

EN TORNO AL RELATO POLICIAL:  
POE Y DALY. DOS PADRES DEL GENERO

María José Alvarez Maurín  
Manuel Broncano Rodríguez

Es generalmente aceptado que las historias de detectives aparecen con la edición del Graham's Green Magazine de abril de 1841, la cual contenía una historia titulada The Murders in the Rue Morgue, escrita por el editor de la revista, Edgar Allan Poe. La razón por la que se ha aceptado la historia de Poe como el principio del género policíaco es que no existieron detectives privados hasta el siglo XIX, y como Howard Haycraft señaló, "there could be no detective stories until there were detectives" (1). Para contribuir a esta afirmación debemos añadir que el vocablo "detective" aparece por primera vez en el siglo XIX. The Oxford English Dictionary señala 1845 como la primera fecha de aparición de esta palabra en un texto escrito, dos años después de la publicación de Poe.

Sin embargo, Dorothy L. Sayers seleccionó para su obra The Omnibus of Crime dos cuentos de los Apócrifos, uno de la Eneida y otro de las historias de Herodoto, a las que consideraba auténticas obras policíacas. También en la obra de Kenneth Millar podemos apreciar la influencia del mito de Edipo, considerado por muchos críticos, como César E. Díaz, uno de los primeros ejemplos de historia de detectives.

No es necesario adoptar ninguno de estos dos extremos. El relato de misterio ha formado parte de la Literatura desde sus orígenes. La cuestión a destacar es que no existió una literatura popular del género policíaco hasta el siglo XIX, época en la que el crecimiento de los centros urbanos propició el terror en las calles de la ciudad y se creó la necesidad de un héroe protector, de un detective.

Desde 1841, las historias de detectives constituyen uno de los géneros más leídos en el mundo, y sin embargo han recibido escasa consideración por parte de la crítica. La mayoría de los críticos consideran que, en el mejor de los casos, tales obras son "subliteratura" y, en el peor, baratijas.

Edmund Wilson, por ejemplo, ha dicho que las novelas policíacas parecen tener un extraño poder sobre muchos lectores, pero él piensa que son "rubbish" y se jacta de haber conseguido liberar a algunos adictos al género de un hábito que ellos mismos reconocían como "wasteful of time and degrading to the intellect" (2).

A Wilson le disgustaban estas novelas entre otras razones, porque "The explanation of the mystery, when it comes, is neither interesting nor plausible enough. It fails to justify the excitement produced by the elaborate build-up of picturesque and sinister happenings, and one cannot help feeling cheated" (3). Resulta una opinión curiosa ya que Wilson no parece tener en cuenta (o no dar importancia) al efecto estimulante que estas novelas producen en el lector. E. Wilson afirmará más tarde que ésta no es una de las funciones de la Literatura ( con "L" mayúscula). Lo que es peor, Wilson dice haber descubierto que, "The addict reads not to find anything out but merely to get the mild stimulation of the succession of unexpected incidents and of the suspense itself of looking forward to learning a sensational secret. That this secret is nothing at all and does not really account for the incident does not matter to such a reader.... he does not think back and check the events, he simply shuts the book and starts another" (4).

Lo que E. Wilson básicamente quiere decir es que las novelas policíacas son en esencia una serie de acontecimientos ordenados de forma matemática que derivan en una solución lógica. Esta definición nos lleva de nuevo a Poe y a "The Murders in the Rue Morgue", aunque Wilson no se refiriera en concreto a Poe. Poe comienza su relato con una larga discusión sobre la cualidad de una mente que puede razonar, no sólo a partir de los hechos, sino también a partir de aquello que aparentemente no tiene significado, como la expresión de la cara de un adversario en un juego de cartas. El detective Dupin posee esta habilidad que le permite resolver los misterios que desconciertan a la policía parisina. En la última parte del relato se presentan los hechos acaecidos y la consecuencia que de ellos se deriva. En algunos aspectos, Wilson tiene razón: los incidentes en esta historia son "picturesque and sinister"; y la explicación de los hechos, aunque interesante y plausible, deja algunos puntos sin aclarar (¿Por qué, por ejemplo, un excitado orangután, después de matar a dos mujeres y destrozar su habitación, se detiene a cerrar la ventana cuando huía?). El Sr. Wilson también tiene razón al suponer que tales cuestiones no preocupan al lector más que el famoso error de Poe por el que permitió a Dupin decir, en "The Purloined Letter", que podía ver ambos lados de una carta al mismo tiempo. Pero consideramos que Wilson no tiene razón al afirmar que el lector

pasa por alto tales contradicciones sólo por el atractivo que esta capacidad le produce.

¿Por qué se leen, entonces, novelas policíacas? Esta es una pregunta que todavía no ha recibido una respuesta satisfactoria. Una de las razones que generalmente se aduce es la naturaleza misma del género. Las historias de detectives son relatos de trama y acción. Los distintos sucesos que ocurren, robos, asesinatos, intrigas, etc., conducen a un desenlace y a una explicación. (La explicación aunque sea ilógica es aceptada por el lector en ese momento, si bien una reflexión posterior puede señalar algunas incongruencias). El resultado es que el lector experimenta una sensación de finalidad, de culminación, que hace que una prolongación de la discusión sea innecesaria.

Ahora bien, las historias de detectives contienen, desde el suceso que desencadena la investigación hasta la aclaración de los hechos, todo un entramado de relaciones, tanto formales como de contenido, que el autor establece y desarrolla a través de la figura de un detective, eje y héroe de la historia.

