

AFINIDADES FICCIONALES: LO FANTÁSTICO POLICIACO Y LO POLICIACO FANTÁSTICO

FICTIONAL AFFINITIES BETWEEN THE FANTASTIC AND DETECTIVE FICTION

Eva ARIZA TRINIDAD

Universidad Complutense de Madrid

evariza@ucm.es

Resumen: Los territorios ficcionales de lo fantástico y lo policiaco manifiestan características afines que posibilitan el diálogo entre ellos en determinadas obras, un rasgo analizado soslayadamente en algunos estudios de Teoría literaria y que se trata de forma específica en este. Así, el análisis de las posibles relaciones entre lo fantástico y lo policiaco desde la caracterización teórica de cada territorio ficcional se complementa con la concreción de dos categorías que describen distintas relaciones: lo fantástico policiaco, donde predomina el territorio de lo fantástico y el de lo policiaco desempeña una función secundaria, y lo policiaco fantástico, donde se invierte la relevancia de cada territorio ficcional. Esta caracterización se contrasta con el análisis de cuatro relatos, dos que se enmarcan en lo fantástico policiaco —*Pieza única*, de Milorad Pavić, y «El crimen invisible», de Catherine Crowe— y dos en lo policiaco fantástico —*El perro de los Baskerville*, de Arthur Conan Doyle, y «El puñal alado», de G. K. Chesterton—, para completar los rasgos de estas categorías, esbozados teóricamente, con otros que concretan aspectos estructurales, temáticos y pragmáticos.

Palabras clave: Fantástico, Policiaco, Teorías de la ficción, Teoría de la Literatura.

Abstract: Fictional territories of the fantastic and detective fiction exhibit common features which promote their interaction in certain works, a trait which has been analysed in some literary theory studies in passing and is specifically addressed in this one. Hence, the analysis of possible relations between the fantastic and detective fiction from a theoretical characterisation of each fictional territory is complemented with the definition of two categories describing several relationships: detective fantastic fiction, wherein the fantastic predominates, with detective fiction playing a secondary role; and fantastic detective fiction, wherein the relative relevance of each fictional territory gets inverted. This characterisation is applied to the analysis of four stories, two belonging to detective

fantastic fiction —*Unique Item*, by Milorad Pavić, and «The invisible murder», by Catherine Crowe— and two belonging to fantastic detective fiction —*The hound of the Baskervilles*, by Arthur Conan Doyle, and «The dagger with wings», by G. K. Chesterton—, in order to complete the characterisation of both categories, theoretically sketched, with other features specifying structural, thematic and pragmatic aspects.

Keywords: fantastic fiction, detective fiction, fiction theories, literary theory.

TROPELIÁS

1 Lo fantástico y lo policiaco: dos senderos que se bifurcan (introducción)

La creación de intriga es probablemente el procedimiento más significativo de las narraciones que suscita el impulso de la lectura y el deseo de mantenerlo hasta el final de la obra. Este aspecto dinamizador de las relaciones entre el mensaje y el receptor suele afectar a la caracterización de los personajes y/o a la reconstrucción de los acontecimientos de la historia, y se relaciona con la dosificación de la información en el relato. De hecho, la organización de la información es uno de los criterios de comparación de tipologías textuales tan distintas como lo fantástico y lo policiaco. Por ello, en este estudio se analizarán los rasgos que posibilitan la comparación de ambos territorios ficcionales, relacionados fundamentalmente con la forma en que se dosifica la información en determinadas estructuras narrativas de uno y otro. La caracterización teórica de lo policiaco y lo fantástico servirá después para analizar las formas en que se relacionan e hibridan estos tipos de ficción en determinadas obras, dando lugar a dos categorías que caracterizan nominalmente este diálogo y la jerarquización de un territorio ficcional respecto al otro: lo fantástico policiaco y lo policiaco fantástico.

Varios autores han incidido en la relación entre lo fantástico y lo policiaco asumiendo criterios como el del gran desarrollo de la dimensión cognitiva de los recorridos narrativos de ambos territorios ficcionales, desde el punto de vista de la teoría semiótica greimasiana (Nadal 345)¹ o desde una perspectiva estructuralista (Rosenblat 92, 168), y, desde la teoría de los mundos posibles², la naturaleza de la epistemología dominante, racional en los relatos detectivescos e inexplicable —por ser imposible— en los fantásticos.

Las comparaciones estructuralistas de lo fantástico y lo policiaco suelen incidir en un tipo de creación de intriga fundamentada habitualmente en la solución de los enigmas³ planteados al comienzo del relato (Todorov, *Introducción* 42, 43; Finné 61-73; Campra 114, 115). La estructura de las

¹ Otros autores, como Thomas Narcejac, aluden a estas mismas razones de una forma más intuitiva: «La novela fantástica es la tentación de todo autor policiaco. Pues, en cuanto se quiere extraviar al lector, dentro de un género que se apoya por entero en la explicación, se es proclive a enredar la explicación, a hacerla inextricable y a introducir en el relato algo que la rebase. Por querer explicarlo todo se llega a lo irracional. Lo fantástico aparece no solo cuando el hecho no se puede explicar plenamente, sino también cuando se trata de justificarlo a cualquier precio» (Narcejac 122).

² Marie Laure Ryan explica en *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* que lo fantástico vendría a ser un subtipo de aquellos relatos que se articulan a partir de la investigación de un enigma: «The enigma, characteristic of mystery stories, gives rise to the theme of investigation. A particular form of enigma, the ontologically inexplicable, defines the genre of the fantastic. The so-called fantastic hesitation pits against each other the events of TAW [Text Actual Word] and the characters' (and reader's) representation of the laws governing reality» (Ryan 121).

³ La definición que da Boltanski de «enigma» como elemento que suscita extrañamiento en el lector contribuye a la no identificación inicial de lo fantástico y policiaco en algunos relatos: «El enigma es, pues, una singularidad (ya que todo acontecimiento es singular), pero una singularidad que posee un carácter al que se puede calificar de *anormal*, que rompe con la manera en que las cosas se presentan en condiciones supuestamente *normales*, de modo que la mente no llega a inscribir esta inquietante extrañeza en el terreno de la realidad» (Boltanski 25, la cursiva es del autor). Asimismo, André Jolles trata la naturaleza del enigma en uno de los capítulos de *Las formas simples* (118-137), pero su definición aproxima el concepto al territorio ficcional de lo policiaco (137), es decir, descarta la ambigüedad que se plantea con la de Boltanski, más pertinente para el propósito de este trabajo.

narraciones que se comparan, por tanto, suele ser de carácter indicial —pues la información se orienta a dar una respuesta al enigma en el desenlace—, y se asienta en la utilización de morfemas dilatorios, recursos con que se distancia «la pregunta y la respuesta» (Barthes 62) y con los cuales se dinamiza la lectura hasta el final. Ya se ha dicho que las tramas de los relatos fantásticos y policíacos, comparables por las semejanzas estructurales comentadas, difieren en la naturaleza del final. Así, el relato fantástico se ordena en una «jerarquía paradójica», es decir, las informaciones se orientan a un desenlace incompleto o incierto, que suscita una insatisfacción racional porque el acontecimiento insólito no se explica con una lógica causativa, según las leyes de este mundo (Campra 172). La información del relato policíaco, sin embargo, se orienta a un desenlace completo y satisfactorio racionalmente, que se ordena en una jerarquía lógica. Así, lo policíaco y lo fantástico con esta clase de estructuras se configuran de forma similar hasta el desenlace, donde divergen. Por tanto, son territorios ficcionales-laberinto (Ariza 429), cuyos senderos se bifurcan —y uno de ellos desaparece— al definirse la naturaleza de la solución.

