, Scharfsinnproben, Pirasah, Serendipity, "deduction", tous ces mots recouvrent -- l'expression littéraire d'un mode de raisonnement voisin de l'induction; - mais chez les Grecs, l'emploi de l'induction étant restée embryonnaire, la littérature et la pseudoscience - - - jouaient un rôle presque égal à celui

(49) CHAMPIGNY, R.: What will have happened: a philosophical and technical essay on mystery stories
London, Bloomington, 1977, págs. 656-57.

de la science aristotélicienne en con-
servant comme un précieux dépôt, pour
le futur développement de l'esprit hu-
main, les germes du raisonnement in-
ductif. Le moderne détective novel, -
au contraire, fait l'effet d'un jou-
jou à côté des édifices élevés par le
véritable raisonnement scientifi- - -
que". (50)

Pese a que la novela-enigma no sea estrictamente
ni un ensayo filosófico ni parte del pensamiento cientí-
fico, ciertamente puede parangonarse con estos, sin ol-
vidar nunca que se trata de un modelo discursivo litera-
rio, por la expresión existente en ella de esa razón -
que resuelve un hecho misterioso, que se aplica a resol-
verlo de la misma manera que un ensayista la usa para -
aclarar un tema o un científico para extraer unas deduc-
ciones. Esta es, pues, la idea de la epistemología bur-
guesa que, aunque intenta igualar la categoría ideológi-
ca de "razón" con la realidad que produce toda esta se-
rie de hechos científicos, literarios o filosóficos, --
sintomatiza, al menos, la trascendencia e importancia -

(50) MESSAC, R.: Le 'detective novel' et l'influence de
la pensée scientifique - Paris, Champion, - - .
1929, pág. 657.

de esta noción dentro de esta clase de obras.

Efectivamente, el racionalismo es una de las claves ideológicas en este tipo de textos, y ello, como -- bien señala Thomas Narcejac, porque no sólo resuelve el enigma que se le plantea sino que, por otro lado, es el propio elemento que construye el relato:

"Car si la logique a pour fonction -- première de démontrer, elle a pour -- fonction seconde de construire. N'oublions pas qu'un roman policier se bâtit à l'envers. L'auteur part d'une situation qui a l'aspect d'un problème, qui est un problème, mais qui est autre chose aussi!. (...) Nous -- -- l'avions noté: le récit présente un -- côté lecteur et un côté auteur, un envers et un endroit. A l'envers, du côté lecteur, c'est la logique en tant que démonstration conduisant à la -- preuve qui va être développée; mais à l'endroit, du côté auteur, c'est la -- logique en tant qu'invention du drame qui va être utilisée". (51)

(51) NARCEJAC, Th.: Une machine à lire: le roman policier
Paris, Denoël-Gonthier, 1975, págs. 187-88.

Así pues, a partir de todas las citas de los diferentes críticos, puede constatarso que el racionalismo es uno de los constituyentes esenciales de la novela-enigma: la razón no es sólo uno de los dos hilos fundamentales de la historia sino que, en tanto que categoría ideológica burguesa, crea el propio texto literario para expresarse y justificarse en él al originar todo el enigma y aplicarse a solucionarlo posteriormente. Esta función de legitimación y expresión de la ideología ha sido muy bien destacada por J. Fabre. quien escribe al respecto:

"Aussi bien le cas d'E. Poe fournit-il moins une explication qu'un signal. -- Concentration d'effets. Mais les causes sont ailleurs, à un niveau plus -- large et plus profond, sociologiques. Les deux catégories fondatrices du Fantastique, altération/aliénation, se retrouvent, en leurs principes même, -- dans les deux fondements de la mentalité bourgeoise occidentale: souveraineté de la raison, et corollairement liberté individuelle. La prise de possession de la bourgeoisie se fait par la raison: des "livres de raison", comptabilité marchande, à la libératrice --

Déese Raison les signes en sont pa--
tents". (52)

El racionalismo, erigido así en la lógica que --
crea/se justifica en el texto, constituye pues la base
ideológica esencial del mismo. La novela-enigma se mues-
tra entonces como la expresión a nivel literario de la
noción ideológica burguesa de "razón", y más concreta-
mente, de la categoría kantiana de "entendimiento". De
las dicotomías planteadas por este filósofo entre tras-
cendental/empírico y razón/sensible, puede decirse que
se crea la novela-enigma con Poe como una manifestación
del lado racional, del "entendimiento", de un sujeto que
se aplica al desvelamiento y aclaración de hechos empí-
ricos, del misterio o enigma de índole criminal que apa-
rece en el mundo y lo perturba. La solución lógica del
enigma por parte del detective muestra la infalibilidad
de la razón y restaura el orden lógico; la captura del
delincuente hace reaparecer el orden o la justicia pre-
existente en el mundo previamente a la comisión del de-
lito.

En realidad, como explica muy bien el profesor --
Juan C. Rodríguez Gómez, la expresión y justificación --

(52) FABRE, J.: "De la littérature policière", en Les
Cahiers de la cinemathèque, nº 25, Printemps-
-Eté de 1978, pág. 11.

razón tiene en última instancia por función la legitimación del propio ascenso de la burguesía cuando, básicamente a partir del kantismo y del cartesianismo, se muestra a sí misma y a sus relaciones de producción como el reino de la razón, de la verdad y la luz frente a las condiciones oscurantistas y el mundo de las tinieblas reinante en el feudalismo; será posteriormente, a partir del positivismo del siglo XIX, cuando comience a mostrarse como el reino de la ciencia, de la experiencia demostrable.

De esta forma, la afirmación de Van Dine en torno al hecho de que

"el modo en que se comente el crimen y los medios que van a llevar al descubrimiento del culpable deben ser racionales y científicos". (53)

en la 14ª regla de sus "Veinte reglas de la novela detectivesca" debe interpretarse como la necesaria formulación a niveles literarios de toda la ideología racionalista burguesa, principalmente kantiana, que justifica las condiciones socioeconómicas de vida impuestas -- por esta clase social, en la novela-enigma. Pero este inconsciente racionalista de base kantiana, que late en

(53) Cit. en: BOILLEAU-NARCEJAC: La novela policial - B. Aires, Paidós, 1968, págs. 80-81.

el fondo de cualquier relato de este tipo, adopta, lógicamente, diferentes modalidades según el texto y el autor de que se trate, desde el racionalismo clásico, apoyado en Descartes y Kant, que considera a la razón del individuo como el único elemento de certeza frente a -- los engañosos hechos del mundo (Dupin, Wolfe), hasta el empirismo científicista que cree que la sola base de -- verdad son los hechos empíricos, que deben ser luego interpretados racionalmente apoyándose al máximo en los -- conocimientos científicos (Holmes, Thorndyke), pasando por la línea pequeño-burguesa humanista y moralista que usa especialmente como método de investigación, además de la razón, la intuición o el conocimiento psicológicista de la "naturaleza humana" (Miss Marple, Maigret, Padre Brown).