La función relevante del detective como Deus ex machina de la narración comienza, como ya dijimos antes, con la primera historia policíaca escrita por E.A. Poe y su detective C. August Dupin. Cuando Dupin aparece por primera vez en "The Murders of the Rue Morgue", es un personaje solitario que, con anterioridad, había pertenecido a la alta sociedad parisina pero que ahora se ve "reduced to such poverty, he ceased to bestir himself in the world" (5). La soledad de Dupin se ve acentuada por el hecho de que él y su único amigo, el narrador de sus historias, viven en "a time-eaten and grotesque mansion... tottering to its fall in a retired and desolate portion of the Fanbrough St. Germain" (6).

Es importante considerar el párrafo inicial de la historia en el que el narrador establece "the mental faculties discoursed of as the analytical". Desde el principio el lector sabe que el analista se enorgullece de "That moral activity which disentangles"; aprovecha cualquier ocasión para poner sus facultades mentales en acción, no sólo por el placer que esta actividad le proporciona sino también porque le permite mostrar "a degree of acumen which appears to the ordinary apprehension preternatural" (7). Es decir, al analista (en este caso, Dupin) le divierte resolver misterios por el hecho de ser misterios y por el asombro que su actuación pueda proporcionar a los demás. De hecho, el narrador, así como otros personajes, resaltan con frecuencia la asombrosa capacidad de raciocinio de Dupin. El narrador comenta, "My astonishment was profound" (8). En otra ocasión, le dice a Dupin "This is beyond my comprehension", o, "In fact, I

was even more startled than I would have been willing to express" (9). Esta actitud se repite a lo largo de la historia. Cuando Dupin informa a su amigo de que ha resuelto el misterio de los escalofriantes asesinatos que desconcertaban a la policía, el narrador dice "I stared at the speaker in mute astonishment" (10). Incluso más perplejo que el narrador, está el marinero cuyo orangután ha cometido los crímenes. Cuando Dupin compara la información que le proporciona el marinero con la suya,

"The sailor's face flushed up as if he were struggling with suffocation. He stated out to his feet and graped his cudgel; but the next moment he fell back into his seat, trembling violently, and with the countenance of death itself. He spoke not a word. I pitied him from the bottom of my heart" (11).

Durante el proceso de resolución del misterio, Dupin no sólo ha dado muestras de su gran destreza mental sino que también ha conseguido desacreditar (ante los ojos del lector) la actuación de la policía oficial, de los defensores de una sociedad en la que él no es más que un ser marginado. No sólo no han sido capaces de solucionar el caso sino que, además, encarcelaron a un hombre inocente. El triunfo de Dupin es, entre otras cosas, una venganza contra la justicia que le obligó a someterse a una existencia denigrante. El no escogió la soledad en la que vive sino que "a variety of outward events" le han reducido "to such poverty that the energy of his character succumbed beneath it" (12). Así, al mismo tiempo que libera a un inocente, gana consideración y recobra parte de su anterior posición en la sociedad.

La segunda historia de Dupin, "The Mystery of Marie Rogêt", es un ejemplo de la habilidad investigadora del propio autor. Es el intento de Poe de solucionar un asesinato real, dentro de un marco de ficción. Poe, bajo el disfraz de su personaje, comenta una serie de recortes de periódicos sobre la muerte de Marie Rogêt (Mary Cecilia Rogers) y presenta su solución al crimen.

En la tercera y última de las historias de Dupin, "The Purloined Letter", el detective ha recuperado su posición en la sociedad parisina. Dupin tiene estrechas relaciones con un ministro del gobierno y su fama está ahora muy extendida; Dupin hace referencia a ella indirectamente cuando habla del peligro que corre al devolver la carta: "I might never have left the Ministerial presence alive. The good people of Paris might have heard of me no more" (13).

Algunas de las técnicas desarrolladas en "The Murders of the Rue Morgue" están presentes una vez más en "The Purloined Letter". Por una parte, el asombro del narrador

y del jefe de policía cuando Dupin inesperadamente anuncia que ha encontrado la carta y que está en su posesión:

"I (el narrador) was astounded. The Prefect appeared absolutely thunder-stricken. For some minutes he remained speechless and motionless, looking incredulously at my friend with open mouth, and eyes that seemed to be starting from their sockets" (14)

Una vez más se ha puesto de manifiesto la ineficacia de la policía. No han sido capaces de descubrir el cerrojo camuflado de la ventana, ni tampoco el mechón de pelo del orangután que se encontraba en las manos de la víctima en "The Murders of the Rue Morgue". Ni siquiera ahora que, habían llevado a cabo una meticulosa investigación, "scrutinized each individual square inch throughout the premises, including the houses immediately adjoining, with the microscope" (15), son capaces de descubrir la carta que Dupin encuentra en su primera visita a la habitación.