Evidentemente, no todos los relatos policíacos ni todos los fantásticos tienen una trama regresiva, por lo que cabe preguntarse si el diálogo entre ambos territorios ficcionales se produce en otros casos, y qué recursos se utilizan; una tentativa que se explorará tras haber definido previamente lo fantástico y lo policíaco.

2. Teorías de lo fantástico y de lo policíaco

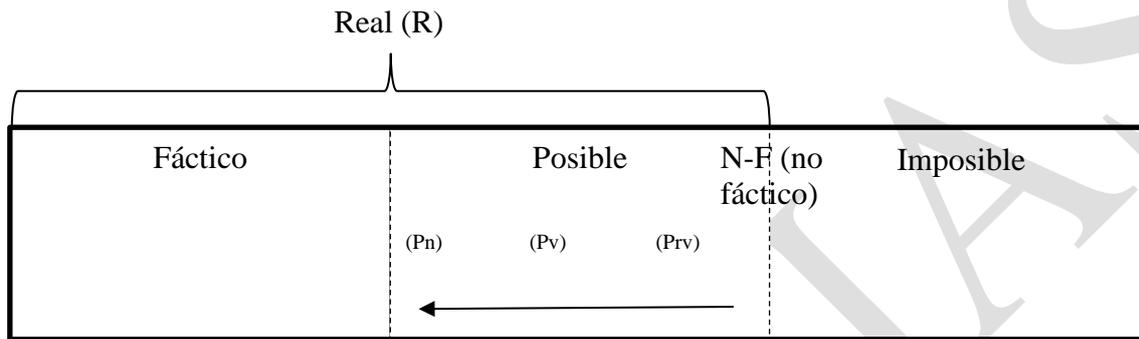
2. 1. Definición de lo fantástico

El territorio ficcional de lo fantástico suele gestarse por el desencuentro entre el concepto de realidad y lo imposible (Roas 2011, Campra 2009 et al.); elemento que se concreta en un personaje u objeto con propiedades alécticamente distintas a las que manifiesta en el mundo real o en la trasgresión de las propiedades físicas del mundo representado (que simula el real). La mera aparición de lo imposible no garantiza la configuración de este territorio ficcional, pues es un rasgo común a las ficciones que se enmarcan en lo maravilloso, donde lo imposible se normaliza como elemento natural de esos mundos⁴. El efecto de lo fantástico, ya se ha dicho, se genera por la irrupción de lo imposible en un mundo que representa el concepto de realidad del lector; por tanto, es necesario que se afiance el concepto de realidad predominante en la época de la gestación del texto para que lo imposible suscite la característica perturbación de *lo fantástico*, efecto definitorio de este territorio ficcional, que ya menciona Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (29).

Asimismo, cabe tener en cuenta que el concepto de realidad sobre el cual se fundamenta la perturbación y trasgresión de lo fantástico es una noción cambiante y configura los límites de lo

⁴ David Roas diferencia lo maravilloso de lo fantástico fundamentándose en la formulación de Todorov: los textos que se enmarcan en la primera categoría no hacen intervenir la idea de realidad del lector como sí ocurre con los fantásticos: «ni los seres divinos (sean de la religión que sean), ni los genios, hadas y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares pueden ser considerados fantásticos, en la medida en que dichos relatos *no hacen intervenir nuestra idea de realidad* en las historias narradas. En consecuencia, no se produce ruptura alguna de los esquemas de la realidad. Esta situación define lo que se ha dado en llamar literatura maravillosa [...]» (Roas, *La amenaza* 7, 8).

posible y lo imposible. El análisis que realiza Susana Reisz de Rivarola sobre estas categorías en «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria» enfatiza indirectamente la cuestión planteada. La autora propone un sistema de modalidades que se agrupan en dos categorías, la de lo real y la de lo imposible, separadas por la frontera de lo no fáctico. Lo real —R— se establece en dos modalidades, lo fáctico y lo posible, categoría esta última que a su vez tiene tres subtipos: lo posible según lo necesario —Pn—, lo posible según lo verosímil —Pv— y lo posible según lo relativamente verosímil —Prv— (véase Esquema 1).



La autora analiza las relaciones entre lo real y lo fáctico a partir de la distinción que hace Hans Glinz de ambas modalidades. Así, la realidad se define inicialmente como un contexto de causalidad que refleja la experiencia práctica y la certeza de la persona que actúa, y la facticidad como aquello que sucedió o sucede realmente, es decir, este concepto abarca solo los procesos o estados que ocurrieron en el pasado o que ocurren en el presente, y, por ello, se trata de una noción subsumible en la de «realidad» (Reisz 121). De ello se deduce que la realidad contempla los hechos fácticos (*o factas*) así como los acontecimientos posibles, que aún no han ocurrido y que pueden acaecer.

Uno de los rasgos más significativos de la facticidad, según la autora, es que lo que acontece o ha acontecido amplía el concepto de realidad:

[...] todo nuevo hecho fáctico modifica la realidad o, más exactamente, la amplía al incrementar el conjunto de los hechos fácticos que la integran; ciertos hechos fácticos, aquellos que tienen más marcado el rasgo de lo único y casual, los menos predecibles («insólitos», «extraños», «increíbles», pero al final de cuentas posibles en tanto han acaecido), modifican la realidad en el sentido de que transforman el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar al incorporar a dicho contexto nuevas posibilidades no contempladas antes. Tales hechos conllevan, por tanto, al cuestionamiento de una certeza previa y a la reestructuración de los juicios de probabilidad ligados a ella (Reisz 121).

