

7

800

Teoría

Tzvetan Todorov

Tipología de la novela policial

(Traducción: Silvia Hopenhayn)

Traducción del primer capítulo de *Poétique de la Prose*, de Tzvetan Todorov:

“Tipología de la novela policial”

“El género policial no se subdivide en especies. Presenta sólo formas históricamente diferentes.”

Boileau-Narcejac en *La novela policial*, Paris, Payot, 1964, p. 185.

Si realizo esta cita en un estudio que trata, precisamente, de las “especies” en el género “novela policial”, no es para reiterar mi desacuerdo con los autores en cuestión, sino porque es una actitud reiterada; es pues con respecto a la primera que hay que tomar una postura. La novela policial no tienen nada que ver allí: desde aproximadamente dos siglos, una reacción fuerte se hace sentir en los estudios literarios, contestando la mismísima noción de género. Se escribe sobre la literatura en general o sobre una obra; y hay una convención tácita según la cual ordenar varias obras en un género es desvalorizarlas. Esta actitud tiene una buena explicación histórica: la reflexión literaria de la época clásica, que tuvo que tratar con los géneros más que con las obras, manifestaba también una tendencia penalizadora: la obra era juzgada mala, si no se adecuaba suficientemente a las reglas del género. Esta crítica buscaba pues no sólo describir los géneros sino también prescribirlos; la grilla de los géneros precedía la creación literaria en lugar de continuarla.

La reacción fue radical: los románticos y sus descendientes rechazaron no sólo el hecho de adecuarse a las reglas del género (sobre lo cuál tenían todo el derecho), sino también el hecho de reconocer la existencia misma de la noción.

También la teoría de los géneros recibió singularmente poca atención hasta nuestros días. Sin embargo, actualmente, hay una tendencia a buscar un intermediario entre la noción demasiado general de literatura y estos objetos particulares que son las obras. El retraso proviene sin duda alguna de que la tipología implica y está implicada por la teoría general del texto; pero esta última está aún muy lejos de alcanzar la madurez: mientras no se sepa describir la estructura de la obra, habrá que contentarse con comparar elementos posibles de ser medidos, como el metro. A pesar de toda la actualidad de una investigación acerca de los géneros (como lo observó Thibaudet, se trata del problema de los universales), no se puede seguir adelante con ella independientemente de aquella que concierne a la teoría del discurso: sólo la crítica del clasicismo podía permitirse deducir los géneros a partir de esquemas lógicos abstractos.

Una dificultad suplementaria se agrega al estudio de los géneros, que se desprende de carácter específico de toda norma estética. La gran novela crea, de algún modo, un nuevo género, y, al mismo tiempo, transgrede las reglas del género que corría anteriormente. El género de *La cartuja de Parma*, es decir, la norma a la cual esta novela se refiere, no es solamente la novela francesa de principio de siglo; es el género “novela stendhaliana” que crea precisamente esta obra, y algunas otras. Se podría decir que todo gran libro establece la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, que dominaba la literatura anterior, y la del género que instaura.

Existe de todos modos un dominio feliz donde este juego entre la obra y su género no existe: aquel de la literatura de masas. La obra maestra literaria habitual, en cierto sentido, no entra en ningún género que no sea el propio; pero la obra maestra de la literatura de masas es precisamente el libro que mejor se inscribe en su género. La novela policial tiene sus normas; hacerla “mejor” que lo que ellas exigen, es al mismo tiempo hacerla “peor”: quien desea “embellecer” la novela policial, está haciendo “literatura”, y no novela policial.

La novela policial por excelencia no es aquella que transgrede las reglas del género, sino aquella que se conforma con ellas: *El secuestro de Miss Blandish* es una encarnación del género, no su superación.

Si se hubiesen descrito los géneros de la literatura popular, no tendría sentido hablar de obras maestras: serían la misma cosa; el mejor espécimen será aquel sobre el cual no hay nada que decir. Es un hecho poco observado y cuyas consecuencias afectan nuestras categorías estéticas: estamos hoy en día en

presencia de un corte entre sus dos manifestaciones esenciales; no hay una sola norma estética en nuestra sociedad, sino dos; no se puede medir con la misma norma el "gran" arte y el arte "popular".