Por primera vez, Dupin actúa como un "detective privado" tal y como ahora lo entendemos - un ciudadano que acepta llevar a cabo una investigación confidencial sobre un delicado asunto, por el cual recibirá una asignación (en este caso el cliente es el propio Jefe de Policía). Es posible que también recibiera una cantidad en "The Mystery of Marie Rogêt", aunque no se puede asegurar. El narrador dice solamente que en este caso el Jefe de Policía hizo a Dupin "a direct and certainly a liberal proposition, the precise nature of which I do not feel myself at liberty to disclose" (16). No es la asignación, en ninguno de los dos casos, lo que interesa a Dupin. Simplemente examina el cheque que el jefe de policía le extiende, no por la cantidad que contiene (50.000 francos), sino para asegurarse que no le están engañando, puesto que, después de todo, va a realizar un trabajo que la policía tenía que haber desempeñado por sí misma. Además, Dupin nunca ha confiado en el Jefe de Policía. En una ocasión en "The Mystery of Marie Rogêt", el narrador comenta: "We both know this gentleman (The Prefect) well. It will not do to trust him too far" (17). La frustración y la vergüenza que debe sentir el Jefe de Policía al tener que pagar para que otro le resuelva el caso, causa mayor satisfacción a Dupin que el dinero que recibe.

A partir de esta breve exposición se pueden observar los elementos y estrategias que Poe utiliza en sus tres historias sobre C. Auguste Dupin, y que serán desde entonces utilizadas por escritores de novela policial: la soledad del detective, el fiel (y generalmente asombrado) cronista, la ineficacia de la justicia oficial, el placer del detective en la investigación, su

desconfianza en la policía, etc. Podemos mencionar algunos elementos más: los asesinatos de "habitación cerrada", la carta escondida en el lugar más evidente, los extraños asesinatos de la calle Morgue. El hecho de que escritores posteriores usen una y otra vez estos elementos influye poco en que el lector los disfrute; de hecho, su utilización puede incrementarlo, si el escritor sabe lo que está haciendo. En este sentido las historias de detectives son muy similares a las obras de teatro de finales de los años 20 y de los 30. Walter Kerr ha escrito, "A play was held to be something of a machine in those days... It was a machine for surprising and delighting the audience, regularly, logically, insanely" (18). Pauline Kael haciendo referencia a lo que Kerr había dicho, añadió: "the kind of fun that keeps one alert and conscious of the enjoyment of the artifices themselves" (19). Esta es la razón, en realidad, por la que se leen novelas de detectives, incluso las malas: para ver qué nuevos usos se dan a los viejos "artificios".

Desafortunadamente, la mayoría sólo las lee por esta razón. Para estos lectores, "the essence of a good story... lies in its method, which is the construction and orderly solution of a puzzle. It should not be judged as other fiction is, by the sense which it makes out of human experience, but rather by the skill with which it works variations on conventional gambits while conforming to elaborate codified 'rules of fair play'" (20). Leer estas novelas, sólo desde este punto de vista es un error, ya que muchas de ellas contienen otros elementos importantes, tanto de forma como de contenido. G.K. Chesterton fue el primero en comentar este asunto en su artículo, "A Defense of Detective Stories": "A rude popular literature of the romantic possibilities of the modern city was bound to arise. It has arisen in the popular detective stories..." (21). Más recientemente, Thomas Flanagan, afirmó que los tres relatos de Dupin "are studies in the terror which men feel when they contemplate the unknowable, polyglot cities in which they live. They evoke in us some of the nameless fears to which all of us who dwell in the great modern cities are subject" (22). Robert Daniel añade, "The Popularity of detective fiction derives from the modern attitude towards the city... Somewhere in the recesses of those sooty labyrinths lurks a devil from which we require to be saved" (23).

La relación de estos comentarios con "The Murders in the Rue Morgue" es obvia: el vecindario se estremece ante los desgarradores gritos de dos mujeres que están siendo brutalmente asesinadas en un apartamento. Y lo que es más inquietante, las víctimas han sido escogidas al azar. Cualquiera puede ser el siguiente la próxima vez. En "The Mystery of Marie Rogêt" tenemos el cadáver de una

hermosa joven flotando en el Sena, cuyo asesino no es localizado. En "The Purloined Letter", el peligro es de diferente matiz. El Ministro obtiene una carta que le proporciona "an ascendancy over the illustrious personage whose honor and peace are so jeopardized" (24). El "personaje ilustre" es, como sabremos más adelante, una mujer a la que el ministro ha tenido "in hit power" durante 18 meses. Todos estos temores de muertes repentinas sin que nadie ayude en su ayuda, de manipulaciones de las que no se puede escapar, no resultan extrañas al hombre contemporáneo. Las historias de detectives ofrecen "a form of resolution in a time of unresolved conflicts. The mystery story reader... can pick up his latest acquisition with the soothing certainty that whatever the violence, whatever the problem, it will be unraveled, the obscure made clear, the issue settled, the crime avenged, and the guilty person punished. This, in our time, is a solace not to be taken lightly" (25). El relato de detectives nos ofrece la posibilidad, aunque sólo sea en la ficción, de ser salvados o, al menos, de venganza.

Esta última idea hace referencia a lo que podríamos llamar el "aspecto ritual" de la lectura de estas novelas. Northrop Frye afirma que la fórmula básica de estos relatos es la de "of how a man-hunter locates a pharmakos and gets rid of him" (26). Frye considera que las historias de detectives evolucionan hacia un drama ritual en el que una persona es escogida entre un grupo de sospechosos: "The sense of a victim chosen by lot is very strong, for the case against him is only plausibly manipulated" (27).

Escritores norteamericanos posteriores a Poe, quien inició el género poniendo énfasis en la evidencia y en el rastreo de pistas, no escribieron en su misma línea. En su lugar, como Frye ha dicho, "detection begins to merge with the thriller as one of the forms of melodrama" (28). Por tanto la trama de los relatos ha pasado de la investigación metódica y detallada a la acción violenta y sembrada de crímenes (aunque autores como Dashiell Hammett han puesto especial cuidado en el tratamiento de las pistas).

