

# CARACTERIZACION DEL PERSONAJE EN LA NOVELA POLICIACA

## 1. INTRODUCCION

La categoría del personaje es una de las más oscuras de la ciencia literaria. Una de las razones de esta confusa delimitación es el escaso interés que escritores y críticos han concedido hasta hoy a esta categoría, como reacción, quizá, contra la sumisión total al «personaje» que fue regla a fines del siglo XIX. Otra razón sería la presencia, en la noción de personaje, de varias categorías diferentes. El personaje no se reduce a ninguna de ellas, y participa de todas. Enumeraré algunas de las más importantes:

### 1.1 *Personaje y persona*

Una lectura ingenua de las obras de ficción, como dice Todo-rov (1), confunde personajes y personas vivientes. Inclusive se han escrito «biografías» que exploran hasta las partes de las vidas de los personajes que aparecen en los libros («¿Qué hacía Hamlet durante sus años de estudio?»). Se olvida, en tales casos, que el problema del personaje es, ante todo, lingüístico, que no existe fuera de las palabras. Sin embargo, negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo: los personajes representan a personas, según modalidades propias de la ficción. Vázquez Montalbán, hablando concretamente de la novela policíaca, dice que todos los personajes son siempre el autor. Cuando Flaubert contesta aquello de que «Madame Bovary soy yo», está diciendo una verdad como un templo.

### 1.2 *Personaje y punto de vista*

La crítica del siglo XX ha querido reducir el problema del personaje al de la visión o punto de vista. En este caso, la confusión es más explicable, ya que a partir de Dostoievski y Henry James aparecen con más fuerza las conciencias de las «subjetividades» que

los *propios seres objetivos*. Se perdió el universo estable de la visión clásica, y ahora nos encontramos con una serie de visiones, todas ellas igualmente inciertas, que nos informan mucho más sobre la facultad de percibir y comprender que sobre una *presunta realidad*. Habrá ocasión de demostrar, a lo largo de este artículo, las diversas visiones del personaje de la novela policíaca o policial, y en qué medida todos responden a ciertos cánones, que podrían enlazar directamente con los cánones clásicos. Es innegable, por otra parte, que el personaje no puede reducirse a la visión que él mismo tiene de su entorno: inclusive en las novelas modernas existen muchos otros procedimientos relacionados con el personaje. Y en el caso de algunas novelas policíacas comprobaremos qué escurridiza resulta la visión de algunos personajes, por ejemplo, en las novelas de Dashiell Hammett.

### 1.3 *El hombre y sus atributos*

En una perspectiva estructural se tiende a identificar el personaje con los atributos. La relación entre el personaje y su atributo como *detective* es fácilmente detectable. Interesa también estudiar en este punto el parentesco que unos personajes mantienen con otros, y, en nuestro caso—el de la novela policíaca—, ver las relaciones que mantienen entre ellos; en otras palabras, cómo se desarrolla su comportamiento a lo largo de la *intriga*.

### 1.4 *Personaje y psicología*

La crítica formalista piensa que la reducción del personaje a la «simple» psicología no está justificada de ningún lado que se mire. Es indudable que esta reducción, practicada a veces en exceso, ha provocado el «rechazo» del personaje por parte de los escritores del siglo XX. Sin embargo, en la novela policíaca no podemos dejar de tratar los aspectos psicológicos. El ejemplo de Ross MacDonald es suficientemente significativo. MacDonald incorporará a la reflexión de las condiciones sociales, de las determinaciones ambientales que enmarcan su narración, la investigación de las *condiciones psicológicas*. Su personaje Archer describe la sociedad deshumanizada donde vive a partir de su escepticismo triste y cansado. El intuye, como dice Víctor Claudín, que las circunstancias de la historia individual actúan sobre el presente social. Su preocupación central es la de comprobar que el hombre continúa destruyendo el mundo y destruyéndose a sí mismo. Y hasta la violencia más radical puede explicarse

psicológicamente. Y Chandler y Hammett, antes que MacDonald, tampoco habían sido ajenos al tratamiento psicológico de sus personajes, y si saben retratar a la perfección la desolación que sufren sus personajes, la miseria que padecen y la violencia a que son sometidos, es sencillamente porque estas condiciones las vivieron como detectives que fueron el propio Hammett y el propio Chandler, y lo que hacen, en definitiva, es proyectar literariamente sus propias experiencias. Chandler no consideraba la realidad exterior como una buena amiga y se recluye en su interior. Se las arregla mal con el mundo circundante, y quizá por eso nos lega en sus libros la realidad de un mundo determinado (Los Angeles) y la realidad emocional de sus personajes. Y el hecho de que «se llevase fatal con el exterior» no es óbice para captar magistralmente la realidad, aunque en su vida real estuviese en conflicto con ella. Y en Londres, en años en que muchos toman características de auténtico delirio, asume rasgos propios de los personajes de sus libros y actúa como defensor de mujeres desvalidas.

Es particularmente interesante, en el caso de Hammett, estudiar las manifestaciones de humor del personaje a lo largo de la narración.

### 1.5 *El personaje y el motivo*

Se considera aquí el *motivo*, según dice Juan Villegas (2), «una situación típica que se repite». Quedan, por tanto, alejadas las posibles connotaciones o relaciones con los «porqués». Es decir, se trata de una situación reiterada que encontramos en muchas obras y que se repite dentro de cada obra concreta, alcanzando incluso un nivel de *leitmotiv*. Esto no significa reducir todas las narraciones policíacas a una sola novela, ni siquiera pensar que Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Ross MacDonald, etc., escriban siempre la misma novela. Ahí reside precisamente la grandeza de la novela policíaca, y, precisamente por no entender esto, se la ha menospreciado, relegándola a un género secundario.