Para Maxime Chastaing la arquitectura de ese racionalismo que siempre, en cualquier caso, puede observarse en la novela-enigma es la siguiente:

"Les rationalistes récits policiers apparaissent ainsi comme des édifices à trois étages. La raison, au -- premier étage, pose un problème ou -- 'énigme'. Au deuxième étage, parce -- que l'énigme lui semble impossible à deviner, elle incline à transformer cette énigme incompréhensible en --

énigme incroyable et, par conséquent, en 'mystère'. Au troisième étage, elle dissout le mystère et résout le -- problème". (54)

Y para François Fosca la estructura de este podría resumirse así:

"Du point de vue de la technique littéraire, le roman policier est un récit où est fournie l'explication d'un ensemble de faits mystérieux. Cette explication est divulgué au lecteur par des révélations fragmentaires et successives; et ces révélations véridiques alternent avec de pseudo révélations, destinées à suspendre le moment où se fera l'explication définitive. A cause de ces révélations fragmentaires et successives, on pourrait résumer la conduite du récit en une formule pseudo-mathématique:

$x' + x'' + x''' + x'''' \dots + X$

L'art du romancier consiste à empê-

(54) CHASTAING, M.: "Le roman policier classique", en Europe, nº 571-72, Novembre-Décembre de 1976, pág. 29.

cher que le lecteur ne résolve pas X, qui représente la révélation finale, avant d'avoir passé par les révélations fragmentaires que représente la série des x". (55)

Si el esquema narrativo del factor racionalista de esta novela puede ser, de acuerdo con la anterior -- opinión de Maxime Chastaing:

ENIGMA - INVESTIGACION RACIONAL - SOLUCION LOGICA FINAL
lo verdaderamente significativo es, a nuestro entender, que, funcionando a través de una u otra de las líneas - ideológicas comentadas anteriormente, el relato de enigma de investigador, no así el de delincuente, es una segregación en el fondo de la ideología racionalista bur-guesa, particularmente de la categoría kantiana de "en-tendimiento".

(55) FOSCA, F.: Histoire et technique du roman policier
Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique,
1937, pág. 123.

D) Crimen "versus" Ley

Roger Caillois escribe en las páginas de su estudio Le roman policier lo siguiente:

"Le roman policier représente bien -- la lutte entre l'élément de turbulence et l'élément d'organisation dont la perpétuelle rivalité équilibre -- l'univers. C'est pourquoi le détective et le meurtrier apparaissent comme les champions de deux principes -- distincts vers lesquels chacun se -- sent tour à tour incliné: celui qui porte à réprimer l'infraction, celui qui conseille de la commettre. De -- nouveau, le criminel et l'enquêteur deviennent symboliques. Ils ne cessent pas d'être de vivantes images -- de la règle et du délit, mais se présentent en même temps comme des personifications, l'un des joissances, du défi, du scandale, des mouvements irréfléchis et spontanés, l'autre de la puissance volontaire qui sait les comprendre, les pénétrer, les asservir. (...) Le 'détective novel' met en scène le crime par excellence, --

l'assassinat. De même, il célèbre le maudit que la société réprovoque le -- plus vivement: le meurtrier, celui -- qui n'a pas hésité, en versant la -- sang, à l'atteindre tout entière dans la personne d'un de ses membres". (56)

Para Wellershoff en la novela-enigma se produce siempre un enfrentamiento entre el elemento de orden y el de perturbación:

"Esta institucionalización de los esfuerzos por el orden presupone naturalmente la tematización de la perturbación. Debe producirse un crimen que movilice las fuerzas de defensa que -- tienen su ejecutivo en el detecti- -- ve". (57)

Como puede apreciarse en los textos de ambos críticos, resalta también en este modelo discursivo literario el enfrentamiento entre el crimen y el orden o la --

(56) CAILLOIS, R.: Le roman policier - B. Aires, Editions des Lettres Françaises, 1941, p. 69 a 71

(57) WELLERSHOFF, D.: "Desrealización efímera. Acerca de la teoría de la novela policiaca", en Literatura y principio del placer (m.a.) - Madrid, Guadarrama, 1976, pág. 85.

justicia. Este enfrentamiento o lucha, al que ya habíamos aludido anteriormente, constituye, junto al racionalismo examinado, la otra característica básica de este tipo de narraciones, y así parecen entenderlo asimismo Caillois y Wallershoff cuando hablan respectivamente -- del antagonismo entre el delito y la ley o el elemento de perturbación y el elemento de orden, simbolizados en el criminal y el detective.

Este enfrentamiento al que nos referimos, que finaliza con el triunfo de la justicia al reinstaurarse -- el orden inicial previo a la comisión del delito y al -- capturarse al criminal por parte del detective mediante lo que Walpole llamó "serendipity" o caza racional del hombre, actúa, por lo tanto, siempre como una justificación de la ideología jurídica burguesa. Esto es así en todos los casos, incluso en la modalidad del relato de delincuente, donde este es precisamente un defensor, -- desde el punto de vista romántico, de la justicia en un mundo donde predomina su contrario.

Vamos a proceder, entonces, a examinar detenidamente todos los componentes de esta relación doble: criminal/detective y crimen/orden o justicia.

El criminal es un personaje siempre conocido pero del que se ignora precisamente ese carácter básico -- de delincuente, descubierto sólo al final del relato. Al atentar contra la víctima, personaje cuyo papel,

aunque sea muchas veces un malvado, es el de desencadenar el proceso de investigación, el criminal atenta también contra el orden o justicia existentes en el mundo antes de que cometiera el delito. Este desencadena, -- pues, el proceso que va a llevar a su captura por procedimientos racionales, resultando ser en numerosas ocasiones el personaje más inesperado y contribuyendo así a aumentar el clímax final de la narración. Thomas Narcejac expone muy bien este papel de ruptura del orden -- que cumple el criminal en un texto ya citado:

"Ce n'est pas le crime qui constitue, de soi, un désordre; c'est son absurdité apparente, celle qui nous accable lorsqu'elle est formulée, lorsque nous savons que ce qui ne peut pas -- être a cependant été. (...) Ainsi, -- nous devons considérer le criminel -- comme un élément aberrant, irrationnel, perturbateur qu'il faut réduire si nous voulons conserver notre sécurité mentale". (58)

De acuerdo con Narcejac en el papel de desencadenante del enigma lógico del criminal, del cual ya hemos

(58) NARCEJAC, Th.: Esthétique du roman policier -- Paris, Le Portulan, 1947, págs. 87-88.

hablado al tratar del racionalismo de esta novelística, pensamos sin embargo que, además, cumple también el de perturbador del orden legal o jurídico al que, conscientemente, hay que capturar para restablecerlo.