Todo acontecimiento o estado de lo posible en las diferentes gradaciones que la autora establece de esta modalidad —lo posible necesario, aquello que no puede ser de otra manera, lo posible según lo verosímil, aquello que es esperable o predecible, y lo posible relativamente verosímil, lo poco esperable que no es imposible (Reisz 127, 136)— forma parte de la realidad y es susceptible de ser fáctico. En la frontera de lo real, concretamente de lo posible, y de lo imposible se halla lo no-fáctico, modalidad fronteriza y también cambiante:

El grado mínimo de lo *posible* estaría representado por la posibilidad de ocurrencia de un suceso no calculable ni esperable. Este grado mínimo lo constituiría la frontera entre lo *posible* y lo *imposible* o, lo que es lo mismo, entre lo *real* y lo *irreal*. Es preciso recordar, sin embargo, que dicha frontera no está dada de una vez y para siempre, sino que, aun dentro de las coordenadas de una determinada comunidad sociocultural y de un determinado momento histórico, está en permanente proceso de desplazamiento (Reisz 139).

El hecho de que lo no-fáctico, la frontera entre lo real y lo imposible, sea un concepto relativo, y por ello mudable, refuerza la idea de que los conceptos de realidad, de lo fáctico y lo posible, varían en el tiempo.

Así, por ejemplo, en las sociedades medievales, en que se creía en la alquimia y la nigromancia —un contexto que se asume paradigmáticamente en algunos relatos del *Libro del Conde Lucanor* (89-94, 111-115)—, los arcanos de estas *artes* formaban parte del concepto de realidad de entonces; todo cuanto se relacionara con ellas se concebía como posible. Sin embargo, paradójicamente desde nuestro concepto de realidad, en ese mismo contexto, aún ptolemaico, el giro de la Tierra alrededor del Sol se consideraba imposible.

Asimismo, las concepciones de lo fáctico, lo posible y lo imposible han variado en los últimos siglos, lo cual implica distintas concreciones de lo fantástico. El concepto de realidad que predomina durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en Occidente se fundamenta en que la realidad es única, estable y en que se puede acceder a ella por procedimientos racionales: «La literatura fantástica nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional» (Roas, *Lo fantástico como desestabilización* 95). Lo fantástico, por tanto, según este concepto de realidad, es aquello que desestabiliza y amenaza, de alguna manera, el orden del universo.

A partir de los nuevos descubrimientos de la mecánica cuántica, que se describen con palabras como «indeterminación», «incertidumbre» o «relatividad», a mitad del siglo XX,

[...] se desarrolla otra de las revoluciones conceptuales de la mecánica cuántica: la pérdida de la existencia de una realidad objetiva en favor de varias realidades que coexisten simultáneamente, o «multiverso», según el término propuesto en 1957 por el físico Hugh Everett. Aplicando esta perspectiva al ámbito literario, podríamos decir entonces que la lovecraftiana ciudad de R'lyeh (donde Cthulhu muerto aguarda soñando), Tlön y las infinitas bifurcaciones de los jardines borgesianos, la dimensión en que habitan los cenobitas de *Hellraiser*, y otros tantos mundos o dimensiones paralelos dejarían de ser trasgresiones fantásticas para ingresar en la esfera de lo real (Roas, *Lo fantástico como desestabilización* 97).

No obstante, cabe preguntarse si aquellas ficciones cuyo acontecimiento fantástico muestra la existencia de multiversos han dejado de percibirse por los lectores como literatura fantástica. El hecho de que las teorías científicas revelen nuevas pautas del funcionamiento del universo no significa que ello suponga un cambio inmediato en el concepto de realidad que predomina en una cultura. Si nos remontamos a otras revoluciones científicas, como la copernicana, mencionada implícitamente al aludir al modelo ptolemaico de algunas sociedades medievales en Occidente, podemos intuir que el descubrimiento revolucionario no permea en el concepto de realidad de una sociedad hasta mucho tiempo después de que lo haya hecho en el de la comunidad científica. Por la necesidad e inercia de comprender los acontecimientos históricos mediante hitos y fechas señaladas, se establece *a posteriori*

que el modelo heliocéntrico se instaura a partir de la obra de Copérnico, en el siglo XVI; sin embargo, estas ideas no se asumieron por el conjunto de la sociedad hasta siglos después, tras el desarrollo y concreción que realizaron Kepler, Bradley y Foucault, entre otros, de la teoría copernicana. Debe esperarse, por tanto, que la revolución científica de la mecánica cuántica de Hugh Everett y otros autores que preconizan la existencia de multiversos no modifique realmente nuestro concepto de realidad hasta dentro de bastantes años. De momento, esta caracterización se manifiesta en las ficciones y parece sensato afirmar que aún no se perciben como ficciones *realistas*, sino más bien fantásticas.

No se quiere decir con esto que el concepto de realidad de ahora sea el mismo que el de finales del siglo XIX y de comienzos del XX, pues ha mudado por los cambios científicos y sociopolíticos que se produjeron durante el siglo pasado, así como por el gusto estético del posmodernismo, que enfatiza el carácter retórico de las obras artísticas, entre ellas, de los textos literarios (Lyotard 2005, Baudrillard 2007 et al.).

Así, el concepto de lo fantástico, que se define por la irrupción de lo imposible en la realidad representada (la cual simula el concepto de realidad dominante), ha sufrido también este proceso de retorización. Por ello, Mery Erdal Jordan analiza la evolución de este territorio ficcional desde el Romanticismo hasta la posmodernidad incidiendo en la concepción retórica que predomina en cada época:

El análisis de la narrativa fantástica que realizo se fundamenta en el presupuesto de la concepción del lenguaje como elemento modelizador del producto literario. Es decir, presupongo que la obra literaria está determinada por la concepción del lenguaje que rige, explícita o implícitamente, en un periodo literario. Como ejemplo de una manifestación explícita es posible señalar al romanticismo y al posmodernismo, dos movimientos que, como veremos, basan su expresión en definidas concepciones del lenguaje, ya sea lenguaje artístico en el romanticismo, o lenguaje en general, como es el caso del posmodernismo (Erdal 9).

La autora distingue así entre dos tipos de textos fantásticos: aquellos que representan lo fantástico tradicional, en que el lenguaje modeliza el concepto de realidad newtoniana, racional, para transgredirla (Erdal 31, 142), y aquellos que representan lo fantástico contemporáneo, cuyo lenguaje modeliza el concepto de realidad actual, relativo e inestable, que se problematiza con la irrupción del acontecimiento fantástico: «El texto fantástico moderno [...] no apela a una ruptura entre estos dos conceptos [realidad lingüística y realidad empírica], sino a una problematización de la concepción convencional de la realidad, y a fin de lograrlo yuxtapone a ella lo imaginario lingüístico» (113).

En cuanto a las estrategias narrativas, cabe decir que el relato fantástico tradicional tiende a desvelar lo insólito en el desenlace, hecho que normalmente obliga a revisar las partes de la trama que lo han desencadenado, ya que suele aparecer de forma coherente tras un rastro de elementos que preparan su aparición final; es decir, la estructura de las narraciones fantásticas suele ser regresiva (Campra 170). Por lo general, la acción de cualquier relato comienza con un equilibrio que se perturba y se restaura al final; en los fantásticos, el desequilibrio no se restituye: se reafirma y se propicia así la trasgresión de lo imposible, que aparece plenamente representado en la narración (Erdal 112).