Cuando se expliquen con precisión las claves de la novela policíaca —yo me limitaré a exponer solamente algunas de las características del personaje—, se entenderá que es un hecho cultural de evidente importancia. Y no es que la moda, o la difusión que han conseguido recientemente en nuestro país muchos autores extranjeros, hasta ahora desconocidos (hasta el mismísimo Manuel Vázquez Montalbán nos dice que en 1974, cuando escribió *Tatuaje*, no había leído prácticamente nada de novela americana, y que Chandler era

para él casi un desconocido), autorice a pensar esto. Es, sencillamente, que la calidad literaria de muchos autores de novela policíaca está a la altura de los mejores narradores.

En la novela policíaca hay un *motivo básico* y *motivos secundarios*. Simplificando, se podría afirmar que una novela policíaca significa siempre la resolución de un problema, casi de un crucigrama. Obedece a uno de los pocos prejuicios que son aceptados universalmente: el malhechor es antisocial; debe ser hallado y castigado.

En ocasiones, la novela se nos narra no desde la perspectiva del detective, como en el caso de los autores apuntados anteriormente; sirva como ejemplo la maravillosa novela de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces* (3), donde adquieren categoría de personajes principales los *seres antisociales y malhechores*, que en la búsqueda del crimen perfecto, de acuerdo con los cánones tradicionales del género, se convierten, por la intervención del azar, en desencadenantes de una trágica e incontrolable cadena de acontecimientos, en la que la violencia, íntimamente ligada al sexo, asume la función del destino, transformando en víctima a su desarraigado antihéroe, movido por ciegas e irresistibles pasiones. Pero ¡qué poéticamente se nos cuenta y con qué escasez de medios se nos expresa! ¡Qué selección tan cabalmente llevada a cabo de recursos estéticos!

### 1.6 *El personaje y sus tipos*

Se ha intentado constituir tipologías de personajes. Entre estos intentos pueden distinguirse los que se basan en relaciones puramente formales y los que postulan la existencia de personajes ejemplares que se encuentran a todo lo largo de la historia literaria (4). Atendiendo a ambos rasgos, se han opuesto personajes que permanecen inmutables a lo largo de un relato (*estáticos*), a los que cambian (*dinámicos*). Creo haber dicho anteriormente, o apuntado al menos, que, según la importancia del papel que asuman en el relato, los personajes pueden ser *principales* o *secundarios*. Estos son dos casos extremos; desde luego que hay muchos casos intermedios.

Según su grado de complejidad, se oponen los personajes *chatos* a los personajes *densos*. E. M. Forster, que insistió sobre esta oposición, los define así: «El criterio para juzgar si un personaje es "denso" reside en su actitud para sorprendernos de manera convincente. Si nunca nos sorprende, es "chato"» (5).

Según las relaciones que mantienen los personajes dentro del entramado de la *intriga*, se pueden distinguir los personajes sometidos

dos a la intriga, de los que, por el contrario, son sometidos por ella. H. James llama *ficelle* a los del primer tipo: son los que aparecen *moviendo los hilos, usando la pistola, bailando en la cuerda*. Son propiamente los personajes de la novela policíaca. Los segundos son propios del relato *psicológico*: en Chèjov se encuentran ejemplares bastante puros de este tipo de personajes.

Wolfgang Kayser (6) no duda en dividir la *novela*, atendiendo a tres elementos creadores del mundo y que presentan por ello los elementos estructurales de las formas épicas: *personaje, espacio y acontecimiento*. Y entre las *novelas de personajes* encuentra como paradigma la novela policíaca. Aunque menosprecia el género policíaco, Kayser dice que se ve obligado a tratarlo de pasada. Afirma que ya E. A. Poe había introducido al detective como medio técnico para la solución del enigma. Estas consideraciones nos llevan, sin más dilación, al estudio concreto del personaje a lo largo de la historia de la novela policíaca.

## 2. EVOLUCION DEL PERSONAJE EN LA NOVELA POLICIACA

### 2.1 *Los iniciadores del género*

Para muchos críticos—señalaré el caso de Kayser, que en su voluminosa obra dedica cuatro líneas a la novela policíaca, y algunos críticos literarios ni siquiera la mencionan—, la novela policíaca no pasa de ser un género subliterario que a duras penas se le permite formar parte del universo literario.

Pero los estudiosos—muy recientemente, también ya en nuestro país—sitúan en los orgíenes del género policíaco las *novelas negras del siglo XVII*, los *gothics stories*, los *folletines del siglo XIX*. Algunos críticos, como Miguel Vidal Santos, piensan que es preciso ir más lejos y situar la novela policíaca en el contexto de la literatura popular.

En el siglo XVIII, Walpole, Radcliffe, Mary Shelley, Lewis, fueron los creadores de las novelas negras, de terror o góticas. En el siglo XIX, los folletines, las novelas por entregas (Sue, Terrail, Reynolds), los relatos de aventuras, la literatura fantástica y de terror. En la primera mitad del siglo XX, y situando como punto de partida a Poe, la forma de literatura «menor» que más se adapta al momento histórico es la novela policíaca.