Generalmente, en estas novelas, un detective privado es el personaje central, pero más que buscar la resolución de un misterio, parece pretender acabar con lo que George Stade ha llamado "a sense of unassignable menace" (29). El mundo en el que el detective se mueve es caótico y peligroso. Puede ser víctima tanto de la policía como de los criminales. Sin ninguna duda, el lector se identifica con el héroe, y con su mundo. Como dice Stade, "When a society wants something very badly, something such as a rain of prowess or public order, it produces a rite or a story in which the wish is accomplished mimetically" (30).

La idea de salvación que se encarna en el personaje del detective no ha sido tomada muy en serio por aquellos detractores del género que consideran que "The order of imperatives in mystery writing is plot first, red herrings second, and philosophizing last, if at all" (30). No podemos defender tal opinión, puesto que el elemento filosófico de uno u otro tipo ha sido siempre parte integrante de la composición de estos relatos, desde que Poe escribió el párrafo de apertura en "The Murders in the Rue Morgue". Incluso, aunque la idea filosófica no se manifieste claramente, subyace en el contexto. Como Northrop Frye ha señalado, el escritor de melodrama (incluidos los relatos de detectives) presenta dos temas: "The triumph of moral virtue over villainy, and the consequent idealising of the moral views assumed to be held by the audience" (31). Volviendo a la figura del detective como salvador/vengador, Robert Daniel se ha referido a Dupin como "a sort of secular God" y pregunta "how can the gratitude that ensues (como resultado del alivio que sentimos leyendo estas novelas) be described as other than a variety of religious experience?" (32). Algunos escritores han puesto de manifiesto la función religiosa de su héroe. Paul Pine, el narrador/detective de Halo in Brass, explica a una joven la razón por la que ha decidido mantener en secreto lo que sabe sobre el caso:

" 'Or maybe I'm just another ham who couldn't pass up a chance to play God'. She didn't stay long after that. I continued to sit, smoking a cigarette and running a finger along the arm of my chair. I stood up finally and leaned against the window frame and looked down into Jackson Boulevard at the tiny figures of people hurrying along because everybody hurries these days. 'You and God'" (32b)

C. Auguste Dupin no se convirtió en un héroe conocido por el gran público, pero el Gran Detective creado por Poe se mantuvo y evolucionó a lo largo de las décadas a pesar de no alcanzar este tipo de relatos una popularidad inmediata ni siquiera en los Estados Unidos. El siguiente escritor relevante dentro del género fue el francés Emile Gaboriau, admirador de Poe y cuya primera novela de detectives fue L'Affaire Lerouge (1863-1866). Quizás, la diferencia más destacada entre Poe y Emile Gaboriau reside en que el héroe de este último, Monsieur Lecoq, sea un detective oficial más que un aficionado. Las obras de Gaboriau se leyeron mucho en Inglaterra y "Wilkie Collins not only read them, but retained copies on his bookshelves" (33).



El nombre de Wilkie Collins es significativo ya que Collins fue el primero en escribir una novela de detectives en inglés, The Moonstone (1867). El Sargento Cuff, miembro del cuerpo de policía, aunque no sea el personaje principal, sí es claramente un descendiente de Dupin, al igual que Lecoq.

Tuvieron que pasar todavía 20 años hasta que naciera el detective cuyo nombre llegó a ser casi proverbial. En 1887, Sir Arthur Conan Doyle publicó A Study in Scarlet y Sherlock Holmes se convirtió en un peculiar personaje cuya identidad es conocida por todos, incluso por aquellos que nunca han leído las novelas en las que aparece. La popularidad de Holmes se extendió con tal fuerza que hasta muy recientemente se han producido películas basadas en sus peripecias (la última se realizó en 1971, basada en The Hound of the Baskervilles, con Stewart Granger en el papel de Holmes).

Aunque éste, el gran Detective, sigue gozando hoy en día de una alta popularidad, los norteamericanos, hacia 1920, se interesaron en la creación de un nuevo tipo de héroe, un detective que confiara en la fuerza de la violencia más que en la lógica. Las mejores creaciones pertenecen a aquellos que combinaron ambas posibilidades. El mundo había cambiado radicalmente desde los tiempos de Poe. Bandas de "gansters", jóvenes alocadas, la Prohibición y la Depresión estaban a punto de aparecer. En un mundo tan revuelto y peligroso, el "realist in murder" se veía obligado a escribir sobre las ciudades "where no man can walk down a dark street in safety because law and order are things we talk about but refrain from practising" (34). Tal y como estaban las cosas, "not reason but only counterviolence can defeat decadence and corruption -counter-violence and dumb luck, which is to say grace" (35). Nadie podría imaginarse a Dupin envuelto en una reyerta entre tiros y puñetazos, luchando por reestablecer el orden social; se necesitaba un nuevo tipo de "salvador" con nuevos valores, aptitudes, métodos y un nuevo sentido moral.