La puesta en evidencia de los géneros al interior de la novela policial promete pues ser relativamente fácil. Pero para ello hay que comenzar por la descripción de las "especies", es decir, por su limitación. Tomaré como punto de partida la novela policial clásica que tuvo su apogeo entre las dos guerras, y que podemos llamar **novela de enigma**. Ya hubieron múltiples ensayos para precisar las reglas del género (volveré más adelante con las veinte reglas de Van Dine); pero me parece que la mejor característica global es la que da Michel Butor en su novela *El empleo del tiempo*. El personaje George Burton, autor de numerosas novelas policíacas, explica al narrador que "todo novela policial está construida sobre dos asesinatos; el primero — cometido por el asesino — da lugar al segundo; en el cuál éste es víctima del homicida puro e impune, el detective.", y que "el relato... superpone dos series temporales: los días de la pesquisa que comienzan con el crimen y los días del drama que a él llevan."

En la base de la novela de enigma se encuentra una dualidad, y es ella quien va a guiarnos para describirla. Esta novela no contiene una sino dos historias: la historia del crimen y la de la pesquisa. En su forma más pura, estas dos historias no tienen ningún punto en común. Estas son las primeras líneas de una novela pura:

En un pequeño mapa verde, se leen estas líneas escritas a máquina:

Odell Margaret.

184, 71, calle Quest. Asesinato. Estrangulada alrededor de las veintitrés horas.
Departamento saqueado. Joyas robadas. Cuerpo descubierto por Amy Gibson, la mucama. (S.S. Van Dine, *El asesino del canario*.)

La primera historia, la del crimen, está determinada antes de que ni siquiera comience la segunda (y el libro). Pero ¿qué sucede en la segunda? Pocas cosas. Los personajes de esta segunda historia, la historia de la pesquisa, no actúan, "aprenden". Nada puede sucederles: una regla del género postula la inmunidad del detective. No se puede imaginar a Hércules Poirot o a Philo Vance amenazados por algún peligro, atacados, heridos y, menos aún, asesinados. Las ciento cincuenta páginas que separan el descubrimiento del crimen de la revelación del culpable están dedicadas a un lento aprendizaje: se examinan índice por índice, pista por pista. La novela de enigma tiende así hacia una arquitectura puramente geométrica: *El crimen del Expreso Oriente* (A. Christie), por ejemplo, presenta doce personajes sospechosos; y nuevamente doce interrogatorios, prólogo y epílogo (es decir, descubrimiento del crimen y descubrimiento del culpable).

Esta segunda historia, la historia de la pesquisa, goza pues de un status particular. No es por azar que a menudo ella sea contada por un amigo del detective, que reconoce explícitamente que está escribiendo un libro: consiste, en suma, en explicar cómo ese mismo relato puede tener lugar, cómo ese mismo libro pudo ser escrito. La primera historia ignora completamente el libro, es decir, que nunca se confiesa "libresca" (ningún autor de novela policial podría permitirse indicar el carácter imaginario de la historia, cómo eso se produce en "la literatura"). Por su parte, la segunda historia no solamente debe tener en cuenta la realidad del libro sino que es precisamente la historia del libro mismo.

Se pueden aún caracterizar estas dos historias diciendo que la primera, la del crimen, cuenta "lo que efectivamente pasó", mientras que la segunda, la de la pesquisa, explica "cómo el lector (o el narrador) tomó conciencia de ello". Pero estas dos definiciones ya no son las de dos historias en la novela policial, sino de dos aspectos de toda obra literaria, lo que los Formalistas rusos describieron en los años veinte de este siglo. Ellos distinguían, en efecto, la fábula del sujeto en un relato: la fábula, es lo que sucedió en la vida; el sujeto, la mancha en que el autor presenta esta fábula. La primera noción corresponde a la realidad evocada, a los acontecimientos similares a los que suceden en nuestra vida; la segunda, el libro mismo, al relato, a los procedimientos literarios que utiliza el autor. En la fábula, no hay inversión en el tiempo, las acciones siguen su orden natural; en el sujeto, el autor puede presentarnos los resultados antes que las causas, el final antes que el comienzo. Estas dos nociones, pues, no caracterizan las dos partes de la historia

o dos historias diferentes, sino dos aspectos de una misma historia, son dos puntos de vista sobre lo mismo. ¿Cómo logra entonces la novela policial hacerlas presentes a las dos, juntarlas?