¿Cómo es el personaje en Poe? La intriga creada por E. A. Poe en algunos relatos, que no dudamos en llamar policíacos, no es otra

que proporcionar al personaje —y, por ende, al lector— la fruición de desvelar el misterio y producir un placer intelectual, que se obtiene del impacto emocional que causa la historia narrada. Las pesquisas de Dupin llegan a ser un puro juego de ingenio, un mecanismo intelectual, que produce un placer abstracto. Al *detective* de Poe le interesa la pura dialéctica del razonamiento. Casi podríamos aplicarlo lo que decía el filósofo y humanista español Luis Vives (7) durante su semiexilio en Oxford: «No nos interesa saber *qué* es el alma, sino más bien *cómo* es y cuáles son sus operaciones.» Y Poe nos dice en *Manuscrito hallado en una botella*: «Un sentimiento para el cual no encuentro nombre se ha posesionado de mi alma; es una sensación que no admite análisis, frente a la cual las lecciones de tiempos pasados no me sirven y cuya clave me temo que no me será dada por el futuro. Para una mente constituida como la mía, esta última consideración es un tormento. Nunca, sé que nunca llegaré a conocer la naturaleza de mis concepciones» (8).

En síntesis, como dice Julio Cortázar en el prólogo a su magnífica traducción al castellano de los cuentos de Poe, el personaje Dupin es el «*alter ego* de Poe, expresión de su egotismo, cada día más intenso; de su sed de infalibilidad y superioridad, que tantas simpatías le enajenaban entre los mediocres». El propio Cortázar, hablando de *El misterio de Marie Rogêt*, reconoce que en Poe el lado macabro y mórbido corría paralelo al frío análisis.

## 2.2 Los seguidores de Poe

Según Narcejac —uno de los críticos más prestigiosos de la novela policíaca—, la trayectoria de este género está jalonada por Poe como precursor; Conan Doyle, que consolidará y comercializará el género; Chesterton y Agatha Christie. Se refiere Narcejac, como es obvio deducir, a la escuela anglosajona, dentro de la novela policíaca. En esta escuela hay que añadir nombres como los de Margery Allingham, Ellery Queen, Dorothy Sayers, J. Dickinson Carr, Stanley Gardner, Anthony Berkeley-Francis Iles y S. S. van Dine, a pesar de que no todos sean originarios de Gran Bretaña, como dice Vidal Santos (9). En la escuela francesa sitúa Vidal Santos a Gaboriau, Maurice Leblanc y Simenon, considerando a Balzac como antecedente más o menos remoto.

Las diferencias entre la escuela anglosajona y francesa son bastante conocidas. Los autores ingleses presentan unos personajes cerebrales, maestros de la deducción, grandes teóricos. En muchas

ocasiones son *detectives* casi aristocráticos, que en el fondo están veiendo por unos valores de clase rígidamente establecidos. Se preocupan fundamentalmente por todo el proceso que conduce al esclarecimiento del crimen (recogida de pruebas, análisis de los indicios, estudio de los sospechosos), y sus obras acabarán cayendo en una situación irreal, en un crucigrama, en un juego intelectual, que tiene como único objetivo desafiar la inteligencia del lector. Habrá ocasión de comprobar que esta caracterización del detective cambia sustancialmente en los grandes autores norteamericanos de la novela negra. Y justamente con esta vertiente apuntada hay que relacionar a los autores franceses mucho más que los anglosajones señalados anteriormente. Así, los detectives de la novela francesa son hombres de acción fundamentalmente, y no solamente utilizan la inteligencia, sino la intuición. Pero esto sucede también, a veces, con detectives de Chandler o Hammett.

Después de Dupin, hábil deductor y fríamente cerebral, creado por Poe, Conan Doyle (1887) nos presentará no a un «caballero», sino a un «cerebro». El personaje se deshumaniza. «Lo único humano de Sherlock Holmes, personaje creado por Conan Doyle, son sus manías; el resto es fría inteligencia sobrehumana. Cualquier deducción de Holmes da en la diana, porque así lo quieren la casualidad, las coincidencias y el propio Conan Doyle. Aparentemente, su lógica es sólida, pero en el fondo, como dice Vidal Santos, es una lógica de salón, divertimento, prestidigitación más que inteligencia, ilusionismo puro. El doctor Watson recibe de Holmes todas las instrucciones precisas para descubrir el enigma, pero nunca acierta.» De alguna manera podríamos comparar al doctor Watson con el «gracioso» de nuestra comedia del siglo XVII. Sus desaciertos realzan la figura del protagonista.

### 2.3 *Estudio de algunos personajes paradigmáticos de la novela policíaca del siglo XX*

Con Poirot y con Miss Marple, de Agatha Christie, entramos en un mundo donde los personajes devienen «estáticos», a fuer de su automatismo, y «chatos», gracias a sus actitudes tan poco convincentes para sorprendernos. En Poirot no faltan, sin embargo, la «sagacidad mental» y la «inteligencia superior», que eran atributos de los personajes que encontramos en los creadores del género. La nota psicológica se acentúa, sobre todo, en Miss Marple, que asume los caracteres de una mayor humanidad en la tipología de Agatha Christie. La autora no escapa, no obstante, a un proceso de caracteriza-