Por otra parte, algunas de las estrategias narrativas de lo fantástico contemporáneo se fundamentan en determinados recursos lingüísticos, como la impertinencia semántica, producida por

la aparición de sintagmas semánticamente incongruentes que suponen un cambio ontológico en la diégesis (Erdal 113) y, sobre todo, la metalepsis ficcional:

La esencia paradójica de este recurso —la imposición del acontecimiento fantástico por medio de la explicitación del carácter artificial del texto— pone de relieve la capacidad que posee este tipo de ficción de imponer la realidad lingüística como opción de la empírica, de ahí que la captación de estos textos como un fantástico del lenguaje sea más patente que en los casos de impertinencia semántica (Erdal 122, 123).

Los dos relatos con que Mery Erdal Jordan ejemplifica ambos procedimientos lingüísticos —la impertinencia semántica y la metalepsis ficcional— son de Julio Cortázar: «Carta a una señorita en París» y «Las babas del diablo», respectivamente. En ambos, el acontecimiento fantástico se afianza al final: el descontrol de los conejitos vomitados (el acontecimiento fantástico) suscita la carta de suicidio, como se explicita al final del primer cuento —«Basta ya, he escrito esto porque me importa probarle que no fui tan culpable del destrozo insalvable de su casa. Dejaré esta carta en su casa, sería sórdido que el correo se la entregara alguna clara mañana de París» (Cortázar 117)—, y la explicación de la extraña voz narrativa de «Las babas del diablo» se da al final, cuando se desvela que el narrador está literalmente atrapado en la lente de su cámara fotográfica y que la fotografía que observa empieza a animarse:

Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida, iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos [...].

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto (Cortázar 123, 124).

Cabe mencionar que estos cuentos adoptan una estructura similar a la de lo fantástico tradicional: la explicitación de lo fantástico lingüístico se produce al final del relato⁵, tras haberse prefigurado con indicios desde el comienzo del texto.

Por tanto, la categorización de lo fantástico según el concepto de realidad dominante en cada época evidencia que los elementos variables de este territorio ficcional son la noción de realidad (de lo fáctico y lo posible, en sus tres modalidades) y de lo imposible, los cuales cambian en los cambios paradigmáticos de cada sociedad. Asimismo, se evidencian dos rasgos invariables de este territorio

⁵ Como explica Mery Erdal Jordan, la naturaleza lingüística del acontecimiento fantástico en «Carta a una señorita en París» se debe a la aparición de un orden, por impertinencia semántica —el orden que representan los conejitos vomitados—, que desestabiliza el orden normal: «el acontecimiento transgresor se manifiesta como una variante de las posibles transmutaciones del orden natural y no como índice de “otros mundos”, puesto que está centrado en el protagonista. El orden normal solo podrá reestablecerse destruyendo a este o a su cualidad sobrenatural» (121). En «Las babas del diablo» la naturaleza lingüística del acontecimiento fantástico se evidencia desde el comienzo del relato, en las alusiones metaficcionales: «El texto mimetiza insistentemente su proceso de producción [...], y la mención de la ocurrencia del fenómeno fantástico en el espacio del acto de narración [...] es ya indicio de la relación que existirá entre el fenómeno fantástico y el lenguaje» (Erdal 123). No obstante, cabe mencionar que lo fantástico se representa plenamente en ambos relatos: se vomitan conejitos, el narrador está literalmente atrapado en la lente de una cámara y una fotografía se anima; un rasgo que refuerza la idea expuesta anteriormente: lo fantástico contemporáneo asimila algunos de los rasgos que caracterizan lo fantástico tradicional.

ficcional: a) es necesario que se represente el concepto de realidad dominante (independientemente de sus características) y b) la aparición de lo imposible (represente o no este elemento un orden sobrenatural) trasgrede la realidad representada, la cual suele coincidir con el concepto de realidad del lector.

De este modo, lo fantástico, en todas sus modalidades, se configura como posibilidad de que lo imposible desestabilice la noción de realidad que predomina en un contexto determinado.

2. 2. Definición de lo policiaco

Uno de los rasgos más significativos de la narrativa policiaca⁶ es la dilación de la información, el retardamiento artificioso de las respuestas al enigma que suscita un crimen, generado fundamentalmente al adoptar el punto de vista del investigador y gracias al cual se evita la síntesis a la que mueve el principio de necesidad en los textos narrativos.

Desde el origen de los textos policiacos y desde que hubo una incipiente reflexión teórica sobre estas narraciones, se han realizado muchos estudios sobre las características específicas de lo policiaco y se ha llegado a cierto consenso. Probablemente el procedimiento esencial de consolidación de cualquier tipología textual, la réplica de temas y formas de los relatos originarios, como los de Edgar Allan Poe⁷ o las novelas de Wilkie Collins, que fomenta la tendencia natural de la Teoría literaria a vislumbrar la estructura de cada sendero nuevo en la indómita configuración del sistema literario, favoreció el consenso de que una característica distintiva de estas narraciones es el carácter procedimental de la textura (Cawelti 39, 127; Colmeiro, *La novela policiaca* 53). En «Tipologie du roman policier», Todorov asumió este rasgo descriptivo como preceptivo y lo excluyó de los que conforman la literariedad de una obra: «La novela policiaca tiene sus normas; hacerla “mejor” que lo que estas exigen es, al mismo tiempo, hacerla “peor”: quien desea “embellecer” la novela policiaca está haciendo “literatura” y no novela policaca» (Todorov, *Tipologie* 10, n. t.)⁸. Sin embargo, si se considera la calidad literaria de algunas obras, la vasta producción de artículos y monográficos especializados en narrativa policiaca, así como la inexistencia de una categoría de la Teoría literaria que se denomine «parateoría» o «subteoría», parece evidente que el debate sobre la literariedad de los

⁶ Aquí se soslaya deliberadamente la polémica nomenclatura de este tipo de textos y la especificación de los subtipos que pueden establecerse. El término tradicional, «policiaco», quedó obsoleto desde que la práctica literaria recurrió a la figura del detective u otros investigadores para realizar el proceso de indagación (Colmeiro, *La novela policiaca* 15-18). Por ello, algunos autores que estudian este territorio ficcional distinguen algunos subtipos tratados más adelante en este estudio: «novela policiaca», centrada en la temática de la investigación, de «novela de espionaje», centrada en el complot (Boltanski 17); «novela policiaca clásica», centrada en la solución del enigma que supone por qué se ha cometido un crimen y/o a manos de quién, de «novela policiaca negra», que adquiere una dimensión más social y desarrolla la ejecución del crimen simultáneamente a la investigación (Colmeiro, *Códigos narrativos* 116); o, por poner un ejemplo más, la «novela-enigma», de la «novela negra», como subtipos de la «novela criminal» (Garrido 116).