El prototipo de este nuevo héroe fue el detective Race Williams, creado por Carrol John Daly a principios de los 20 en la revista Black Mask. El estilo de Daly era desgarrado, incluso irritante. Daly tenía muy poca habilidad a la hora de crear nuevos personajes o suspense, y sus historias tienen poco o ningún argumento. A pesar de estos defectos (o quizás gracias a ellos) Daly consiguió un gran éxito. Según Philip Durham, el hecho de que Daly apareciera en la portada de la revista aumentaba las ventas en un 50 por ciento (36). Es difícil comprender como por una sólo vez en toda su carrera, Daly fue capaz de escribir un libro que, aunque con un argumento risible, estilo pobre y vacío en la caracterización de los perso-

najes es capaz, aún así, captar la atención del lector. Daly lo consiguió en The Snarl of the Beast, reduciendo el detective mítico a los atributos más esenciales. Para entender el logro de Daly, es necesario examinar sus errores. Race Williams no era más que "the cowboy adapted to life on this city streets" (37), en este caso el mítico cowboy de las novelas baratas como Deadeye Dick or Buffalo Bill:

"I have brains, I suppose. We all have. But a sharp eye, a quick draw, and a steady trigger finger drove me into the game... I stand on my own two legs and I'll shoot it out with any gun in the society -any time, any place. Thirty-fourth street and Broadway, in the five o'clock rush hour, isn't barred either" (38)

De hecho, Race Williams llevaba dos revólveres.

Por otra parte, algunos de los diálogos de Daly son peores que los que se pudieran encontrar en esas novelas baratas, como se observa en el que a continuación transcribimos.

"'Mr. Williams -- Race Williams.' She was shaking me by the shoulders as she talked, her words coming in quick, spasmodic jerks. "I wasn't always bad. I have been dragged into a terrible net. Won't you believe me--spare me-- not lift my mask? I'll never do anything to harm you; perhaps lots to help you. You've seen people who wanted to be good, dragged into the bad" (39)

Es la clase de escritor que nunca sería capaz de estimular al lector; intenta compensar esta falta usando los guiones tan a menudo como las comas, o lo que es peor, diciendo al lector que las historia es trepidante y excitante:

Race Williams -- Private investigator-- tells the whole story. Right! Let's go" (40)

Tampoco podría generar suspense. Su idea del suspense es el mantener una situación tanto tiempo como sea posible, mecanismo que por lo general aburre al lector más que atraerle. Daly utiliza esta técnica una y otra vez, no sólo en The Snarl of the Beast, sino también en otras obras. Un ejemplo será suficiente. En la página 53 de esta obra Race Williams está hablando con un cliente en la habitación de una siniestra casa, cuando, de repente, la puerta comienza a abrirse lentamente ( en este caso "len-

tamente" es la palabra clave). ¿Será el padraastro de su cliente? ¿El asesino que también intentó matar a Race Williams? Dos páginas después se aclarará el misterio. Sólo es Milly, "a girl of the night". Daly extiende la situación hasta el aburrimiento y cuando por fin se revela la incógnita, al lector ya no le importa.

Sin embargo, The Snarl of the Beast tiene aspectos que merecen nuestra atención. Daly fue capaz de captar la esencia del mito del detective. El indefenso pide ayuda a Race Williams:

"I have heard of you. I need you. I can't come to you. My God! take a chance and come" (41)

El ser que amenaza a este hombre tiene rasgos de animal más que de humano:

"A brute -who murders like the fiend he is. The most feared, the cunningest and cruelest creature that stalks the city streets at night. We call him simply, the Beast" (42)

Y ahí está el héroe salvador.

"You're playing the game against all the forces of evil --playing it alone" (43)

Race Williams, al igual que todos los detectives privados que le sucedieron, actúa solo y de acuerdo con sus propias reglas. Piensa que la policía sería más eficaz si no se viera sujeta a normas que, en la práctica, dificultan y a veces imposibilitan su actuación. En este caso, la policía tiene que pedir ayuda a Williams: El consigue la recompensa y ellos el prestigio. Aunque, como en de "The Purloined Letter", también han sido incapaces de resolver el misterio, no se trata del mismo caso. Atenazados por las normas, la policía de The Snarl of the Beast, es como una poderosa máquina, cuyo complejo engranaje la hace funcionar lenta e ineficazmente. Esta imagen es reforzada por la referencia del Inspector de policía, Coglin, cuando habla del trabajo de su departamento "mechanical department routine"(44). También Race Williams califica a Coglin como "a wheel in a great machine" (45)

"Under the laws I'm labeled on the books and licensed as a private detective. Not that I'm proud of that license but I do need it, and I've had considerable trouble hanging onto it. My position is not exactly a healthy one. The police don't like me. The crooks

don't like me. I'm just a halfway house between the law and crime; sort of working both ends against the middle. Right and wrong are not written on the statutes for me, nor do I find my code of morals in the essays of longwinded professors. My ethics are my own. I'm not saying they're good and I'm not admitting they're bad, and what's more I'm not interested in the opinions of others on that subject. When the time comes for some quick-drawing gunman to jump me over the hurdles I'll ride to the Pearly Gates on my own ticket. I won't be a pass written on the back of another man's thoughts" (46)

Cuando Race Williams se refiere a los valores morales, siempre alude a su convicción de que él es más partidario, en caso de dificultad, de matar a un criminal que de hacer lo posible para llevarlo ante los tribunales.