ción tópica y reduccionista. No es raro encontrar en la *psicología diferencial* de Agatha Christie expresiones como las siguientes: «Se encaminó con el corazón palpitante (...). Todo su cuerpo tembló convulsivamente.» En una ocasión dirá Miss Marple: «Es cierto que he llevado lo que se llama una vida tranquila, pero he tenido muchas experiencias resolviendo pequeños problemas que fueron surgiendo a mi alrededor. Algunos verdaderamente ingeniosos, pero de nada serviría contároslos, ya que son cosas de tan poca importancia que no les interesarían...» (10). Y la misma Agatha Christie nos dice en el prefacio de su *Miss Marple y 13 problemas*: «La señorita Marple tiene una ligera semejanza con mi propia abuelita; es también una anciana blanca y sonrosada, quien, a pesar de haber llevado una vida muy retirada, siempre ha demostrado tener gran conocimiento de la depravación humana.» Uno se sentía terriblemente ingenuo y crédulo ante sus observaciones: «Pero ¿tú crees lo que te dicen? No debieras hacerlo. Yo nunca creo nada.» Por si no quedara clara la proyección de la autora en Miss Marple, nos confesará: «Yo disfruto escribiendo las historias de la señorita Marple; siento un profundo afecto por mi dulce anciana.» «Mi dulce anciana»: ¡qué lejos estamos de los personajes duros de Hammett y de Chandler! Y, por otra parte, Simenon sabrá presentarnos a su personaje Maigret con una psicología más verosímil y profunda. En cuanto a las relaciones entre Simenon y su personaje, ha corrido abundante tinta, a veces por el mismo Simenon.

Recientemente ha aparecido en *Le Nouvel Illustré*, un semanario de Lausanne (Suiza), donde reside Simenon, una carta peculiar dirigida a su personaje Maigret: «Seguramente se sorprenderá de recibir mi carta—le dice Simenon a su personaje—, si se tiene en cuenta que nos separamos hace casi siete años. En este año se cumple el cincuenta aniversario del día en que nos conocimos. Usted tenía alrededor de cuarenta y cinco años. Yo tenía veinticinco. Pero usted tuvo la suerte de vivir después un cierto número de años sin envejecer. Fue sólo al término de nuestras aventuras y de nuestros encuentros cuando usted llegó a la edad de cincuenta y tres años. El límite de edad en aquella época era, para los comisarios como usted, el de cincuenta y cinco años. ¿Qué edad tiene usted en la actualidad? Yo he envejecido mucho más rápidamente que usted, como ocurre con todos los mortales, y he sobrepasado ampliamente los setenta y seis años. Tampoco sé si usted habita todavía en la pequeña casa de campo de Meng-sur-Loire y si se dedica todavía a la pesca en solitario; si sigue usando su gran sombrero de paja; si la señora Maigret juega aún con usted a las cartas en el café de la ciu-

dad, como yo mismo hacía (...). Ahora estamos los dos jubilados. Le deseo que saboree, lo mismo que yo, las pequeñas alegrías de la vida, disfrutando del aire desde el comienzo del día.» Y entre esas pequeñas alegrías de la vida, menciona Simenon el placer gastronómico (al igual que en los personajes de Vázquez Montalbán; la bebida será referencia obligada hablando de Chandler y de Hammett). Simenon continúa: «Dígale a la señora Maigret que, gracias a un cierto señor Courtine, que bien podría merecer el título de rey de los gastrónomos, sus recetas de cocina han dado la vuelta al mundo, y que, por ejemplo, los *gourmets* de Japón o de América del Sur suelen rociar su *coq au vin* con unas gotitas de alcohol de ciruelas de Alsacia.» Y, como en el *Quijote*, se le ofrece al personaje alguna de las versiones que de sus historias circulan.

Este punto de vista, en el que no hay distancia alguna entre narrador y el personaje, es la perspectiva asumida—parcialmente, en Agatha Christie; más total, en Simenon—merced a la cual el autor nos hace partícipes de una especial confidencia.

#### 2.4 Los personajes «duros» de la novela negra

El año 1929 inaugura uno de los mayores colapsos que registra la historia económica del siglo XX. Es el año de la quiebra de la Bolsa de Nueva York y también el año en el que Dashiell Hammett publica su primera novela de resonancia: *Cosecha roja*. El psicologismo de los autores señalados anteriormente, y también la concepción de la novela como «juego de ingenio», van a ser sustituidos por un tipo de novela en la que el relato detectivesco es sometido a un tratamiento predominantemente realista y verosímil. Un nuevo tipo de personajes dinámicos aparecen respondiendo dialécticamente a una realidad dura y cargada de violencia.

El 12 de junio de 1942 escribe André Gide en su diario: «He podido leer..., con asombro considerable bien cercano a la admiración, *Cosecha roja*, de Dashiell Hammett (a falta de *La llave de cristal*, libro tan recomendado por Malraux, pero que no puedo encontrar por ningún lado).» Para Gide, los diálogos de *Cosecha roja* están contruidos con mano maestra, llegando a afirmar: «Son cosa para enfrentarla con Hemingway y hasta con Faulkner; todo el relato mismo de una habilidad y cinismo implacables...» Y es que también podría decirse de las novelas de Hammett que sus historias no están narradas, sino entretejidas entre las mallas del diálogo. Y, dentro de un mundo sórdido y terrible, el detective aparece sin atributos románticos, aunque impregnado de una tremenda dimensión poética.