Enrico Ferri en su libro Les criminels dans l'art et la littérature establece una adecuada tipología de estos personajes novelescos:

"Il y a longtemps déjà, je les ai toutes (les criminels) ramenées à cinq types principaux: le criminel-né, le criminel-fou, le criminel par habitude acquise, le criminel par passion et le criminel par occasion- et ma classification bio-sociologique est adoptée aujourd'hui par presque tous les savants". (59)

Esta clasificación puede aplicarse bastante bien a los posibles criminales de la novela-enigma en particular y de la novela criminal en general -incluida la novela negra-, y, si bien pueden aparecer todos, en el relato racionalista de tipo enigma suelen predominar los dos últimos, el criminal por pasión y el criminal

(59) FERRI, E.: Les criminels dans l'art et la littérature - Paris, Felix Alcan Editeur, 1897, - - pág. 10.

por ocasión.

Resta, no obstante, hablar de otro tipo de delin-
cuente, de aquel que protagoniza algunos relatos crimi-
nales de este tipo y al que Jovellanos llamó "el delin-
cuente honrado". Normalmente, como afirma Rodríguez Jou-
lia, en La novela de intriga:

"Se trata de ladrones de un tipo muy
especial, rebosantes de humor y sim-
patía y que eligen indefectiblemente
sus víctimas entre los más corrompi-
dos pudientes y los avaros más mise-
rables". (60)

La figura del criminal como protagonista (Lupin,
Rocambole, Raffles, etc.; quedan excluidos aquellos que
no son tanto protagonistas -Fantomas, Fu-Manchú- como -
antagonistas de los representantes del orden pero que,
por su gran genio criminal y repetirse en toda una se-
rie de novelas, han cobrado más notoriedad que sus opo-
nentes), siempre un ladrón simpático que desvalija a --
los ricos y ayuda a los pobres, actúa dentro de la ideol-
ogía romántica pequeño-burguesa desempeñando la fun-
ción de depositario y representante de la noción de la
"justicia" en un mundo dominado por su contrario, ya --

(60) RODRIGUEZ JOULIA ST. CYR, J.: La novela de intriga
Madrid, ANABA, 1970, pág. 26.

que no puede haber identificación entre la idea romántica populista de "justicia" y el aparato judicial que -- existe en el universo novelesco. Gramsci ha observado -- perfectamente este carácter del relato de delincuente -- al exponer en el presente texto:

"La actividad judicial siempre ha interesado y sigue interesando; pero la actitud del público hacia el aparato de la Justicia (siempre desacreditado: de ahí el éxito del policía privado o aficionado) y hacia el delincuente ha cambiado. (...) A menudo se representa al gran delincuente como una figura superior al aparato judicial -- y, en algunos casos, como el representante de la verdadera justicia: influencias del romanticismo, Los bandidos de Schiller, las narraciones de Hoffmann, de Anna Radcliffe, el Vautrin de Balzac". (61)

El detective es el protagonista de la mayoría de las novelas-enigma; conocido desde el primer momento a diferencia de lo que suele pasar con el delincuente en

(61) GRAMSCI, A.: Cultura y literatura - Barcelona, Península, 1977, pág. 181.

esta clase de relatos, poseedor de un excepcional o entrenado aparato lógico-racional en casi todos los casos, es siempre el representante del orden, bien sea, como - luego veremos, de la noción ideológica moral de "justicia" bien sea de la ley escrita o "Justicia". Restaura el orden perturbado por el criminal al capturarlo y descubrirlo por medios racionales -en ocasiones valiéndose de medios técnicos y científicos también- y hacer aparecer de nuevo la justicia.

Es interesante destacar el papel de mitos que -- han alcanzado muchos de estos investigadores (Holmes, - Poirot, Perry Mason, etc.) como consecuencia de sus continuadas apariciones en diversas narraciones, de sus excepcionales dotes y de los intrincados casos que resuelve y, sobre todo, como consecuencia de ese fenómeno típico de la literatura popular según se la ha denominado, que constituye la identificación del lector con el héroe o protagonista. En este sentido dice Champigny:

"The conflict between detective and criminal and the 'hoodwinking contest' between reader and text, both of which Carr in "The Grandest Game in the World" considers to be the -- main interests of this type of fiction, may be likened. The criminal, who furnishes problem and clues, is

to detective within the tale as the -
text is to the reader outside the ta-
le. But this correspondence is limi--
ted. Whereas the detective is to suc-
ceed, the reader may make the wrong -
guess". (62)

Es esta identificación detective-lector la que -
provoca, pues, la mitificación del héroe y la asunción
por el lector del orden que defiende el detective al co-
laborar mentalmente con él en la búsqueda del criminal,
lo cual constituye un importante medio de transmisión -
de esa ideología jurídica burguesa que conforma este -
tipo de textos.

Francois Fosca diferencia los distintos modelos
de detectives dentro de la novela-enigma:

"L'énorme développement qu'a pris le
roman policier dans les pays anglo--
-saxons, et spécialement en Anglete-
rre, en cours des quarante dernières
années, nous a valu une riche faune
de policiers fictifs. Parmi cette --
foule innombrable, on peut distin- -

(62) CHAMPIGNY, R.: What will have happened: a philoso-
phical and technical essay on mystery stories
London, Bloomington, 1977, pág. 41.

guer quatre espèces particulières:

- I. Les intuitifs (H. Poinrot)
- II. Les scientifiques (Dr. Thorndyke)
- III. Les réalistes (Insp. French)
- IV. Les brillant amateurs (Lord Peter Wimsey)". (63)

Y también A. Gramsci alude penetrantemente a este aspecto de la tipología del investigador cuando escribe lo siguiente:

"El paso de este tipo de novela de la pura aventura viene señalado por un -- proceso de esquematización de la intriga, depurado de toda ideología democrática o pequeño-burguesa: no se trata -- ya de la lucha entre el buen pueblo, -- simple y generoso, y las oscuras fuerzas de la tiranía (jesuitas, policía -- secreta ligada a la razón de Estado o a la adición de algunos príncipes), sino de la lucha entre la delincuencia -- profesional o especializada y las fuerzas del orden legal, privadas o públi-

(63) FOSCA, F.: Histoire et technique du roman policier Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1937, pág. 165.

cas, sobre la base de la ley escrita". (64)

Pensamos con Gramsci que son distinguibles dos - grandes clases de investigadores: los detectives públicos (policía, juez, forense, fiscal), esto es, cualquier representante del aparato judicial o policial, defensor a sueldo de la "Justicia", y los investigadores privados (detectives privados, periodistas, abogados a veces, médicos, profesores, aficionados en particular, etc.), que actúan por propio impulso como defensores del orden jurídico establecido o de su particular visión de la -- "justicia". Sea como sea, el hecho es que uno u otro ti po de investigador-protagonista remite a la que es la - noción básica en que se apoya la ideología burguesa en un sentido amplio: la de "sujeto", desdoblándose en este caso en las dos posibilidades que se le ofrecen: la del "sujeto" que defiende los intereses privados y la - del que defiende los públicos, representantes respectivos de la "justicia" y la "Justicia" aunque, en ciertos casos, el de Maigret por ejemplo, el representar y tener obligación de servicio a la "Justicia" no signifique el estar de acuerdo con ella siempre. Sobre este tema, tras indicar cómo el detective representa al Orden, Le-