⁷ «El carácter novedoso de *Los crímenes de la calle Morgue* fue asumido por su propio autor, quien incluyó un breve prefacio metaliterario de tono ensayístico y reflexivo [...]. De ese modo, se demuestra que la parte inicial de *Los crímenes de la calle Morgue* vendría a ser una declaración de intenciones, una poética personal en la que Poe pretende explicar teóricamente lo que va a desarrollar en la práctica en el relato» (Sánchez 122).

⁸ «Le roman policier a ses normes; faire “mieux” qu’elles ne le demandent, c’est en même temps faire “moins bien”: qui veut “embellir” le roman policier, fait de la “littérature”, non du roman policier» (Todorov, *Tipologie* 10).

textos policíacos ha concluido a favor de quienes la afirman (Colmeiro, *La novela policíaca* 25, Sánchez 120 et al.).

El carácter procedimental de la narrativa policíaca, ya liberado de las connotaciones *desliteraturizadoras* atribuidas a la popularidad de los textos, se fundamenta en los rasgos estructurales que configuran la dilación de la información. Esta somera descripción de los recursos propios de la narrativa policíaca se completa con características de naturaleza temática; concretamente, la necesidad de que la historia se fundamente en un crimen⁹ y en una investigación (Colmeiro, *Códigos narrativos* 116; Martín 39, 40 et al.).

No obstante, los elementos temáticos que configuran la narrativa policíaca, el crimen y la investigación, adquieren distinta relevancia en la trama según el tipo de ficción: en la novela-enigma o novela policíaca clásica, aquella fundamentada en exhibir las facultades razonadoras del investigador, las cuales estimulan las del lector (Garrido 118), la función del crimen y de la investigación es fundamental, pues son elementos organizativos de la trama y el tema central de este tipo de relatos; en la novela negra, aquella en que subyace una crítica ideológica a una sociedad gobernada por mafias (Garrido 118, 119), el crimen y la investigación son también elementos organizativos de la trama, pero estos se conjugan con otros temas, orientados a mostrar el entramado de corrupción social en que se desarrolla el crimen.

Asimismo, es posible extrapolar a ambos tipos de lo policíaco la distinción de Bertolt Brecht entre lo épico y lo dramático como elementos estructuradores del texto. Lo dramático y lo épico no se diferencian por el medio de expresión, única distinción desarrollada en las poéticas clásicas y clasicistas (el libro y el texto especulativo o espectáculo teatral, respectivamente), sino por el tipo de trama que constituyen: lo dramático supone la organización de la trama en torno a un elemento central, que suscita un interés apasionado por el desenlace, y lo épico conduce el interés al propio desarrollo de los acontecimientos y ello confiere cierta independencia a las macrosecuencias narrativas del relato¹⁰. Así, en la novela de enigma, prima el elemento dramático, con el matiz de que el apasionamiento que suscita el desenlace es de índole racional, y en la novela negra, la naturaleza épica.

⁹ En este estudio se utiliza «crimen» en el sentido que le atribuye Colmeiro: «Empleamos aquí los términos “crimen”, “criminal” y “víctima” con un valor genérico reductivo; el crimen como sinónimo de delito grave contra las normas sociales, la víctima como la persona que sufre directamente las consecuencias del crimen. En la novela policíaca el crimen más común es el asesinato, por ser el más irreversible de todos, pero también se dan con menor frecuencia relatos policíacos alrededor de otros crímenes, como por ejemplo, un robo o un secuestro» (*Códigos narrativos* 115, n. 93).

¹⁰ «La diferencia entre ambas formas no consistía solo en que la primera era presentada por personas vivas y que la segunda se servía del libro —obras de la épica como las de Homero y los juglares medievales también eran funciones teatrales, y dramas como *Fausto* de Goethe y *Manfred* de Byron alcanzaron su máximo efecto en forma de libros—, la diferencia entre la forma dramática y la forma épica se situó, ya después de Aristóteles, en su tipo de construcción, cuyas reglas se trataban en dos ramas diferentes de la estética. El tipo de construcción dependía de la manera en que las obras eran representadas al público, sobre el escenario o a través del libro, pero además, existían independientemente un elemento “dramático” en las obras épicas y un elemento “épico” en las obras dramáticas. La novela burguesa desarrollaba en el siglo pasado bastante “dramatismo”, por lo que se entendía la fuerte centralización de un relato, un elemento de interdependencia de las diversas partes. Un cierto apasionamiento del discurso, una acentuación del choque de fuerzas caracterizan lo “dramático”. El novelista alemán Döblin hizo una caracterización excelente cuando dijo que la épica, a diferencia de la dramática, podía cortarse, por así decir, con la tijera en trozos independientes que seguían siendo viables» (Brecht 43, 44).

Otro de los rasgos en que se diferencian la novela policiaca tradicional y la novela negra es el tipo de intriga que desarrollan, entendida esta como estrategia narrativa y «sintaxis básica de la gramática de la novela policiaca» (Colmeiro, *Códigos narrativos* 124). Así, el suspense, generado por «la progresión secuencial de la “historia”» (Colmeiro, *Códigos narrativos* 122), suele prevaler en la novela negra y la curiosidad, «cuyo interés reside en la manipulación discursiva de la “historia” a manos del narrador» (Colmeiro, *Códigos narrativos* 122), en la novela policiaca tradicional. No obstante, como expone el autor citado, ambas formas de intriga se generan textualmente con los mismos procedimientos dilatorios y es habitual que coexistan en uno y otro tipo de novela:

Primero, ambas formas de intriga, basadas en la falta de información del lector, dependen directamente de la particular manipulación lógico-temporal del «discurso»; las dos utilizan idénticos mecanismos retardatorios de la exposición. El suspense, aunque tenga su base en la acción de la «historia», siempre obedece a las mismas estrategias dilatorias de la exposición propias del «discurso» que la curiosidad. En la novela policiaca la ocultación de información de sucesos anteriores (causa de la curiosidad del lector) siempre implica la espera de los posibles efectos que su eventual revelación habrá de producir (causa de suspense) —tales como que el culpable no repita su crimen o sea descubierto, que el sospechoso inocente se libre de culpa, o que la integridad del investigador y otros personajes en peligro sea reestablecida—. Si bien la curiosidad suele por lo general tener mayor prevalencia en la novela policiaca clásica y el suspense en la novela policiaca negra, esto no altera el hecho de que ambas formas de intriga cohabiten y se complementen en las dos vertientes del género policiaco (Colmeiro, *Códigos narrativos* 123).