El detective, como dice Cernuda, «carece del halo con que ya Poe provee a su Auguste Dupin y Conan Doyle subraya y teatraliza aún más en su Sherlock Holmes» (11). En *Cosecha roja*, las mallas del diálogo y la habilidad del detective logran romper primero y exterminar después, gracias al procedimiento de enfrentar a unos *gangsters* con otros, la red con que aquéllos estrangulaban a Personville, donde el detective es llamado para un asunto de su profesión y donde, como dice Cernuda, «su olfato natural e incentivo profesional le obstinan en la tarea».

En *La llave de cristal* (1931), el «personaje principal», Ned Beaumont, no es un detective, sino guardaespaldas y *factotum* del *ganster* Paul Madwig. La acción es tan viva como en la novela anterior. Con crudeza y con sarcasmo, Ned lleva a cabo una tarea semejante a la del detective en *Cosecha roja*. Pero en el mundo de la crueldad, de la fuerza bruta, del instinto criminal, Ned Beaumont transparenta una pizca de amor; amor apenas exteriorizado, ya que, como afirma Luis Cernuda, «(el amor) lo presentimos latente en la acción». El sutil arte novelesco de Hammett nos hace avanzar por el mundo psicológico del protagonista como una especie de niebla, donde los detalles íntimos necesitan una bien atenta vista para captarlos.

El detective de *El hombre delgado* (1934) pertenece mejor al patrón del detective profesional que se ve casi obligado a investigar un misterio: dónde está el invisible Clyde Wynant. El «personaje principal», Nick Charles, es un trasunto del tipo habitual de policía cínico, duro y violento; emprende la investigación como un combate, en el que la intuición prevalece sobre el análisis y la fuerza sobre la inteligencia. Y es quizá en esta novela donde el detective se guíe más por la intuición. Hasta llegar a afirmar: «El día que los asesinatos se comentan de acuerdo con leyes matemáticas podrás resolverlos por procedimientos matemáticos» (12).

En *El halcón maltés* (1930), el detective es Samuel Spade, que aparece en otras novelas de Hammett. La función de Spade en esta novela es doble: hallar el halcón de oro y esquivar los engaños e intrigas de Brigid O'Shaughnessy. No se parece nada la actitud del detective con esta mujer a la actitud que mantiene en *El hombre delgado*, donde llega a decir: «No comprendo cómo ningún detective puede esperar salir adelante sin estar casado contigo.» En *El halcón maltés* aparece de nuevo la violencia desnuda, a la que nos tiene acostumbrados Hammett, y un detective arrastrado por unos acontecimientos que al principio le sobrepasan; pero al final cumple su papel con la maestría del que conoce a la perfección su oficio y no necesita justificación de sus actos, aunque sus palabras son harto

elocuentes: «Soy detective, y suponer que voy a correr detrás de los que quebrantan la ley y que los voy a soltar una vez agarrados, bueno, eso es como esperar que un perro que ha alcanzado un conejo lo suelte» (13). Esto no quiere decir que Hammett cierre el caso—lo cierra a nivel de construcción estructural del relato—, sino que el lector percibe que el conflicto no termina con el descubrimiento del criminal, ya que las causas del crimen se encuentran, la mayoría de las veces, en la base misma del sistema social. Hammett sabe presentar esta tesis con arte magistral, y en muchas ocasiones la ironía del *protagonista-detective*—muy frecuente en sus novelas— es el recurso utilizado como acusación contra una sociedad que se resiste a una transformación. Así por ejemplo en *La maldición de los Dain* es transparente la ironía del detective cuando el escritor Fitzstephan le pregunta: «¿Para qué sirve meter a la gente en la cárcel?», el detective le responde: «Alivia la congestión. Si metieran en la cárcel a una cantidad suficiente de personas, no existirían problemas de circulación en las calles». Y en otro momento de la novela: «Yo me trasladé a la sierra para fisgonear por cuenta del propietario de una mina de oro que sospechaba que sus empleados le estafaban» (14). Con un cinismo que adquiere la categoría de lo sublime presenta el detective la crueldad de una situación social. Incidentalmente digamos que no creemos acertada la afirmación de Cernuda cuando dice que *La maldición de los Dain* acaso sea, entre las de su autor, la novela de menor valor. Sí nos parece acertado cuando afirma que sus personajes están destinados a sobrevivir a su tiempo, como los mejores de Hemingway y hasta de Faulkner. Y nos parece hermoso sobremanera lo que su mujer, Lillian Hellman, nos dice: «Hammett no quería morir y me gusta pensar que no sabía que estaba muriéndose» (15). No podemos sustraernos a transcribir como final de este breve análisis del personaje en Hammett aquel diálogo entre Hammett y su compañera Hellman que reproduce en la introducción citada: «Un día le dije: "Hemos pasado años hermosos ¿verdad?". Dash me respondió: "Hermoso es una palabra demasiado importante para mí. Digamos sólo que lo hemos pasado mejor que mucha gente".»

Si en Agatha Christie y en Simenon veíamos como situación típica que se repite o *motivo* aquella característica que asumía el personaje, gracias a la cual el autor nos hace partícipes de una especial confianza, Chandler, al igual que Hammett y otros autores de la *novela negra* nos presenta a un detective en el cual el rasgo más pertinente es la violencia. Estamos ya lejos de esa ironía mezclada con ternura que había sido práctica normal hasta Hammett, Chandler, Cain, etcétera. La ironía la hemos visto en Hammett devenir en sarcasmo.