(64) GRAMSCI, A.: Cultura y literatura - Barcelona, Península, 1977, pág. 180.

brato Martínez escribe:

"La perspectiva del relato a la inglesa es siempre la del Orden. Este Orden es salvaguardado por la policía y las leyes establecidas pero es desentrañado por una sola persona: - el investigador. El detective -forma más usual del que investiga- representa la libre empresa en la sociedad capitalista. Es la metáfora del individuo libre, pues no sólo él trabaja por su cuenta sino que también su contratante es libre -y rico- para alquilar sus servicios. Sherlock Holmes y Hércules Poirot son dos dignos exponentes de este tipo de literatura". (65)

El investigador entonces -público o privado- es no sólo el soporte de la acción, el protagonista, sino, sobre todo, el agente de los dos elementos constituyentes fundamentales de la novela-enigma: agente del racionalismo al descubrir de modo lógico al criminal y agen-

(65) LEBRATO MARTINEZ, D.: "Notas sobre la novela negra" en Revista de Bachillerato, nº 23, Julio-Septiembre de 1982, pág. 129.

te del Orden justificando la ideología jurídica burguesa en cualquiera de sus posibles vertientes.

El crimen es otro de los componentes básicos de esta clase de relatos. Aparecido normalmente al comienzo del libro, es el acontecimiento fundamental que hace desarrollarse la trama y el hecho que caracteriza precisamente, por su trascendencia, a la novela criminal en general. Cometido por un agente desconocido -el criminal- y por muy diversos motivos, que pueden reducirse a tres núcleos esenciales (motivos pasionales, motivos económicos y motivos de locura), ofrece siempre un doble plano: por un lado, el de plantearse como un enigma para que puede ser resuelto por el investigador mediante medios lógicos que ofrece tres interrogantes principales que deben ser respondidos (quién, cómo y por qué se ha cometido el crimen; agente, modo y causa); por otro, el de ser un desafío al Orden existente en el mundo antes de que se cometa el delito, desafío que acabará con la victoria de este al descubrirse y capturarse al delincuente. En otro sentido, según afirma Wellershoff, el crimen es asimismo la encarnación del inconsciente deseo del lector de transgredir cualquier ley, - del gusto por lo prohibido y lo tabú:

"El asesinato debe ser como recompensa afectiva compensadora de un asunto aburrido y opresivo en el efecto fi--

nal, la restauración del orden habitual. Todos lo quieren y, al mismo tiempo, no lo quieren, porque todos los hombres son, con una parte reprimida de su ser, enemigos de la cultura. Esta protege su seguridad, pero también les exige renunciaciones que parecen insostenibles a la aspiración -- que la psiquis tiene al placer". (66)

El crimen o delito puede ser de cualquier clase (robo, estafa, desfalco, traición, etc.), pero generalmente es un asesinato, y así lo aclara Van Dine cuando dice en su 7ª regla:

"en la novela policiaca tiene que haber sencillamente un cadáver, y cuanto más muerto esté mejor; (...) un delito menor no basta". (67)

El asesinato tiene por misión el plantearse como el máximo atentado posible contra la Ley y el Orden, como el caso límite de desacato a los mismos; así, no sólo

(66) WELLERSHOFF, D.: "Desrealización efímera. Acerca de la teoría de la novela policiaca", en Literatura y principio del placer (m.a.) - Madrid, Guadarrama, 1976, pág. 86.

(67) Cit. en BOILEAU-MARCEJAC: La novela policial, p. 80.

lo se aumenta el interés de la trama sino que se demuestra que cualquier crimen de inferior rango será lógicamente resuelto y atrapado el criminal.

En cualquier caso, lo importante del crimen, -- cualquiera que sea este, es lo que significa de atentado contra el orden existente, de quiebra momentánea de la justicia que reina en el mundo, de perturbación del orden que acabará finalmente extinguiéndose para dejar paso a la reinstauración de este merced a la actuación del detective. Lo trascendente es también que, a diferencia de la novela negra, donde el crimen se conceptúa siempre como un mero reflejo del desorden social, de la injusticia dominante en el mundo, en la novela-enigma -- el delito se considera siempre un acto individual de -- perturbación del orden existente debido a razones de fn dole diversa, un atentado particular de un delincuente particular contra la justicia.

El orden es el correlato y oponente del anterior, del crimen, que existe básicamente en función de este -- último, en función de que el orden se legitime y se res taure capturando al criminal; así lo expresa Vázquez -- Montalbán en este texto:

"El muerto tampoco le interesa a nadie. Cada asesinato revelaba la in-- existencia del humanismo. A la socie dad le interesa el muerto en función

de que pueda encontrar al asesino y -
hacer un castigo ejemplar. Pero si no
hay posibilidad de encontrar al asesino,
el muerto deja de interesar tanto
como el asesino mismo". (68)

Si la función del detective es, pues, reinstaurar el orden, perdido con la comisión del crimen, la función de la novela-enigma parece ser la de legitimar este Orden, la de justificar la concepción social de la justicia. Así, Julian Symons escribe al respecto:

"One of the most marked features of -
the Anglo-American detective story is
that it is strongly on the side of --
law and order. (...) Dorothy Sayers -
puts it clearly when she says that so
me early crime stories showed admira-
tion for the criminal's astuteness, -
and that the detective stories could
not flourish 'until public sympathy -
had veered round to the side of law -
and order'. (...) But the detective -
story, as developed through Collins --
and Gaboriau to Doyle and the twen- -

(68) VAZQUEZ MONTALBAN, M.: Los mares del sur - Barcelo-
na, Planeta, 1979, pág. 77.

tieth-century writers, was certainly on the side of 'law and order'". (69)

Y Maxime Chastaing, tras señalar el papel del -- crimen, expone también este papel de defensa del orden que se da através del investigador en la novela-enigma:

"La fonction de un méfait. D'une ac-- tion qui nous paraît mauvaise parce - qu'elle viole les règles de la collec- tivité humaine où vit l'acteur. Donc d'un dérèglement social, mais d'un dé- règlement que la société punit. C'est à dire: d'un crime. (...) Les détecti- ves, quand ils travaillent à déchif- frer ces énigmes, y servent et préser- vent donc non seulement l'ordre de la raison, mais encore l'ordre public. - Ils sont simultanément rationalistes et conservateurs. Ils apparaissent, à des personnages que bouleversent à la fois les crimes et les mystères, com- me des agents doubles de la sûre- - - té". (70)

Aunque el papel de legitimación del orden parece

(69) SYMONS, J.: Bloody murder - London, Penguin Books, 1972, pág. 15.

claro, creemos conveniente establecer una doble distinción dentro de la función legitimadora de la que venimos hablando: por un lado, en un sentido estructural y con respecto a la lógica narrativa del relato, podemos decir que en la novela-enigma, a través de la acción -- del investigador, se genera al final del libro una reposición del orden o la justicia existentes en el mundo -- previamente a la comisión del crimen con la captura y -- descubrimiento del culpable, de modo que la estructura narrativa lineal sería la de: ORDEN INICIAL - ALTERA- -- CION DEL ORDEN (crimen) - REPOSICION FINAL DEL ORDEN, -- frente al caso de la novela negra, en la que la acción del detective trae como consecuencia, no la reposición del orden, puesto que este se considera inexistente en el mundo antes de que se produzca el delito, sino la -- instauración final parcial de un orden, de una "justi- -- cia", que no hay en el mundo; por otro lado, con respec- to a la función de legitimación ideológica que cumple -- este tipo de obras, hay que señalar que la novela de la que hablamos justifica, más que el orden social, la ide- ología jurídica burguesa, la concepción que esta clase tiene de la justicia.