"He got what was coming to him. If ever a lad needed one good killing, he was the boy. I'm sorry if I appear hard boiled or clod blooded, but I couldn't get a sympathetic kick when that would-be murderer tumbled to the road. I must admit that I'm wrong for a little loose shooting agaisnt loose thinkers. There may be laws of the state or of the government that aren't so good, but the laws of the state of God and man can't be improved upon. Them that live by the gun should die by the gun, is good sound twentieth century gospel." (47)

La justificación de Williams ante esta idea es tan simple como su solución al problema del crimen:

"Not pretty or heroic, but after all it's results that count in life. You can't make ketchup without busting a few tomatoes" (48)

Race Williams es, como se puede deducir de lo anterior, lo que se ha llamado un "hard-boiled detective"; El será el primero de una larga lista. En este sentido, "hard-boiled" significa "duro de pelar", una personalidad fuerte y endurecida para poder defenderse del mundo en el que el detective se mueve. Leslie Fiedler ha descrito al detective como "the embodiment of innocence moving untouched through universal guilt" (49), pero consideramos esta afirmación errónea. El detective no es un inocente, conoce el mal y sabe cuáles son sus efectos. Su dureza le evita ser afectado por lo que ve y experimenta. Como Race Williams dice,

I'm hard boiled all right-none more so, I guess, and I've seen so much that my heart is petrified to a granitlike hardness" (50)

Esta dureza también se manifiesta en su constitución física. En una de las escenas al final de The Snarl of the Beast (51), a William lo golpean, patean y disparan tres veces, y pesar de todo sale triunfante.

Existen en The Snarl of the Beast otros tres elementos que se repetirán en obras posteriores. El primero, que ya encontrábamos en Poe, es la soledad de héroe:

It isn't pleasant to man a woman. Women mean nothing in my life. Some old mummy has said, 'He travels farthest who travels alone'. That's me. Venus de Milo or Cleopatra herself couldn't switch me from my purpose" (52)

El segundo aspecto es la crítica social que siempre está presente en estas obras en mayor o menor medida. Aunque R. Williams habla con preferencia de sí mismo, en ocasiones hace referencias a las injusticias que le rodean:

"I stretched out a hand, found the bannister, ran my fingers along the dust and followed the unseen trail to the head of the stairs. Dimly from below came the dull flickering glare of the single gas jet. The tenement house laws requiring a light on every other floor didn't disturb this landlord. A wealthy, drunken man at his club, perhaps, who couldn't tell offhand the number, or even the street the disreputable building he owned was on. And I didn't blame him overmuch. I'd try to forget that dump myself" (53)

Y por último aparece en esta obra un elemento estilístico que, aunque muchos autores del género como Ross Macdonald trataron de utilizar, sólo Raymond Chandler consiguió manejar con maestría. Se trata del símil, elemento técnico que evita las largas descripciones que nunca encajarían en este tipo de novelas, pero que contiene, si se sabe utilizar, la suficiente profundidad como para ofrecer un amplio contenido. Por ejemplo Race Williams, ve una calle "as cold as an old maid's smile" (54).

En resumen todos estos clichés y formulismos que más tarde serán desarrollados por otros escritores del género negro estaban ya presentes, como hemos visto, en los relatos de Poe, así como en una de las novelas, ahora olvidada, quizás justamente, The Snarl of the Beast de Carroll John Daly.

Universidad de León

#### NOTAS

(1) Howard Haycraft, Murder For Pleasure: The Life and Time of the Detective story, Carroll & Garf (New York:1984). p. 5. Trad. "No podían existir historias de detectives hasta que ésta profesión existiera".

(2) Edmund Wilson, "Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?", Beacon Press (Boston: 1967). p. 153. Trad.: "una pérdida de tiempo además de envilecedor para el intelecto".

(3) Ibid., p. 152. Trad. "La explicación del misterio, cuando llega no es ni interesante ni lo bastante convincente. No consigue justificar la excitación que había producido la compleja trama de acontecimientos siniestros y pintorescos, y uno no puede evitar sentirse engañado".

(4) Ibid., p.153. Trad.: "El adicto no lee para averiguar algo sino simplemente para experimentar la dulce excitación de los incidentes inesperados que se suceden y del suspense propio de la espera para enterarse de un secreto sensacional. El que este secreto no tenga importancia o que no explique el incidente no le importa a este lector el libro y comienza otro".

(5) Edgar Allan Poe, The Complete tales and Poems of Edgar Allan Poe Penguin, (New York: 1984). p. 144. Trad.: "Reducido a tal pobreza, que dejó moverse en el mundo".

(6) Ibid., p. 144. Trad.: "una mansión grotesca y carcomida por el tiempo ... tambaleándose en un lugar apartado y desolado de Fanborough St. Germain".

(7) Ibid., p. 141. Trad.: "un grado de perspicacia que parece sobrenatural a quienes poseen facultades ordinarias".

(8) Ibid., p. 145. Trad.: "Mi sorpresa fue grande".