Marlowe, el detective de Chandler, es un personaje duro, fuerte, atractivo, un hombre, en definitiva, honesto en un trabajo corrompido. El personaje duro, el hombre «preparado para la aventura, el caballero andante, cuya misión es proteger a los débiles y asegurar el triunfo de la justicia» ya aparece en sus primeras narraciones publicadas en la revista estadounidense *Black Mask* por los años treinta. De este modo es perceptible ver la evolución desde narraciones como *Asesino en la lluvia*, *El hombre que amaba a los perros*, *El telón*, etc., hasta llegar a *El sueño eterno* (1939) donde Marlowe hace su aparición. De este personaje escribió Chandler en su ensayo *El simple arte de matar*: «El es el héroe, él es todo, debe ser un hombre completo, un hombre común y a la vez uno de aquellos que son difíciles de encontrar... debe ser el mejor hombre del mundo y tan bueno como para cualquier mundo» (16). Chandler escribió también una vez: «El fundamento de toda historia de detectives es y ha sido siempre el hecho de que el crimen será derrotado y la justicia triunfará.»

Volviendo a Marlowe, ya desde el principio sus agudezas crean el ambiente mitad cínico mitad romántico que envuelve las novelas. Pero, después de crear al Marlowe maduro, Chandler comprendió que, aunque Marlowe estaba más cerca de ser un verdadero detective que los héroes de Dorothy Sayers y Agatha Christie, aún le faltaba mucho para ser real: «El detective privado de la vida real es un tortuoso ganapán de la Agencia Burns, un tipo fuerte con apenas más personalidad que un alcornoque. Posee más o menos la misma estatura moral que un semáforo.» Y es que las convenciones de la ficción detectivesca imponen *atributos* irreales: «La cuestión —observó Chandler— es que el detective existe completo, entero e inmutable ocurra lo que ocurra, y que está, como detective, fuera del relato y por encima de él, y siempre lo estará. Esta es la razón de que nunca conquiste a la chica, nunca se case, nunca tenga realmente una vida privada, excepto que necesite comer, dormir y disponer de un lugar donde guardar su ropa. Su fuerza moral e intelectual reside en que no recibe más que un salario, por el cual protegerá, si puede, al inocente, defenderá al desarmado y destruirá al malhechor, y el hecho de que haga todo esto por un salario mezquino en un mundo corrompido es lo que le distingue de los demás» (17). Los límites impuestos por estas convenciones demuestran lo diferente que es la ficción detectivesca de la ficción ordinaria.

## 2.5 *El protagonista es el asesino*

En James M. Cain no se invierten los términos en el tratamiento del personaje principal. El asesino, perseguido por los detectives de Hammett y de Chandler, aparece en primer plano reclamando nuestra atención y, cómo no, atraído por el irresistible talante poético del protagonista. El desarraigado antihéroe, movido por ciegas e irresistibles pasiones nos cautiva y, autores como Albert Camus en *El extranjero*, reconoció las huellas que le había dejado la lectura de *El cartero siempre llama dos veces*. Al final de esta obra leemos: «El jurado deliberó sólo cinco minutos. Y el juez dijo que me consideraría igual que cualquier otro perro rabioso. Así que ahora estoy en capilla, escribiendo las últimas líneas de este relato, para que el padre McConnell pueda revisarlo y me diga los párrafos donde tal vez haya que arreglarlo un poco, por la puntuación y todo eso» (...) «Me estoy poniendo nervioso. He estado pensando mucho en Cora. ¿Sabrá ella que no fue culpa mía? Después de lo que nos dijimos mientras nadábamos en el mar tiene que saberlo. Pero eso es lo terrible, cuando uno juega con la muerte» (...) «En realidad, lo único que he querido en este mundo ha sido a ella. Ya es bastante. No creo que muchas mujeres consigan ni eso en la vida» (18). No creo necesario insistir en esta maravillosa combinación de lo poético y lo espeluznante del relato.

Aunque a veces se ha dicho que el autor que toma la perspectiva del asesino o antihéroe para narrarnos su relato tiene el inconveniente de presentarnos un personaje que se agota en una sola novela, mientras que los detectives de los autores apuntados más arriba se convierten en personajes «de serie», James M. Cain construirá una segunda novela donde también se adopta la perspectiva del antihéroe y en la cual el protagonista tiene atributos muy parecidos a los del personaje de *El cartero*... Se trata de *Pacto de sangre*. Pero, aunque la perspectiva de Cain sea distinta a la de los clásicos de la *novela negra*, el propósito que persigue es el mismo que persiguen Hammett, Chandler y MacDonald, es decir: reflejar sutilmente los conflictos de una sociedad donde el crimen no es más que una forma espectacular de violencia cotidiana. El protagonista de *Pacto de sangre* decide cometer un asesinato «después de la noche en que, junto a Lola, vi la salida de la luna sobre el océano (...) Estar con Lola era sentir una dulce placidez que se apoderaba de mi ser, como cuando paseábamos en el auto durante una hora sin decir palabra y luego ella levantaba los ojos para mirarme y todavía no teníamos nada de que hablar» (19).