(70) CHASTAING, M.: "Le roman policier classique", en - Europe, nº 571-572, Novembre-Décembre de - -- 1976, págs. 36-37.

Con respecto a este papel de legitimadora de la idea social de la justicia opina Savater:

"Se dijo en tiempos, desde las filas de la reacción, que todo crimen se comete en nombre de la libertad; -- pues bien, en cierto sentido de la -- mayor trascendencia ética, así es: -- no hay libertad sin crimen. Pero, y aquí viene la segunda parte del asunto, el sistema de la novela detectivesca clásica reproduce en su propio mecanismo la garantía de que la responsabilidad moral no debe llegar a ser imputabilidad arbitraria. En el relato policíaco se busca al culpable, no a un culpable. (...) En la novela policíaca se juega literariamente con algo tan fundamental como los requisitos jurídicos que establecen la equidad de un proceso. Nada -- podría sernos menos ajeno. Tras su -- ocasional y aparente intrascendencia, el género detectivesco clásico consiste en la simbolización dramática de la libertad moral del hombre y de la imparcial objetividad de la justⁱ

cia". (71)

Y Vittorio Brunori escribe:

"La visión de un mundo cerrado e inamovible, rigurosamente dividido en - compartimentos estancos pasa pues -- del folletín al policiaco, género -- donde de hecho todo concurre para la exaltación del sistema: el Mal derro tado por sus dos eternos vencedores, el Bien y la Justicia. (...) El obje tivo recóndito, más allá de la trama y de la estructura de cada historia en particular, sigue siendo con todo absolutamente idéntico al perseguido por los escritores 'populares' del - siglo pasado:

- a) reparar las injusticias sufridas por los oprimidos;
- b) exaltar el orden constituido, a - veces con un ligero toque de velado reformismo;
- c) alabar la indiscutible bondad de -

(71) SAVATER, F.: "Novela detectivesca y conciencia mo-
ral", en Los Cuadernos del Norte, nº 19, Mayo
-Junio de 1983, pág. 11.

las normas que regulan las relaciones sociales, bien sea a través de los -- aparatos oficialmente dispuestos al -- respecto, o bien mediante el más exci-- tante detective privado: reciente en-- carnación, 'mutatis mutandis', por su -- puesto, del invencible justiciero de -- antaño...". (72)

Aunque no coincidimos demasiado con la idea de -- Brunori de las conexiones entre la novela-enigma y el -- folletín, tanto él como Savater aluden por lo menos a -- la función de la novela-enigma de legitimar la idea so-- cial de justicia o exaltar el orden constituido respec-- tivamente. Para nosotros, la mayor o menor defensa di-- recta del orden social no es una característica espe-- cial de este tipo de textos ya que depende en cualquier caso de cada autor y cada obra; sí es, en cambio, cier-- ta la alusión de Savater a la justificación de la idea social de justicia.

En efecto, si lo decisivo de cualquier novela -- criminal es precisamente que se tematice en ella, como núcleo central del relato, el hecho criminal, puede --

(72) BRUNORI, V.: Sueños y mitos de la literatura de ma-- sas - Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1980, págs. 117 y 119.

afirmarse que también en cualquiera de ellas se transmi-
tirá y legitimará la ideología jurídica burguesa. Así -
ocurre en toda la novela-enigma donde se actúa en defen-
sa bien de lo que hemos llamado "Justicia" (con mayúscu-
la), esto es, de todo el conjunto de normas codificadas
y escritas en una sociedad, de la Ley, bien de la "jus-
ticia" (con minúscula), o sea, de la concepción ideoló-
gica inconsciente que de ella tiene y ha extendido la -
burguesía.

1.4) LA NOVELA NEGRA

1.4.1) DEFINICIONES, DENOMINACION Y TIPOS.

Cuando hablamos de "novela negra", utilizando este término por ser el de uso más común en España, Francia y, en general, en toda Europa, nos referimos a un tipo de obras que, como tendremos oportunidad de ver más adelante, plantean evidentes diferencias con respecto a lo que hemos llamado en otros epígrafes "novela-enigma", sobre todo en lo tocante a la falta de ese racionalismo y a la distinta forma de tematización de lo criminal que examinábamos antes como las dos características esenciales de la novela-enigma.

La denominación de "novela negra" surge como tal

a partir de la publicación por la editorial francesa -- Gallimard de una colección llamada "Série Noire" que, -- dirigida por Marcel Duhamel, empezará a publicar sus títulos, tanto originales como traducciones, desde comienzos de la segunda posguerra, concretamente desde 1945, dando nombre de "negra" a toda una narrativa distinta -- pero con puntos de contacto con lo que allí se conocía como "roman policier". En Estados Unidos, patria de esta clase de novelística, abundan toda una serie de nomenclaturas para aludir a ella que, bien intentan englobarla en su totalidad, bien se refieren a distintas tendencias o posibilidades en su seno. Se habla así de -- "thriller" o "thrilling" (conmover, obra conmovedora), de "hard-boiled novel" (novela para la que Javier Coma propone la traducción de "dura y en ebullición" (1)), -- "tough story" (historia de duros), "crook story" (narración de delincuente), "shocker story" (historia de escalofrío).

Lo que parece absolutamente cierto es que la incertidumbre y la confusión terminológica en lo que respecta a este tipo de discursos es evidente. En un ensayo sobre Dashiell Hammett, Cernuda califica de inapro-----

(1) COMA, J.: "La novela negra", en Los Cuadernos del Norte, nº 19, Mayo-Junio de 1983, Año IV, -- pág. 43.

piados los términos "thriller" y "hard-boiled novel" -
(2). Rodríguez Joulia habla refiriéndose a la novela ne-
gra de "novela criminal", puesto que, para él, es:

"un género que, de exprofeso, ha bus-
cado para su génesis los elementos --
más extremados de la corriente impe--
rante, el odio, la violencia y el vi-
cio". (3)

El mismo Raymond Chandler, uno de los fundadores
y el más teorizador, sin duda, de entre todos los escri-
tores practicantes de la novela negra, no encuentra nin-
guna fórmula adecuada para englobar este tipo de produc-
ciones literarias, optando, por lo general, por denomi-
narlas con algún término clásico ("detective novel" co-
múnmente) añadiéndole el adjetivo "realista". Y, así, -
en una carta del 20-5-49 dirigida a James Sandoe, un --
crítico de novelas policiacas del New-York Herald Tribu-
ne, va destruyendo y descalificando, uno por uno, los -
distintos nombres que este le había propuesto anterior-
mente para definir de una vez por todas el nombre del -
género que practicaba (Tee, Thriller, Shocker, Novel of

(2) CERNUDA, L.: "Dashiell Hammett", en Poesía y Litera-
tura - Barcelona, Barral, 1975, pág. 352.