Así, el carácter dilatorio de la estructura de ambos tipos de relato policiaco suele recaer en las características de la investigación, sobre la cual se asienta una morfología estructural, configurada habitualmente con los códigos que describe Roland Barthes en *S/Z*¹¹: el código de las acciones (o código proairético), en el que se fundamenta el suspense, y el código de la «verdad», en el que se basa el otro tipo de intriga descrito, la curiosidad, y por el cual se descifra un enigma (código hermenéutico):

Los comportamientos (términos del código proairético) se organizan en secuencias diversas, que el inventario solo debe jalonar, pues la secuencia proairética no es sino el efecto de un artificio de lectura: todo el que lee el texto reúne ciertas informaciones bajo algún nombre genérico de acciones (Paseo, Asesinato, Cita) y es ese nombre el que hace la secuencia [...] (28).

El inventario del código hermenéutico consistirá en distinguir los diferentes términos (formales), a merced de los cuales se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma (a veces estos términos faltarán, a menudo se repetirán; no aparecerán en un orden constante) (27).

Por tanto, las estrategias para retardar las conclusiones y suscitar suspense (código proairético), se relacionan con el manejo expositivo de la información:

La novela criminal —especialmente, la modalidad de novela negra— participa de uno de los rasgos fundamentales de la narración, según R. Barthes: su estructura de fuga, esto es, su tendencia a prolongarse y a demorar el final (alargando de paso la curiosidad o el suspense del lector). Cuenta para ello con dos procedimientos básicos: las distorsiones o rupturas del orden y las expansiones o incorporaciones de elementos no directamente vinculados con la sustancia narrativa del texto (pausas descriptivas y digresiones, preferentemente) (Garrido 119).

¹¹ La distinción barthesiana, válida para cualquier narración en que se plantee un enigma, se ha aplicado habitualmente al análisis de la narrativa policiaca. No obstante, cabe recordar que el relato de Balzac que Barthes glosa en lexías o unidades de lectura (22), *Sarrasine*, no cumple los requisitos temáticos de las narraciones policiacas, pues hay enigma e investigación, pero no un crimen.

De los dos procedimientos planteados en la cita, la distorsión o ruptura del orden narrativo y la dilación por desvíos digresivos o descriptivos, el más notorio es el primero, aquel «que altera el orden lineal (cronológico y causal) de la narrativa, efectivamente interrumpiendo el hilo narrativo» (Colmeiro, *Códigos narrativos* 120). Colmeiro alude también al segundo procedimiento cuando menciona que «existe una [...] estructura retardativa basada en la sintaxis y el estilo de la narración. La complicación sintáctica o estilística del “discurso”» (Colmeiro, *Códigos narrativos* 121), y se podría asumir como un subtipo de este la estrategia que el autor plantea de forma independiente a las anteriores: «Otra de las estructuras retardativas de obligada aparición en la novela policiaca es la inserción de falsas pistas y falsos sospechosos» (*Códigos narrativos* 121), pues la inserción de falsas pistas y falsos sospechosos, de desvíos y bloqueos de la investigación, son recursos dilatorios y de complicación sintáctica del relato policiaco en la *dispositio*.

Por tanto, cabe decir que, en todo relato policiaco, el crimen y la investigación son los elementos temáticos y estructurales fundamentales. El primero constituye el tema definitorio de estas narraciones, y en el segundo, el cual también se concreta temáticamente, se fundamenta la estructura dilatoria (en lo policiaco clásico) o progresiva (en la novela negra), así como la creación de intriga:

Bajo esta perspectiva podemos aislar teóricamente los dos elementos básicos de la novela policiaca: por una parte, al nivel de la diégesis del relato, resulta imprescindible la narrativa del crimen, lo cual conduce al evidente postulado de que toda novela policiaca gira alrededor de una temática criminal; por otra parte, siempre es necesaria, al nivel del «discurso» la narrativa de la investigación; el relato policiaco no ha de narrar meramente una investigación, sino que debe ser, y presentarse como, un proceso de investigación para el lector¹². Si, como hemos visto anteriormente, la novela policiaca destaca por la visible presencia en la «historia» (del crimen y de la investigación) del código proairético secuencial de las acciones empíricas, de acuerdo a la terminología de Barthes, su «discurso», en cambio, se ordena siguiendo las exigencias de un fuerte código hermeneútico, cuya guía es la búsqueda de la «verdad» textual [...]. La función principal que cumple el código hermeneútico es la de despertar el interés del lector por medio de la representación de una incógnita y mantenerlo cierto tiempo a la expectativa de su resolución o desenlace (Colmeiro, *Códigos narrativos* 119).

Finalmente, cabe mencionar otro de los rasgos que se mantiene tanto en la novela negra como en el relato policiaco clásico: el crimen y la investigación determinan que la lógica de estas narraciones adquiera una dimensión social:

En términos lógicos, ambos tipos [la novela-enigma y la novela negra] poseen el mismo resorte —*el delito o ruptura del orden establecido*, que puede afectar a los derechos del individuo o de la colectividad—, se valen del mismo medio —*la investigación* y (sobre todo, en la novela negra) la acción para conseguir el fin último: *el triunfo de la justicia* o, en su caso, *la restauración de un orden alterado previamente*— (Garrido 116; la cursiva es del autor).

La necesidad de restituir el orden alterado por el crimen mediante la investigación es un propósito que suele lograrse al final de los relatos policiacos. Así, la alteración del orden inicial es uno de los

¹² Umberto Eco alude a la pragmática de la lectura de los relatos policiacos en el capítulo que dedica a la teoría de los mundos posibles en *Los límites de la interpretación*: «Dado que en cada estado de una historia las cosas pueden proceder de diferentes maneras, la pragmática de la lectura se basa en nuestra capacidad de hacer previsiones en cada disyunción narrativa. Piénsese en el caso extremo de las historias policiacas, en las que el autor quiere suscitar previsiones falsas por parte de los lectores, para poder frustrarlas después» (Eco 277).

rasgos en que suelen coincidir con lo fantástico; sin embargo, solo en lo policiaco se restituye finalmente.

3. Senderos híbridos: lo fantástico policiaco y lo policiaco fantástico

Al comparar los rasgos de lo fantástico y lo policiaco, una de las diferencias más notables es la concreción temática que se produce en cada territorio ficcional. Si bien los temas de textos policiacos, el crimen y la investigación, son muy específicos, en los fantásticos, la irrupción de lo imposible se especifica temáticamente en cada relato. Esto no excluye que pueda darse el caso de que en algunos textos fantásticos haya una investigación sobre el acontecimiento imposible y que este haya determinado un crimen. Es decir, la variedad de temas en que puede concretarse el acontecimiento fantástico contempla los elementos temáticos de los relatos policiacos, el crimen y la investigación; un rasgo que posibilita plantear inicialmente, en un mismo texto, el horizonte de expectativas¹³ de ambos territorios ficcionales. Esta dualidad deliberada se mantendrá o no en el relato según la naturaleza de los indicios y de la solución final.