Aparte de Cain, se dan otros autores que narran también desde la perspectiva del asesino: es por ejemplo el caso del inglés James

Hadley Chase que en su *Secuestro de Miss Blandish* (20) presenta el retrato de una pandilla de *gangster* americanos capitaneados por una mujer, que es capaz de lanzarlos hacia las acciones más feroces. Desde las primeras páginas se nos presenta un universo constituido por pandillas de asaltantes de bancos, policías que golpean salvajemente, secuestros, drogas, alcohol, sexo, y un detective privado con un modesto papel, ya que desde el principio se conoce el misterio y, por lo tanto, el misterio del enigma deviene un correr tras el único camino que conduce al final que, pura y simplemente, es la muerte. La muerte purificadora limpiará, en este caso, de personajes a la novela después de haberlos metido en un «desafortunado baño de sangre» (21).

## 2.6 *El personaje en la novela policíaca española*

Es indudable que la nómina de autores estudiados es incompleta; sin embargo, pensamos que puede ser bastante significativa.

No podríamos referirnos al detective en la novela española sin antes mencionar dos grandes escritores en castellano que se han dedicado al menester de recopilar textos policíacos y de escribir alguna narración de esta índole. Nos referimos a Borges y Bioy Casares, concretamente a su selección de *Los mejores cuentos policiales* (22) que reúne catorce relatos de autores como Agatha Christie, G. K. Chesterton, Graham Green, William Faulkner, Manuel Peyrou, etc., e incluyen «Las doce figuras del mundo» del que son coautores Borges y Bioy Casares, bajo el seudónimo de «H. Bustos Domecq». Bajo este seudónimo escriben juntos algunos de los mejores relatos policiales del idioma: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Dos fantasías memorables* (1946) y, bajo el seudónimo de B. Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte* (1946).

Con escasos antecedentes como Mario Lacruz, García Pavón, etc., Manuel Vázquez Montalbán introduce el tema policíaco en la narrativa española.

Vázquez Montalbán aplica unos atributos a su detective Carvalho, que, en cierto sentido, habían sido predicados del ciudadano medió español en *La penetración americana en España*. Y es que, quizá, el contenido ideológico subyacente en la narrativa de Vázquez Montalbán no es otro que un debate sobre el imperialismo moderno y que, según el propio autor, es, en realidad, el debate sobre la historia presente. El análisis que vea en sus novelas una simple variante de la novela policial o de la novela negra y que no profundice en las

obsesiones anti-imperialistas habrá olvidado uno de los soportes decisivos o de las fuerzas temáticas de la narrativa de Vázquez Montalbán.

El personaje Carvalho nace intelectualizado en *Yo maté a Kennedy*. Era un personaje enmarcado dentro del género de la política-ficción que el autor había ensayado en *Recordando a Dardé*. El mismo Vázquez Montalbán recordaría muy recientemente que «la tesis de la novela era que en la división de víctimas y verdugos, a los españoles nos tocaba asumir uno de los dos roles pero siempre en condiciones de supeditación. Carvalho era un verdugo promocional, un agente internacional al servicio de la CIA y del sistema capitalista, de hecho siendo una víctima por su condición de marginado de la historia, que es un poco la condición colectiva de todo un pueblo».

En uno de los capítulos de *Yo maté a Kennedy*, titulado «Epístola urbi et orbe», se habla de la alocución leída por el presidente Kennedy en el Día de Acción de Gracias de 1963, en la explanada central del Palacio de las Siete Galaxias, en presencia de un 60 por 100 de los cargos ejecutivos de la nación y de la totalidad del cuerpo diplomático:

«Señoras y señores:

En días como el de hoy es cuando más lógico resulta hincarse de rodillas, levantar la mirada confiada hacia la paz del cielo y decir: gracias. Gracias no tanto por los bienes recibidos como por las evidencias asumidas. Y la asunción de las evidencias es el mayor bien que puede recibir un pueblo. Y es evidente que la más preclara evidencia que podemos asumir nosotros, el pueblo norteamericano, es la de nuestro destino privilegiado al frente de la marcha histórica de la humanidad.» (23).

Más tarde, en *Tatuaje*, Carvalho toma cuerpo en su papel de detective. Un cadáver aparece en una playa barcelonesa y el señor Ramón le encarga descubrir su identidad. Entre los bajos fondos de Barcelona y los canales de Amsterdam, Carvalho no tarda en dar con una respuesta, que será el hilo conductor de un doloroso drama. Carvalho no se limita a comprobar la identidad del cadáver sino que analiza los móviles de la intriga, móviles que ya se enfrentan diametralmente a los intereses de su cliente, y con otros más generales. Pero Carvalho, que ha sido un agente de la CIA, no acepta ahora nuevas ofertas de reincorporación en Amsterdam, porque «es una aspiración latente en todo español establecerse por su cuenta». Las relaciones de dependencia descritas en las novelas policíacas de Vázquez Montalbán son evidentes. Como también es evidente que Carvalho es al español

lo que el Spade de Hammet para los norteamericanos, aunque Carvalho es, en cierto sentido, un detective menos puro que el de Hammet. Cuando a Carvalho le preguntan en *Tatuaje* que si ha abandonado la sociología, responderá que vive de ella.

En la siguiente novela, *La soledad del manager*, también aparece un hombre muerto, en este caso no con la cabeza destrozada, sino con unas bragas de mujer en el bolsillo. En esta ocasión nos enteramos en las primeras páginas de las *señas de identidad* del muerto: se llama Antonio Jauma y el propio autor nos lo describe en el relato como «un alto ejecutivo de una empresa internacional (...) no era cristiano y su progresismo era más vital que político». Lo que, a primera vista, parece un ajuste de cuentas sexual, se convierte en un ajuste de cuentas político que tiene como telón de fondo el período denominado de «transición». Carvalho se convierte en testigo de una situación confusa, como se siente todo «fuera de juego». Esta situación de «fuera de juego» va a ser otra constante de la personalidad de Carvalho, a lo largo de todas las novelas policíacas de Vázquez Montalbán. Pero esto no le impedirá realizar un recorrido investigador —y ahí está su función como detective privado o *huelebraguetas*—, recorrido que será realizado a través de un paisaje y entre un paisaje ateridos por el miedo a la realidad y a la memoria.