(3) RODRIGUEZ JOULIA ST. CYR, C.: La novela de intriga
Madrid, ANABA, 1970, pág. 76.

Detection, Mystery, Novel of Suspense, Inverted Detection Tale, Chase, Psychothriller, Novel of Murder), aunque, dice él "estaba de acuerdo en que tiene que haber un uso convenido de la terminología". (4)

Incluso en el nombre de "novela negra" hay una serie de problemas planteados, ya que esta denominación puede llevar al planteamiento de Rodríguez Joulia o Boileau-Narcejac al confundir o unir la novela negra con la de terror en virtud del uso del mismo adjetivo de "negra" para ambas, lo cual se agrava por el hecho de que el inventor de la "novela-enigma", E.A. Poe escribiera fundamentalmente este tipo de relatos de terror, hecho que no debe ocurrir nunca, porque ambas clases de narraciones poseen diferentes problemáticas ideológicas que las producen. Además, dentro de la novela negra se incluyen a veces obras más cercanas a la novela de aventuras que a la narración criminal que venimos llamando "novela negra".

Así pues, resulta evidente que se produce en el mismo seno de la crítica una amplia incertidumbre y confusión con respecto al nombre que se debe utilizar para conocer esta clase de discursos, pero no se trata tanto de una muestra del desagrado, de un síntoma del despre-

(4) CHANDLER, R.: Cartas y escritos inéditos - B. Aires, Ediciones de La Flor, 1976, págs. 61-63.

cio que esta clase de novelística puede suscitar en los estratos sociales más altos de Norteamérica, como afirma J. Coma (5), cuanto de la propia dificultad de definición y delimitación de un género que, según veremos -- posteriormente, no ofrece como la novela-enigma una estructura ideológica racionalista común a todos los textos de ese tipo sino que surge de distintas líneas ideológicas según las distintas obras de que se trate, no -- poseyendo como elemento aglutinador más que un similar enfoque y tratamiento del hecho criminal que conforma -- el núcleo principal de esta clase de relatos, una misma manera de plasmar y justificar la ideología jurídica -- burguesa.

Nosotros, dada la poca propiedad de todos los -- nombres que ha recibido, vamos a aludir continuamente, durante todo este estudio, a este modelo discursivo uti lizando la denominación de "novela negra", por ser este el término más generalizado en España y en Europa y por no existir, como señalábamos antes, frente a lo que ocu rre en la novela-enigma, ningún rasgo peculiar común a todos estos relatos, a excepción de la forma en que se legitima la ideología jurídica burguesa, ninguna línea ideológica clara que los cree y englobe a todos.

(5) COMA, J.: "Proyecciones críticas de una novela de -- género", en Camp de l'arpa, nº 60-61, pág. 45.

La definición de la novela negra se ha intentado elaborar siempre a partir de las diferencias que tiene con respecto a la novela-enigma, más conocida como novela policíaca, y ha llevado siempre como lastre la consideración del carácter de calidad literaria de la misma.

Para algunos, como Rodríguez Joulia o Pereydoun Hoveyda, la novela negra no alcanzaría la categoría literaria y de ejercicio imaginativo-racional de la novela-enigma, ya que sólo se trataría de la narración de sucesiones de crímenes, de violencias y de odios, sobre todo a partir de Hammett y Chandler, a partir de lo que ellos consideran la degeneración del género.

La mayoría, en cambio, piensa que, frente a la novela-problema, este tipo de narración ofrece bien -- unos mayores visos de calidad, de interés artístico, -- bien unas mayores dimensiones críticas y realistas. Para la segunda tendencia (Otheguy, J. Coma, V. Claudín, etc.), muy en boga actualmente entre ciertos sectores, digamos, progresistas de la crítica y estudiantiles, la novela negra tiene proyecciones literarias y sociales --realismo testimonial, crítica social, utilización del "argot", etc.- insospechados en la novela-enigma, pudiendo hablarse así del alto valor de esta clase de relatos. Para otra corriente, más apegada al concepto de calidad literaria, también esta se daría más en este tipo de obras que en la novela-problema clásica, puesto -

que con ella estaríamos ya dentro del campo de la narración pura y simple y no del juego intelectual; esta es la visión del tema de Caillois, por ejemplo, para quien, si la novela-enigma es sólo un juego o artificio intelectual, un problema matemático, más que otra cosa, la novela negra, sin embargo, es ya un relato que cuenta la vida misma: pasiones, sentimientos, personajes vivos, los problemas en la relación del hombre con el mundo -- que lo rodea (6).

Quizá, en realidad, la postura más adecuada pueda ser la de Raymond Chandler, quien en una carta de -- enero del 46 enviada a E.S. Gardner, decía:

"Cuando un libro, cualquier clase de libro, alcanza una intensidad determinada de ejecución artística, se -- vuelve literatura". (7)

Del texto de Chandler, que buscaba la justificación de la literatura criminal que practicaba, puede al menos deducirse la posible vacuidad de elevar afirmaciones tocantes a priori a la calidad, valor o interés literario de cualquier tipo de obras; puede ser más inte-

(6) CAILLOIS, R.: Le roman policier - B. Aires, Editions des Lettres Françaises, 1941, págs. 48 y 73.

(7) CHANDLER, R.: Cartas y escritos inéditos - B. Aires, Ediciones de La Flor, 1976, págs. 54-55.

resante, desde nuestro punto de vista, elaborar juicios particulares sobre cada obra concreta o exponer la problemática ideológica que produce cada tipo de textos o las peculiaridades que lo caracterizan e individualizan como tal género o clase de discursos.