- (9) Ibid., p. 145. Trad.: "esto sobrepasa mi capacidad de comprensión. De hecho, estaba más desconcertado de lo que habría estado dispuesto a admitir".
- (10) Ibid., p. 154. Trad.: "Miré fijamente al que hablaba con pura perplejidad".
- (11) Ibid., p. 165. Trad.: "El rostro del marinero se encendió como si estuviese luchando contra la asfixia. Se puso en pie y afanó su porra, pero al momento volvió a caer en su asiento temblando con violencia, y con la apariencia de la propia muerte. No dijo ni palabra. Le compadecí de todo corazón".
- (12) Ibid., p. 143. Trad.: "una variedad de sucesos externos" ... "a tal pobreza que la energía de su carácter desapareció bajo ella".
- (13) Ibid., pp. 221-222. Trad.: "Puede que nunca hubiese dejado el despacho del ministro con vida. Las buenas gentes de Paris no habían oído hablar más de mí".
- (14) Ibid., p. 214. Trad.: "Estaba atónito. El jefe de policía parecía estar completamente pasmado. Durante unos minutos permaneció callado y quieto, mirando a mi amigo con la boca abierta sin llegar a creérselo, y los ojos parecían salirse de sus órbitas".
- (15) Ibid., p. 212. Trad.: "Examinaron cada pulgada de los locales con el microscopio, incluyendo las casas contiguas".
- (16) Ibid., p. 173. Trad.: "una proposición directa y literal, cuya naturaleza no me siento autorizado a revelar".
- (17) Ibid., p. 180. Trad.: "ambos conocemos bien al caballero. No tiene sentido fiarse demasiado de él".
- (18) Pauline Kael, "Onward and Upward with the Arts", The New Yorker, (Feb. 20, 1971). p. 43. Trad.: "En aquellos años se sostenía que una obra de teatro era algo así como una máquina ... una máquina para sorprender y deleitar a la audiencia, de forma regular, lógica y demencial".
- (19) Ibid., p.43. Trad.: "La clase de diversión que mantiene a uno alerta o consciente del disfrute de los trucos por sí mismos".
- (20) Thomas Flanagan, "The Life and Early Death of the Detective story", Columbia University Forum, 1 (Winter, 1957). p.8. Trad.: "La esencia de una buena historia ... está en el método, que es la construcción y solución metódica de un rompecabezas. No debe juzgarse, como otros tipos de ficción, por el sentido que extrae de la experiencia humana, sino más bien por la habilidad con que se incorporan variaciones a las tácticas convencionales, al tiempo que espeta el complicado código de las 'reglas del juego limpio'".

- (21) G.K. Chesterton, "A Defense of detective stories", The defendant (London, 1932) p. 161. Trad.: "De las posibilidades románticas de la ciudad moderna tenía que surgir una literatura popular ... Esta se ha materializado en las historias de detectives".
- (22) Flanagan, Op. cit., p.8. Trad.: "Son estudios sobre el terror que sienten los hombres al contemplar las ciudades políglotas e ignotas en que viven. Nos recuerdan algunos de los innombrables miedos a que estamos sujetos todos los que habitamos las grandes ciudades".
- (23) Robert Daniel, "Poe's Detective God", Furioso, 6 (Summer, 1951). p. 54. Trad.: "La popularidad de los relatos de detectives deriva de la actitud moderna hacia la ciudad ... En algún lugar oculto de esos laberintos llenos de hollín se esconde un demonio del que exigimos ser salvados".
- (24) Poe, Op. cit., p. 209. Trad.: "Un ascendiente sobre el ilustre personaje cuyo honor y paz están tan comprometidos".
- (25) "Murder Business", Newsweek, 34 (Oct. 31, 1949). p. 70. Trad.: "Una solución posible en una época de conflictos sin resolver. El lector de historias de misterios ... puede coger su última adquisición con la tranquilizadora seguridad de que sea cual sea la violencia, sea cual sea el problema, éste será desentrañado; lo oscuro será aclarado, el asunto zanjado; el crimen bengado y el culpable castigado. Esto, en nuestra época, es un alivio que no hay que tomar a la ligera".
- (26) Northrop Frye, The Anatomy of Criticism, Atheneum (New York: 1967). p.46. Trad.: "De cómo un cazador de hombres localiza a un criminal y se deshace de él".
- (27) Ibid., p. 46. Trad.: "el sentimiento de una víctima escogida al azar es muy fuerte, porque la acusación contra él se articula sólo sobre suposiciones".
- (28) Ibid., p. 47. Trad.: "La novela de detección comienza a fundirse con el 'thriller' en una de las formas del melodrama".
- (29) George Stade, "Thrillers", Columbia Universit Forum, 12 (Spring, 1970). p. 35. Trad.: "Un sentimiento de amenaza indeterminada".
- (30) Ibid., p. 37. trad.: "Cuando una sociedad anhela algo, como una lluvia de valor u orden público, produce un rito o una historia en la que el deseo se logra de forma mimética".
- (31) Frye, Op. cit., p. 47. Trad.: "El triunfo de la virtud sobre la villanía y la consiguiente idealización de las posturas morales que se supone que defiende la audiencia".



(32) John Evans (Howard Rwone), Halo in Brass, Bantam Books (New York: 1958). p. 153. Trad.: "¿De qué otro modo se puede describir la gratitud que sigue, si no es una variedad de la experiencia religiosa?"

(32b) Ibid., p. 128. Trad.: "'O quizás, yo sólo soy otro de esos tipos que juegan a ser Dios'. No se quedó mucho más tiempo después de eso. Continué sentado fumando un cigarrillo. Finalmente me levanté, me asomé por la ventana, me quedé contemplando el Boulevard Jackson la gente diminuta que se movía a toda prisa, ya que todo el mundo vive apresuradamente estos días".

(33) A.E. Murch, The Development of the Detective Novel, Philosophical Library (New York: 1958), p. 128. Trad.: "Wilkie Collins no sólo las leyó sino que tenía ejemplares en sus estanterías".