Al comparar las características estructurales de ambos territorios ficcionales, se observa que el diálogo entre lo fantástico y lo policiaco se produce en aquellos relatos que desarrollan una trama regresiva y de carácter indicial, motivada habitualmente por una investigación o indagación del acontecimiento que perturba el orden de la realidad representada, ya sea un crimen o un suceso imposible. En los relatos con esta estructura, algunos segmentos narrativos o descriptivos del texto que parecen carecer de importancia al comienzo se desvelan al final como indicios encubiertos de lo que depara el desenlace. Así, el texto se organiza como una preparación más o menos larga de la solución, de naturaleza imposible en lo fantástico y posible en lo policiaco.

Por otra parte, según la diferenciación que establece Bertolt Brecht de lo épico y lo dramático (véase n. 10), los relatos con estructura regresiva e indicial se enmarcan en la segunda categoría, pues la trama se organiza en torno al elemento enigmático, central porque suscita intriga y orienta las expectativas al desenlace, donde se resuelve o se desvela como acontecimiento imposible.

Precisamente, el efecto del enigma en los relatos con estructura regresiva e indicial remite a la dimensión pragmática de estos textos. Recuérdese que la definición de Luc Boltanski (véase n. 3) se fundamenta en el carácter anormal (y singular) del suceso enigmático, un rasgo que solo puede percibirse de esta manera si previamente se ha establecido un referente de normalidad en el texto. Ya se ha comentado que este referente en los relatos fantásticos coincide con el concepto de realidad

¹³ Evidentemente, al hablar del horizonte expectativas que suscita una obra, así como de los efectos de la lectura (por ejemplo, la creación de intriga), es ineludible referirse a los postulados de la Estética de la Recepción, concretamente a aquellos que conciben al lector como el agente que concreta el polo estético de la obra literaria (Iser 149) y la secuencia de configuraciones o expectativas sobre el texto a partir de las operaciones inductivas y deductivas que se desarrollan en la experiencia estética (Iser 157-159), y a aquellos de la Hermenéutica que remiten a las dos formas de recepción: por un lado, el proceso «en que el efecto y la significación del texto se concretizan para el lector del presente», y, por otro, el de reconstruir «el proceso histórico, en el que los lectores de épocas distintas han recibido e interpretado el texto siempre de modo diferente» (Jauss 14).

dominante en una cultura; en los policíacos ocurre algo similar, pues la realidad representada evoca más o menos explícitamente el mundo real (más en la novela negra, por el entramado social que suele mostrarse). Así, la realidad representada en los textos de ambos territorios ficcionales conlleva ineludiblemente que el lector la identifique con la suya. Por ello, tanto el crimen inexplicable al comienzo del texto, en el relato policíaco, como los indicios de lo imposible (inexplicable por definición) en el fantástico son elementos desestabilizadores que suscitan intriga y/o perturbación en el receptor.

Todos estos rasgos, comunes a algunos textos fantásticos y policíacos, posibilitan el diálogo de temas y formas de ambos territorios ficcionales; una característica propia del *roman fusion*, también llamado «novela fusión», cuyo rasgo definitorio es el mestizaje entre distintos géneros (Penalva 90). El propio Jorge Luis Borges alude a este tipo de narrativa, antes de que se le diera nombre, al hablar de la renovación narrativa de Gilbert Keith Chesterton: «Pero Chesterton hizo algo distinto, escribió cuentos que son, a la vez, cuentos fantásticos y que, finalmente, tienen una solución policial» (Borges 77).

El tipo de narración —o *roman fusion*— al que alude Borges interesa especialmente en este estudio porque trata del diálogo concreto de lo fantástico y lo policíaco. Los cuentos fantásticos con una solución policial se enmarcan en un subtipo de relatos que dialogan con los fantásticos porque utilizan elementos y recursos propios de este territorio ficcional, aunque no participan de él: los relatos *pseudofantásticos*; categoría acuñada por Antonio Risco en *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*:

No hemos considerado, en cambio, aquellas narraciones en las que, en un momento dado, lo prodigioso se explica, verbigracia, como un mero sueño o por razones supuestamente naturales [...]. Ciertamente, en tales casos la narración no puede considerarse de ningún modo maravillosa o fantástica. Sin embargo, es indudable que a lo largo de la lectura del texto en cuestión, la impresión que este causa en el lector, antes de que alcance aquella revelación (que a menudo suele encontrarse al final), es muy semejante a la que le causan las obras que entran de lleno en aquellos modos [...]. Habría que considerar pues, en cada uno de los grupos señalados un subgrupo que reuniese este tipo de narraciones seudomaravillosas o seudofantásticas, de tan difícil caracterización literaria si no las aproximamos a estos modos (52, 53).

Años después, David Roas desarrolló una tipología de las narraciones pseudofantásticas, según la naturaleza de los recursos utilizados y el propósito con que se emplean. Así, clasificó este tipo de *roman fusion* en tres categorías: a) *lo fantástico explicado*, categoría a la que pertenecen aquellas narraciones donde «los fenómenos (aparentemente) imposibles acaban teniendo una justificación racional» (Roas, *Tras los límites* 62), y que se divide, asimismo, en dos subtipos: a.1) los relatos en que la racionalización se produce por vía mecánica, como en las novelas góticas de Anne Radcliffe (donde los «fantasmas» se explican al final de la narración como «trucos mecánicos»), y a.2) los relatos en que se produce lo *fantasmatique*, término adaptado del psicoanálisis para aludir a fenómenos psicológicos «como el sueño, la alucinación (por el efecto de la fiebre o las drogas), la obsesión, etcétera» (Roas, *Tras los límites* 64), los cuales suscitan un estado que parece fantástico hasta la explicación final, donde se evidencia su origen racional (y posible); b) *lo fantástico alegórico*, categoría utilizada para aquellas narraciones «que utilizan una forma semejante a la del cuento

fantástico como “excusa” para proponer una alegoría de carácter moral» (Roas, *Tras los límites* 66), y en las que el carácter trasgresor de lo fantástico se anula por ello, como ocurre en *Cuento de Navidad*, de Charles Dickens (donde la aparición de los tres fantasmas es una alegoría de que las decisiones tomadas conforman nuestro pasado y presente y condicionan el futuro); y, por último, c) *lo fantástico grotesco*, categoría a la que pertenecen aquellos relatos en que los elementos fantásticos se utilizan para generar, como su nombre indica, lo grotesco, «una categoría estética que depende de la combinación de dos elementos esenciales: la risa y el horror (o sentimientos vecinos a este como la inquietud, el asco o lo abyecto)» (Roas, *Tras los límites* 67) —así sucede, por ejemplo, en «La nariz», de Nikolái Gógol, donde el acontecimiento insólito, que la nariz del colegiado Kovaliov se independice, sirve para parodiar la obsesión de la sociedad rusa del siglo XIX por el estatus social y la burocracia desarrollada para aspirar a ello—¹⁴.