En esta línea, Javier Coma intenta definir resumidamente la novela negra como una:

"contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico por narradores habitualmente especializados". (8)

Y más atrás la caracteriza así:

"Aprobando pues la existencia objetiva del género novela negra, sintetizamos los elementos que serían útiles para su definición. Primer elemento, el del tiempo histórico, desde principio de los años veinte hasta hoy. Segundo elemento, el del espacio geográfico, que fundamentalmente es el norteamericano (...). Tercer elemento: la novela negra trata

(8) COMA, J.: "La novela negra", en Los Cuadernos del Norte, nº 19, Mayo-Junio de 1983, pág. 42.

el crimen contemporáneo desde una -- perspectiva de creación literaria -- (...) pero de lo que no se parte, como elemento básico, es del juego deductivo, factor intrínsecamente para literario, que determina la novela policíaca tradicional, la novela -- -enigma o la novela-problema. Cuarto elemento: su manifestación históri--co-industrial en tanto género, como nuevo género surgido del más amplio concepto de la novela criminal. Quinto elemento: la especialización de -sus representantes (...). A dichos -elementos debe añadirse, con respecto a la línea principal de evolución del género, aunque ya está tácitamente incluida en el tercero (tratamiento del crimen desde una perspectiva de creación literaria), la actitud -testimonial o crítica...". (9)

Las características señaladas por Javier Coma, - no dejando de ser ciertas, no nos parece que puedan re-

(9) COMA, J.: "La novela negra", en Los Cuadernos del - Norte, nº 19, Mayo-Junio de 1983, pág. 41.

sumir perfectamente la identidad de un género que, por su carácter heterogéneo en cuanto a la ideología que -- produce los textos, es difícilmente definible.

Fuede entenderse por novela negra un conjunto o conglomerado de obras que aparecen por vez primera en -- Estados Unidos en los años 20 por sus precedentes de la novela de aventuras criminales norteamericana (pero que se extienden fuera de este país y más adelante de esa -- fecha, incluso hasta la actualidad), diferentes a la novela-enigma pero también distintas entre sí en cuanto a la lógica ideológica que las produce (del empirismo de Hammett al romanticismo pequeño-burgués chandleriano, -- por citar los dos ejemplos más representativos) y que -- sólo poseen en conjunto como denominador común su idéntico planteamiento de la ideología jurídica burguesa en cuanto a la tematización de lo criminal, planteamiento que, siendo luego desarrollado de forma mucho más amplia, puede resumirse así:

- el protagonista es siempre un investigador privado o un criminal, nunca un investigador público (en los raros casos en que ocurre actúa siempre en defensa de -- la "justicia", no de la "Justicia", y con procedimientos al margen de los utilizados en el aparato policial).
- el crimen se entiende siempre no como un atentado individual al orden existente, sino como un reflejo pre

- cisamente del desorden social, de la injusticia reinante en el mundo (esto es así incluso cuando el criminal es el protagonista, en las "crook stories").
- la justificación de la ideología jurídica burguesa se produce siempre mediante la legitimación de la noción ideológica de "justicia", nunca de la "Justicia" o Ley, siempre desacreditada.
 - en los relatos que tienen a un investigador como protagonista, la mayoría, este no actúa tanto buscando la explicación racional de los hechos criminales, el cómo de los mismos, como el origen mismo de los hechos, su por qué, mediante una actuación más dinámica que racional
 - el descubrimiento o captura del criminal o criminales -captura no siempre necesaria, por otro lado- se entiende en esta narrativa no como una reposición del orden previo a la comisión del delito (novela-enigma) sino como una instauración final parcial de una "justicia" u orden que en parte regenera o soluciona un problema de un mundo dominado por el desorden o la "in-justicia".

Ahora bien, dentro de la novela negra hay que discernir diversas corrientes. Para Lebrato Martínez estas serían fundamentalmente la que tiene como protagonista a un investigador y aquella cuyo héroe es un delincuente o criminal:

"En resumen, tenemos una doble línea operacional dentro de la serie negra:
- Línea del investigador privado. Parte de Carroll John Daly y de Dashiell Hammett y culmina en Raymond Chandler
- Línea del delincuente. Parte también de Hammett y cuenta con la destacada continuación de James Cain, Horace McCoy, David Goodis y Jim Thompson entre otros". (10)

De parecida manera se expresa Robert Louit, que, en "Black Mask et série noire", subdivide aún más esta clase de relatos:

"Dès les années trente, les détectives stories de Hammett ou Chandler s'opposent aux histoires de "durs" -- des deux autres grands: James Cain et Horace McCoy Cain et McCoy mettent en scène des personnages qui ne sont pas réellement passés de l'autre côté de la loi mais "coincés" par la société cherchent la fuite par tous les --

(10) LEBRATO, D.: "Notas sobre la novela negra", en Revista de Bachillerato, nº 23, pág. 130.

moyens. (...) La 'biographie de gangster' a été inventée par W.R. Burnett en 1930 dans Le Petit César et reprise par D. Henderson Clarke dans Un nommé Louis Beretti. Le 'roman hollywoodien' s'est véritablement constitué en sous-genre avec des oeuvres -- telles que The little sister (Fais pas ta rosière) de Chandler, La mort du Maestro de Raoul Whitefield ou Lazare J de Richard Sale. On pourrait -- encore parler des romans de délinquants juvéniles, des récits détaillés de 'casses', etc.". (11)

Javier Coma, en cambio, diferencia tres clases -- de novela negra, tres tendencias básicas:

"Así sucede con las dos primeras ramificaciones de la novela negra, la -- 'hard-boiled' y la 'crook-story'. -- Hard-boiled sirvió para definir a personajes de relatos criminales que se afiliaban de algún modo a aquellas --

(11) LOUIT, R.: "Black Mask et série noire", en Le Magazine Littéraire, n° 78, Juillet-Août de -- 1973, pág. 12.

premisas, caracterizándose sobre todo por su individualismo, su apego a la violencia, su noción particular -muy particular- de la ética y de la justicia, sus inclinaciones a una conducta al margen de las normas vigentes; así como personaje 'hard-boiled' surgió - un nuevo tipo de investigador privado que acostumbraba a utilizar los mismos métodos de los gangsters y que se desvinculaba de las actuaciones policiales (...). Por lo que respecta a - la novela negra con el marchamo de -- 'tough', 'dura', existió la diferen--cia, en lo relativo a la 'hard-boiled', de que los nuevos personajes 'toughs', 'duros', admitieron la existencia de un protagonismo criminal, o sea que - el delincuente (y no el luchador contra los criminales) asumiera el principal papel del relato. Pero este delincuente tenía a la vez una particularidad que le distinguía de otra corriente, anterior históricamente, de la novela negra, y que ya he citado, la 'crook-story', que quería decir na

rración de delincuente. El protagonis-
ta 'tough' no estaba profesionalizado
en el delito, el protagonista de la -
'crook-story', sí. El lector podía --
identificarse de algún modo con el --
personaje 'tough', no en cambio con -
el de la 'crook-story' que era un pis-
tolero o el gángster (...). En etapas
posteriores se mantendrá la vigencia
de la 'crook-story', desarrollada per-
sistentemente a lo largo de toda su -
carrera por William Riley Burnett - -
(...) y la tendencia 'tough' asumirá
las modas psicoanalíticas derivando -
poco a poco en el subgénero denomina-
do 'psicología criminal', que indaga
sobre todo en los móviles y en el com-
portamiento del protagonista sumergi-
do de repente en el delito y cuya re-
presentatividad moderna será popular-
mente ostentada por Patricia High- --
smith". (12)