(34) Raymond Chandler, The Simple Art of Murder, Pocket Books (New York: 1964). p. 192. Trad.: "Donde nadie puede atravesar seguro una calle oscura porque la ley y el orden son cosas de las que hablamos pero no practicamos".

(35) Leslie Fiedler, Love and Death in American Novel, Penguin Books (New York: 1982)p. 500. Trad.: "Ninguna razón salvo la 'contraviolencia' puede derrotar a la decadencia y la corrupción --contraviolencia y una suerte loca, lo cual es lo mismo que decir gracia".

(36) Philip Durham, Tough Guy Writers of the Thirties, Carbondale (Illinois: 1968).

(37) Fiedler, Op. cit., p. 499. Trad.: "El 'cowboy' adaptado a la vida de las calles de esta ciudad".

(38) Carroll John Daly, The Snarl of the Beast, Clode (New York: 1927). Trad.: "Tengo cerebro, me imagino. Todos tenemos. pero un ojo de lince, un saque rápido y un dedo certero con el gatillo me mantienen en el juego. Me mantengo firme sobre mis pies y lo arraglaré a tiros con cualquier pistolero --a cualquier hora y en cualquier parte. La calle 34 con Broadway, a la hora punta de las cinco, tampoco está cortada".

(39) Ibid., p. 115. Trad.: "'Mr. Williams --Race Williams'. Ella me sacudía por los hombros al hablar, saliéndole las palabras a borbotones rápidos y espasmódicos. 'No siempre fui mala. Me he visto atrapada por una red terrible. ¿No va a creerme --a salvarme-- no va a arrancarme la máscara? No haré nunca nada que le perjudique; quizá mucho para ayudarle. Usted ha visto gente que quería ser buena, arrastrada a la maldad".

(40) Ibid., p. 12. Trad.: "Race Williams --investigador privado-- lo cuenta todo. ¡Bien! ¡Vamos!".

(41) Ibid., p. 39. Trad.: "No puedo ir hasta ahí. ¡Dios mío! acepte el riesgo y venga".

(42) Ibid., p. 128. Trad.: "Una bestia que asesina como el demonio que es, el bicho más temido, el más astuto y cruel que asola las calles de la ciudad por la noche. Nosotros le llamamos 'La Bestia' sin más".

(43) Ibid., p. 215. Trad.: "Está jugando contra todas las fuerzas del mal y jugando sólo".

(44) Ibid., p. 122. Trad.: "rutina departamental mecánica".

(45) Ibid., pp. 247-248. Trad.: "un engranaje de una gran máquina".

(46) Ibid., p. 12. Trad.: "Estoy apuntado en los registros y autorizado como detective privado según las leyes. No es que esté orgulloso de esa licencia, pero la necesito, y me ha costado mucho conservarla. No estoy precisamente en buena situación. A la policía no le gusto. No les gusto a los delincuentes. Estoy a medio camino entre la ley y el delito; trabajando en los dos extremos; el bien y el mal no están escritos en los estatutos de catedráticos pelmazos. Mi ética es sólo mía. No estoy diciendo que sea buena y no estoy admitiendo que sea mala y es más, no me interesan las opiniones de otros sobre el asunto. Cuando llegue la hora de que algún pistolero rápido me mande a freir espárragos, me iré al otro mundo con mi propio billete. No seré un pase escrito en el reverso de los pensamientos del otro".

(47) Ibid., p. 93. Trad.: "Le pasó lo que tenía que pasar. Si algún chico estaba pidiendo a voces que lo mataran era él. Lo siento si parezco duro o frío, pero no pudo darme pena cuando ese futuro asesino cayó a la carretera. Debo admitir que soy culpable de algún tiro perdido contra algún cabezota. Habrá leyes de estado o del gobierno que no sean tan buenas, pero las leyes del Estado, de Dios y el hombre no pueden mejorarse. Los que viven del revólver deberían morir a tiros, eso es evangelio del bueno del siglo veinte".

(48) Ibid., p. 96-97. Trad.: "No es bonito ni heroico, pero después de todo son los resultados lo que cuenta en la vida. No puedes hacer tortilla sin romper los huevos".

(49) Fiedler, Op. cit., p. 499. Trad.: "La encarnación de la inocencia moviéndose por la culpa universal sin ser tocada".

(50) Daly, Op. cit., p. 61. Trad.: "Vale, soy duro de pelar, nadie más que yo, me imagino, y he visto tanto que se me ha hecho el corazón tan duro como el granito".

(51) Ibid., pp. 278-309.

(52) Ibid., p. 116. Trad.: "No es agradable manejar a una mujer. Las mujeres no significan nada en mi vida. Alguna vieja dijo: llega más

lejos el que viaja sólo. ese soy yo. La Venus de Milo o la misma Cleopatra no podrían apartarme de mi propósito".

(53) Ibid., pp. 63-64. Trad.: "Alargué la mano, encontré el balaustre, pasé los dedos por el polvo y seguí el rastro invisible hasta el principio de las escaleras. De abajo llegaba débilmente la pálida luz vacilante de la única lámpara de gas. Las normas legales de casas de vecinos que exigían una luz, un piso sí y otro no, no preocupaban a este casero. Quizá era un borracho rico en su club, que no era capaz de decir de primeras el número o siquiera la calle en la que estaba el edificio de dudosa reputación. Y yo no le culpaba demasiado. Yo también trataría de olvidarme de ese estercolero".

(54) Ibid., p. 97. Trad.: "Tan frío como la sonrisa de una doncella vieja".