En la novela ganadora del premio «Planeta», titulada *Los mares del sur*, encontramos al mismo detective, Pepe Carvalho, con sus atributos de *gourmet* y escéptico, a los que ya nos tiene acostumbrados Vázquez Montalbán. Aparece el cadáver de rigor, que funciona como *deus ex machina* en muchas novelas policíacas, pero con la diferencia esencial de que en este género no aparece al final para resolver el conflicto, sino en el momento inicial como motor de la intriga. En esta ocasión, como también en *La soledad del manager*, el muerto también es un empresario catalán, que aparece cosido a navajazos en el barrio obrero de San Ildefonso de Barcelona. El paisaje urbano o el marco social también es parecido al de la novela anterior, pero ha transcurrido el tiempo, y ahora nos encontramos en vísperas de las elecciones municipales, con carteles, afiches, mítines, etc.

La novela es quizá menos policíaca y más cargada de erotismo que las dos anteriores. Sí tiene en común con *La soledad del manager* una fuerte carga crítica contra la burguesía catalana, cuyos personajes, al igual que en la anterior, son perfectamente identificables. También tiene en común con la anterior, la conclusión de la novela, donde los familiares del muerto quieren poner punto final a la investigación, y tiene en común, sobre todo, la acusación solapada a un personaje colectivo que se deja manipular y colonizar y además es

cómplice, en cierto sentido, de este proceso de neocolonialismo. Por eso creo que la más importante característica de Pepe Carvalho no es la del simple detective que descubre un enigma o que descubre el enigma que los otros quieren que descubra, sino la de un «fuera de juego», de un marginado, que según Vázquez Montalbán es la condición colectiva de todo un pueblo, y que su misión no acaba cuando se «cierra el caso» porque el caso nunca se cierra en Vázquez Montalbán. Ahí está la explicación de por qué un político escribe novelas policíacas: aparte de que, como cualquier ciudadano tiene el derecho a hacerlo, Vázquez Montalbán como hombre político no «cierra el caso» porque en la realidad no está cerrado, y ahí radica el valor testimonial y de denuncia de una intriga cuyos brazos son tan poderosos que se disimula tocando alguno de los infinitos hilos de la red.

#### B I B L I O G R A F I A

- (1) Tzvetan Todorov-Oswald Ducrot: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Edit. Siglo XXI editores, Argentina, 1974, p. 259.
- (2) Juan Villegas: *La estructura mítica del héroe*. Editorial Planeta, Barcelona, 1973, p. 59.
- (3) James M. Cain: *El cartero llama siempre dos veces*. Alianza Emecé, Madrid, 1973.
- (4) Véase Tzvetan Todorov-Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 261.
- (5) E. M. Forster: *Aspectos de la novela*. México, Veracruzane, 1964.
- (6) Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, Madrid, 1961.
- (7) Luis Vives: *De anima et vita*, 1.<sup>a</sup> ed. 1538, p. 39.
- (8) Edgar Allan Poe: *Cuentos*, I. Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 99.
- (9) M. Vidal Santos: «Europa: entre Sherlock Holmes y Maigret», en *Camp de l'Arpa*, números 60-61, p. 33, Barcelona, 1979.
- (10) Agatha Christie: *La huella del pulgar de San Pedro*. Edit. Molino, Barcelona, 1979, p. 76.
- (11) Luis Cernuda: «Dashiell Hammett», en *Poesía y Literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 351.
- (12) Dashiell Hammett: *El hombre delgado*. Alianza Editorial, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1979, p. 229.
- (13) Dashiell Hammett: *El halcón maltés*. Alianza Editorial, Madrid, 1978, página 240.
- (14) Dashiell Hammett: *La maldición de los Dain*. Biblioteca Básica Salvat, Madrid, 1971, p. 65.

- (15) Lillian Hellman: *Introducción a «Dinero sangriento»*. Edit. Bruguera, Barcelona, 1978, p. 11.
- (16) Citado por Philip Durham, en su introducción al *Asesino en la lluvia*.
- (17) Frank MacShane: *La vida de Raymond Chandler*. Bruguera, Barcelona, 1977, p. 117.
- (18) James M. Cain: *El cartero siempre llama dos veces*. Alianza, Madrid, 1979, pp. 134 y 135.
- (19) James M. Cain: *Pacto de sangre*. Instituto del Libro, La Habana, 1970, página 103.
- (20) Publicada en 1939 y traducida al castellano en 1979 por Joaquín Urrieta, en la Editorial Bruguera.
- (21) Juan Carlos Martini: *Introducción a «El secuestro de Miss Blandish»*.
- (22) Borges y Bioy Casares, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1962, y Alianza Editorial, Madrid, 1972, 1976.
- (23) M. Vázquez Montalbán: *Yo maté a Kennedy*. Edit. Planeta, Barcelona, 1972, p. 53.

**FRANCISCO GUTIERREZ CARBAJO**

Princesa, 49  
MADRID-8