Desde nuestro particular punto de vista, no hay

(12) COMA, J.: "La novela negra", en Los Cuadernos del Norte, nº 19, Mayo-Junio de 1983, págs. 43-44.

que fijarse demasiado, a la hora de diferenciar las líneas narrativas del relato de carácter negro, en las no menclaturas existentes en América, muy confusas como di jimos anteriormente. De acuerdo con Lebrato Martínez, - nosotros distinguiremos dos corrientes fundamentales en el seno de la novela negra:

‡ la narración de investigador, siempre privado -muy ra ras veces sucede lo contrario-, sea este un detective, un justiciero, un hombre metido en apuros o incluso un criminal investigador (el protagonista de La llave de cristal de Hammett, por ejemplo); en resumidas cuentas, con distintas excusas (contratación de servicios del de tective, ayuda a un amigo, necesidad de salir de un embrollo criminal, etc.) siempre se legitima y justifica, a través de su actuación, la noción ideológica burguesa de "justicia" intentando llevarla a efecto -aunque sea momentánea y parcialmente y por diversos motivos que -- justifican la acción del investigador- en un mundo en el que se supone que esta no existe y en el que, consecuentemente, se da el crimen y el criminal como un re-- flejo de este desorden.

‡ el relato de delincuente o criminal, hombre que está y actúa fuera de la ley y cuyos cánones no se adecúan a ninguna "justicia", representante en suma del desorden social y consecuencia de este al mismo tiempo; la "justicia" se legitima en este tipo de obras precisamente -

por contradicción, destacando la "in-justicia" dominante en una sociedad y la lógica inexistencia de esta en ese universo.

1.4.2) SURGIMIENTO Y DESARROLLO.

1929 es la fecha clave del famoso -- "crac", de la renombrada depresión del capitalismo norteamericano; 1929 es también la fecha de aparición de la primera novela larga de Hammett, Red harvest (Cosecha roja), considerada como la obra verdaderamente iniciadora de la novela negra, pese a que este y otros autores habían comenzado ya a publicar sus historias cortas antes en "Black Mask" y otros "pulp" (revistas llamadas así por estar fabricadas en papel barato de pulpa de madera) e incluso había aparecido ya en 1923 el protagonista fundamental de las novelas de Hammett, el de-

tective Sam Spade.

Aunque casi todos los críticos citan la innegable relación entre el conjunto de textos llamado "novela negra", y concretamente la producción hammettiana, y la sociedad americana de los años 20 y 30, momento en que afloran y se desarrollan esta serie de relatos, sin embargo pueden destacarse dos posiciones principales en la crítica que se ha referido a esta clase de narrativa. Unos estudiosos del fenómeno consideran, desde un punto de vista bastante sociologista, el nacimiento de esta novelística como un reflejo de la sociedad de su época: del consumismo y la crisis económica, de las contradicciones sociales, de la "Ley Seca", etc. (Del Monte, J. Coma, V. Claudín y una larga nómina). Otros críticos, desde posiciones más evolucionistas, entendiendo que este tipo de novelas, aunque influidas por el contexto social, son fundamentalmente el resultado de una evolución literaria marcada por el tiempo, el producto de la modificación de ciertos géneros anteriormente existentes (novela popular, de aventuras criminales o policiaca), destacan este papel de la proviniencia de la novela negra. Todos ellos, no obstante, todos los críticos en realidad, coinciden en situar la génesis de este tipo de narración en Estados Unidos en los años 20, en los momentos de la alegría consumista previa a la gran depresión de la siguiente decena de años.

Sweezy y Baran explican, a nuestro modo de ver, bastante acertadamente esta crisis, de indudable relación con el surgimiento de la novela negra, considerándola como:

"el resultado normal del funcionamiento del sistema económico norteamericano". (13)

Para ellos, tras la inminente crisis producida desde 1907 a 1915 por las crecientes dificultades de absorción de excedentes y un proceso de estancamiento productivo, salvado por la inversión efectuada por la Administración en materia de armamento para la Primera Guerra Mundial y también por el capital invertido en la creciente industria automovilística, vuelve a reproducirse el ciclo de la crisis en los años 30 a consecuencia de la propia irracionalidad e inexistencia de planificación económica del capitalismo monopolista, agravada aún más por los errores de las políticas de los gabinetes republicanos de Coolidge y Hoover.

Se trataría, pues, de la repetición del proceso: la tasa de inversión, bastante más alta de lo necesario para sostener la tasa de crecimiento de la economía, -- produce el constante descenso de la utilización de la --

(13) BARAN, P.A. y SWEEZY, P.M.: El capital monopolista
Madrid, Siglo XXI, 1974, pág. 191.

capacidad productiva industrial, lo cual crea un fuerte estancamiento de la producción (uso del 89% de la capacidad posible en 1926 frente al 52% de la misma en el año 1933) que, sumado a una inadecuada absorción de excedentes por el mercado, llevarían a una indefectible crisis económica sin precedentes, de la que únicamente son algunos síntomas la caída de la bolsa o el hecho de que el índice de desempleo subiera de un 3'2% en 1929 a un 24'9% en 1933. (14)

Pues bien, son todos estos desajustes socioeconómicos y la consecuente agudización de las contradicciones sociales que ya venían desde 1907 y que llegarán a su cima con la crisis que va a estallar con lo que Galbraith llama el "crac del 29" (15), unidos a la corrupción política de los gabinetes republicanos de Coolidge y Hoover y al aumento y proliferación de la criminalidad organizada y el delito a partir de la entrada en vigor en 1920 de la Ley Seca (enmienda 18 a la Constitución), los que van a marcar las condiciones sociales y económicas objetivas del mundo en que aparece la novela negra y que, lógicamente, se verá muy influida por este

(14) BARAN, P.A. y SWEEZY, P.M.: El capital monopolista

Madrid, Siglo XXI, 1974, págs. 182 a 193.

(15) GALBRAITH, J.K.: El crac del 29 - Barcelona, Editorial Ariel, 1976.

panorama.

Si no cabe duda de que este fue el marco, y que lógicamente tuvo sus influencias, de nacimiento de la novela negra americana, para cierto sector de críticos, como hemos enunciado antes, este es el hecho decisivo - que explica este surgimiento. Así, V. Claudín, R. Louit, J.C. Martini y numerosos estudiosos entienden la narración de tipo negro como una reacción y un producto ante esas circunstancias sociales; en este sentido, J. Coma escribe lo siguiente:

"Se arriba a la década que alberga la reconversión de un sector del género policíaco en una literatura de profundo alcance social. El contexto preciso para este cambio (...) vino dado - por la confluencia de dos coordenadas distintas: la espectacular racionalización de la narrativa de primera línea literaria, y la contradicción histórica entre una repentina prosperidad consumista y la represión puritana de la vida de placer". (16)

(16) COMA, J.: "Proyecciones críticas de una novela de género", en Camp de l'arpa, nº 60-61, Febrero -Marzo de 1979, págs. 40-41.