Para explicar esta paradoja, primero hay que recordar el status particular de las dos historias. La primera, la del crimen, es en realidad la historia de una ausencia: su característica más importante es que no puede estar inmediatamente presente en el libro. En otras palabras, el narrador no puede transmitirnos directamente las réplicas de los personajes que allí están implicados, ni describirnos sus gestos: para hacerlo, debe necesariamente pasar por el intermediario de otro (o del mismo) personaje que reporteará, en la segunda historia, las palabras escuchadas o los actos observados. El status de la segunda es, lo vimos, excesivo: es una historia que no tiene ninguna importancia en ella misma, que sirve solamente de mediadora entre el lector y la historia del crimen. Los teóricos de la novela policial siempre se pusieron de acuerdo para decir que el estilo en este tipo de literatura, debe ser perfectamente transparente, por decirlo de algún modo, inexistente; la única exigencia que respeta es la de ser simple, claro, directo. Se intentó aún – lo que es muy significativo – suprimir enteramente esta segunda historia: una editorial publicó verdaderos dossiers, compuestos de informes de policías imaginarios, interrogatorios, fotos, huellas digitales, incluso mechones de pelo; estos documentos “auténticos” debían llevar al lector al descubrimiento del culpable (en caso de derrota, un sobre cerrado, pegado en la última página, daba la respuesta del juego: por ejemplo, el veredicto del juez).

Se trata pues, en la novela de enigma, de dos historias de las cuales una está ausente pero es real, la otra presente pero insignificante. Esta presencia y esta ausencia explican la existencia de las dos en la continuidad del relato. La primera es tan artificial, está repleta de tantas convenciones y de procedimientos literarios (que no son otra cosa que el aspecto “sujeto” del relato) que el autor no puede dejar de explicarlas. Estos procedimientos son, notémoslo, de dos tipos esencialmente, inversiones temporales y “visiones” particulares: el tenor de cada información está determinado por la persona de aquel que la comunica, no existe observación sin observador; el autor no puede, por definición, ser omnisciente, como lo es en la novela clásica. La segunda historia aparece pues como un lugar desde donde se justifican y “naturalizan” todos los procedimientos: ¡para darles un aspecto “natural” el autor debe explicar que escribe un libro! Y es por miedo a que esta segunda historia no se vuelva opaca, no cubra con su sombra la primera, que se ha recomendado tanto conservar el estilo neutro y simple, y de hacerlo imperceptible.

Examinemos ahora otro género en el interior de la novela policial, el que se crea en los Estados Unidos, poco antes y sobre todo después de la segunda guerra, y que se publicó en Francia en la “Serie noire”; podemos llamarlo **novela negra**, aunque esta expresión también tenga otra significación. La novela negra es una novela policial que fusiona las dos historias o, en otras palabras, suprime la primera y da vida a la segunda. Ya no es un crimen anterior al relato lo que nos cuentan; el relato coincide ahora con la acción. Ninguna novela negra se presenta bajo la forma de memorias: no hay punto de llegada desde donde el narrador con su vista puede cubrir los acontecimientos que sucedieron, no sabemos siquiera si llegará vivo al final de la historia. La prospección es substituida por la retrospección.

Ya no hay que adivinar una historia; ya no hay misterio, como en la novela enigma. Pero el interés del lector no se pierde a tal punto: por eso es posible darse cuenta que existen dos formas de interés totalmente diferentes. La primera puede ser llamada **curiosidad**; su recorrido va del efecto a la causa: a partir de un cierto resultado (un cadáver y algunos indicios) hay que hallar la causa (el culpable y lo que lo llevó a matar). La segunda forma es el **suspense** y aquí se va de la causa al efecto: primero nos muestran los datos iniciales (gangster preparando el delito) y nuestro interés está sostenido por la espera de lo que va a suceder, es decir, los efectos (cadáveres, crímenes, peleas). Este tipo de interés era inconcebible en la novela de enigma porque sus personajes principales (el detective y su amigo, el narrador) eran, por definición, inmunes: nada podía sucederles. La situación se invierte en la novela negra: todo es posible, y el detective arriesga su salud, cuando no su vida.

Presenté la oposición entre novela enigma y novela negra como una oposición entre dos historias y una sola; es ésta una clasificación lógica y no una descripción histórica. La novela negra no tuvo necesidad,

para aparecer, de operar este cambio preciso. Lamentablemente para la lógica, los géneros no aparecen con el sólo objetivo de ilustrar las posibilidades ofrecidas por la teoría; un género nuevo se crea alrededor de un elemento que no era requisito obligatorio en el anterior: los dos códigos vuelven obligatorios elementos asimétricos. Es por este motivo que la poética del clasicismo no lograba una clasificación lógica de los géneros.

La novela negra moderna se constituyó ya no alrededor de un procedimiento de presentación sino más bien alrededor de un ambiente presentado, de personajes y de costumbres particulares; dicho de otro modo, su característica constitutiva es temática. Así lo describía, en 1945, Marcel Duhamel, su promotor en Francia: hallamos “*violencia –bajo todas sus formas, y más particularmente las más deshonrosas – peleas y masacres*” “*La inmoralidad tiene tanto lugar como los buenos sentimientos.*” “*También hay amor –preferentemente bestial – pasión desordenada, odio sin perdón...*” Es, en efecto, alrededor de estas constantes que se constituye la novela negra: la violencia, el crimen por lo general sórdido, la amoralidad de los personajes. Obligatoriamente también, la “segunda historia”, aquella que se desarrolla en el presente, tiene allí un lugar central; pero la supresión de la primera no es un rasgo obligatorio: los primeros autores de la “serie negra”, D. Hammett, R. Chandler, conservan el misterio; lo importante es que aquí existe una función secundaria, subordinada y ya no central, como en la novela de enigma.

Esta restricción diferencia también a la novela negra de la novela de aventuras, aunque el límite siga siendo difuso. Es posible darse cuenta que las propiedades enumeradas hasta ahora, el peligro, la persecución, la pelea, también coexisten en la novela de aventuras; sin embargo la novela negra conserva su autonomía. Por varios motivos: la relativa desaparición de la novela de aventuras y su substitución por la novela de espionaje; luego la tendencia de esos autores hacia lo maravilloso y exótico, que la acerca por un lado al relato de viaje y por el otro a las novelas actuales de ciencia ficción; finalmente también una tendencia a la descripción, que es totalmente ajena a la novela policial. La diferencia en el ambiente y costumbres descritas se suma a estas otras distinciones; y es ella precisamente que permitió constituir la novela negra.

Un autor de novelas policiales particularmente dogmático, S.S. Van Dine, enunció en 1928, veinte reglas a las cuales debe ajustarse todo autor de novelas policiales que sea respetable. Estas reglas han sido reproducidas desde aquel entonces (ver por ejemplo en el libro citado de Boileau y Narcejac) y sobre todo han sido muy cuestionadas. Como en mi caso no se trata de prescribir un procedimiento sino de describir los géneros de la novela policial, pienso que vale la pena detenernos aquí un instante. Bajo su forma original, estas reglas son bastantes redundantes, y se dejan resumir en los ocho puntos que siguen:

1. La novela debe tener como máximo un detective y un culpable, y como mínimo una víctima (un cadáver)
2. El culpable no debe ser un criminal profesional; no debe ser el detective; debe matar por razones personales.
3. El amor no tiene lugar en las novelas policiales.
4. El culpable debe gozar de cierta importancia:
 - a. en la vida: no ser un valet o una mucama;
 - b. en el libro: ser uno de los personajes principales.
5. Todo debe explicarse de un modo racional; lo fantástico no está admitido.
6. No hay lugar para las descripciones ni para los análisis psicológicos.
7. Hay que adecuarse a la homología siguiente: en cuanto a la información sobre la historia: “autor: lector = culpable: detective”.
8. Hay que evitar las situaciones y soluciones banales (Van Dine enumera diez).

Si se compara este inventario con la descripción de la novela negra, se descubre un hecho interesante. Una parte de las reglas de Van Dine e refieren aparentemente a toda novela policial, y otra, a la novela de enigma. Esta repartición coincide, curiosamente, con el campo de aplicación de la reglas: aquellas

que se refieren a los temas, la vida representada (la "primera historia") están limitadas a la novela de enigma (reglas de 1 a 4); aquellas que se refieren al discurso, al libro (a la "segunda historia), también son válidas para las novelas negras (reglas 4b a 7; la regla 8 es de una generalidad mayor). En efecto en la novela negra suele haber más de un detective (*La reina de las manzanas* de Chester Himes) y más de un criminal (*Torta!*, de J. H. Chase). El criminal es casi obligatoriamente un profesional y no mata por razones personales ("asesino a sueldo"); además, muchas resulta ser un policía. El amor —"preferentemente bestial"— tiene su lugar. Claro que las explicaciones fantásticas, las descripciones y análisis psicológicos permanecen desterrados del relato; el criminal debe ser siempre uno de los personajes principales. En cuanto a la regla 7, perdió pertinencia con la desaparición de la doble historia. Lo que sugiere que la evolución a afectado antes que nada la parte temática, más que la estructura del discurso mismo (Van Dine no notó la necesidad del misterio, y, en consecuencia, de la doble historia, considerándola sin duda como sobreentendida).

Rasgos, a primera vista, insignificantes pueden hallarse codificados en uno u otro tipo de novela policial: un género reúne las particularidades situadas en diferentes niveles de generalidad. Así, la novela negra, -a la cual toda referencia a procedimientos literarios le es ajena- no guarda ninguna sorpresa para las últimas líneas del capítulo; mientras que la novela de enigma, que legaliza la convención literaria explicitándola en la "segunda historia", terminará la mayoría de las veces el capítulo con una revelación particularmente sorprendente ("*Es usted el asesino*", dirá Poirot al narrador en *El asesinato de Roger Ackroyd*).

Por otra parte, algunos rasgos de estilo en la novela negra le son propios. Las descripciones se presentan sin énfasis, mismo aún si se describen hechos espantosos; se puede decir que las descripciones connotan la frialdad cuando no el cinismo ("*Joe sangraba como puerco. Increíble que un viejo pudiese sangrar hasta ese punto.*", Horace Mac Coy, *Adiós a la vida, adiós al amor...*). Las comparaciones evocan cierta rudeza (descripción de manos: "*sentía que si alguna vez esas manos agarraban mi garganta, me saldría sangre hasta por las orejas.*", J. H. Chase, *Mujeres perras*). Basta con leer un fragmento así para estar seguro de que uno tiene en sus manos una novela negra.

No es sorprendente que entre estas dos formas tan diferentes haya podido surgir una tercera que combina sus propiedades: **La novela de suspenso**. De la novela de enigma conserva el misterio de las dos historias, la del pasado y la del presente; pero rechaza reducir la segunda a una simple detección de la verdad. Como en la novela negra, es esta segunda historia la que ocupa el lugar central. El lector se interesa no solamente por aquello que sucedió antes sino también por lo que sucederá más adelante, se interroga tanto acerca del futuro como sobre el pasado. Los dos tipos de interés se encuentran pues reunidos aquí: hay curiosidad por saber cómo se explican los acontecimientos ya ocurridos; y también hay suspenso; ¿qué les sucederá a los personajes principales? Estos personajes gozan de inmunidad, recordemos, en la novela de enigma; aquí arriesgan sus vidas todo el tiempo. El misterio tiene una función diferente de la que tenía en la novela de enigma: es más bien un punto de partida, el interés principal proviene de la segunda historia, aquella que transcurre en el presente.

Históricamente, esta forma de la novela policial apareció en dos momentos: sirvió de transición entre la novela de enigma y la novela negra; a estos dos períodos le corresponden dos subtipos de novela de suspenso. El primero, que podríamos llamar la **historia del detective vulnerable**, es sobre todo testificada por las novelas de Hammett y de Chandler. Su rasgo principal es que el detective pierde su inmunidad, se hace "reventar", herir, arriesga su vida permanentemente, en definitiva, se integra al universo de los otros personajes, en lugar de ser un observador independiente, como lo es el lector (recordemos la analogía detective — lector de Van Dine). Estas novelas están habitualmente clasificadas como novelas negras a causa del ambiente que ellas describen pero se puede ver aquí que su composición es más bien de novelas de suspenso.

El segundo tipo de novela de suspenso que precisamente deshacerse del ambiente convencional de los profesionales del crimen, y volver al crimen personal de la novela de enigma, siempre adecuándose a la nueva estrictita. Resultó de esto una novela que se podría llamar la **historia del detective sospechoso**. En este caso, un crimen se comete en las primeras páginas y las sospechas de la policía recaen sobre cierta

persona (que es el personaje principal). Para probar su inocencia, esta persona debe hallar ella misma al verdadero culpable, aunque eso le cueste la vida. Se puede decir que, en este caso, el personaje es al mismo tiempo el detective, el culpable (a los ojos de la policía) y la víctima (potencial, de los verdaderos asesinos). Muchas novelas de Irish, Patrik Quentin, Charles Williams, están construidas sobre este modelo.

Es difícil decir si las formas que acabo de describir corresponden a etapas de una evolución o si pueden existir simultáneamente. El hecho de que podamos hallarlas en un mismo autor, anterior al apogeo y divulgación de la novela policial (como Conan Doyle o Maurice Leblanc) nos hace optar por la segunda solución, más aún viendo que hoy en día estas tres formas conviven perfectamente. Pero es llamativo también el hecho de que la evolución de la novela policial en sus grandes líneas, se haya acoplado a la sucesión de estas formas. Se podría decir que a partir de cierto momento, la novela policial siente, como peso injustificado, las obligaciones que constituyen su género y se deshace de ellas para constituir un nuevo código. La regla del género es percibida como molestia desde el momento en que ella no se justifica más en la estructura del conjunto. Así, en las novelas de Hammett y Chandler el misterio global se convirtió en puro pretexto, y la novela negra que le sucedió se deshizo de él, para elaborar mejor esta otra forma de interés que es el suspenso y concentrarse alrededor de la descripción de un ambiente. La novela de suspenso, nacida luego de los grandes años de la novela negra, experimentó este medio como atributo inútil, y sólo conservó el suspenso. Pero tuvo al mismo tiempo que reforzar la intriga y restablecer el antiguo misterio. Las novelas que intentaron obviar el misterio y el ambiente, propios de la "serie negra" – como por ejemplo *Premeditaciones* de Francis Iles o *Mr. Ripley* de Patricia Highsmith – son poco numerosos como para considerarlos formadores de un género a parte.

Llego aquí a una última pregunta: ¿Qué hacer con las novelas que no entran en mi clasificación? No es un azar, me parece, que novelas como la que acabo de mencionar sean juzgadas habitualmente por el lector como situadas en el margen del género, como una forma intermedia entre novela policial y novela "tout court". Si alguna vez esta forma (u otra) se convierte en germen de un nuevo género de libros policiales, no será ese un argumento en contra de la clasificación propuesta; como ya lo he dicho, el nuevo género no se constituye necesariamente a partir de la negación del rasgo principal del anterior, sino a partir de un complejo de propiedades diferente, sin preocuparse por formar con el primero un conjunto lógicamente armonioso.

Traducción: Silvia Hopenhayn.