Todas las categorías expuestas evidencian las posibilidades dialógicas de la literatura fantástica con otros textos literarios, aunque solo la primera —*lo fantástico explicado*— niega la existencia (ficcional) de un acontecimiento imposible. Tanto en *lo fantástico alegórico* como en *lo fantástico grotesco*, lo imposible existe ficcionalmente, pero muestra una función distinta de la transgresora y desestabilizadora que desempeña en los textos fantásticos. Por tanto, la clasificación de los relatos pseudofantásticos podría reordenarse en dos subtipos, según la ontología ficcional de lo imposible: a) relatos pseudofantásticos en que lo imposible no existe ficcionalmente, es decir, narraciones en que se genera la ilusión de un acontecimiento imposible, el cual se desvela posible al final (categoría conformada únicamente por *lo fantástico explicado*); y b) relatos pseudofantásticos en que lo imposible existe ficcionalmente con una función distinta a la que desempeña en los relatos fantásticos; es decir, lo imposible no desestabiliza ni problematiza el concepto de realidad representado, sino que sirve para generar una alegoría, una estética grotesca o surrealista (por tanto, conforman esta categoría *lo fantástico alegórico* y *lo fantástico grotesco*).

Por otra parte, cabe considerar una subcategoría más en *lo fantástico explicado* (o relatos pseudofantásticos en que lo imposible no existe ficcionalmente). Los subtipos mencionados anteriormente —los relatos en que la racionalización se explica con «trucos mecánicos» y aquellos en que se produce lo *fantasmatique*, es decir, los relatos en que lo aparentemente imposible tiene una explicación racional de naturaleza psicológica (Roas, *Tras los límites* 64)— no caracterizan a un tercer tipo de narraciones en que se crea la ilusión de que hay un acontecimiento imposible que ha suscitado un crimen, cuya motivación se desvela finalmente como posible al descubrirse que lo ha cometido un

¹⁴ «A diferencia de lo grotesco, lo fantástico nos sitúa inicialmente dentro de los límites del mundo que conocemos, del mundo que (digámoslo así) controlamos, para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que altera la manera natural o habitual en que funciona ese espacio cotidiano. Y eso convierte a dicho fenómeno en imposible, y, como tal, inexplicable, incomprensible. En otras palabras, el fenómeno fantástico supone una alteración del mundo familiar del lector, una trasgresión de esas regularidades tranquilizadoras a las que antes me refería. Lo grotesco, en cambio, revela su verdadera cara: caótica, ridícula y sin sentido» (Roas, *Tras los límites* 78). *Lo grotesco* funciona de forma similar a la literatura surrealista porque proporciona una visión no normalizada de la realidad y muestra el sinsentido de la misma a través de elementos deformados.

mortal; un tipo de relatos, que se han denominado aquí como «lo policiaco fantástico», al que aludía Borges al describir los relatos de Chesterton.

Así, lo policiaco fantástico puede considerarse un subtipo de lo *fantástico explicado*, pues, en estos relatos, se demuestra el carácter ilusorio de lo imposible; el acontecimiento que suscita extrañamiento se desvela finalmente posible.

Las narraciones que se enmarcan en esta categoría son relatos policiacos que suscitan un horizonte de expectativas fantástico al sugerirse en ellos que la motivación del crimen es de carácter imposible o sobrenatural. Por tanto, la creación de intriga recae en la resolución del delito y en la investigación, como en cualquier relato policiaco, así como en la ontología de la solución (si es posible o imposible); ya en el desenlace, se desarrolla una explicación racional del crimen, con la cual se desestima la expectativa de lo fantástico.

El diálogo que se entabla entre ambos territorios ficcionales se mantiene también en algunos relatos fantásticos, nombrados en este estudio con la categoría de «lo fantástico policiaco». Estos son relatos fantásticos —recuérdese: aquellos en que un acontecimiento imposible problematiza el concepto de realidad representado— donde se desarrollan los elementos configuradores del relato policiaco, es decir, una investigación y un crimen. A diferencia de los relatos enmarcados en lo policiaco fantástico, la investigación del crimen concluye al desvelar el carácter imposible de los acontecimientos, un rasgo que, en lugar de restituir el orden alterado por el crimen, afianza la amenaza de lo fantástico.

4. Algunas estrategias narrativas de lo fantástico policiaco y lo policiaco fantástico

La caracterización teórico-deductiva de las categorías analizadas en este estudio, lo fantástico policiaco y lo policiaco fantástico, ha servido para establecer los rasgos que posibilitan identificar los relatos que se enmarcan en una y otra. Para estudiar algunas estrategias narrativas de ambas, se analizan, a continuación, cuatro relatos: dos que ejemplifican lo fantástico policiaco —*Pieza única*, novela de Milorad Pavić, y «El crimen invisible», cuento de Catherine Crowe— y otros dos, lo policiaco fantástico —*El perro de los Baskerville*, novela de Arthur Conan Doyle, y «El puñal alado», cuento de G. K. Chesterton—.

Tanto *Pieza única* como «El crimen invisible», los dos primeros relatos que se analizan, son narraciones esencialmente fantásticas que dialogan con lo policiaco utilizando diferentes estrategias narrativas.

La novela de Milorad Pavić se desarrolla en dos volúmenes: el que recoge la trama principal, donde se relatan una serie de crímenes, adoptando, casi todas las veces, el punto de vista de Aleksandar Klozevits, una de las mentes criminales de la obra (la referencia del texto citado de este volumen irá precedido del nombre de la novela: «*Pieza única*»); y el cuaderno del Inspector superior Eugen Stross, donde el personaje anota —ficcionalmente— reflexiones y hechos relacionados con la investigación (la referencia del texto citado de este volumen irá precedido del nombre: «*Cuaderno azul*»).

Aunque *Pieza única* es un relato fantástico, tiene todos los rasgos necesarios para que se crea que es policiaco, pues hay varios crímenes y una investigación. En la novela se muestra que hay dos mentes criminales: Sir Winston, reconocido mafioso de la ciudad que coacciona a Aleksandar, la segunda mente criminal¹⁵, para que cometa dos asesinatos: el de Isaías Cruz, Gerente de la Casa de Apuestas del Hipódromo de la ciudad, y el de Lidia Hehr, Presidenta de la junta directiva del banco Plusquam city. Aleksandar, personaje andrógino —unas veces es Aleksa, hombre con el pelo rapado, bigote y un pendiente en la ceja (*Pieza única* 16), y otras, Sandra, mujer bellísima, que «lleva desplegado en su cabello un abanico de laca negra, salpicado de estrellas de la constelación Cáncer» (*Pieza única* 50)—, tiene un sentido olfativo altamente desarrollado y trabaja en Syntom House, empresa dedicada a la compra y venta de sueños propios y fragmentos de futuro (información con la que comienza a asentarse la transgresión de lo fantástico). Allí acuden tanto Distelli, cantante de ópera, como su pareja, *madame* Lempitska, para comprar los sueños más caros. Aleksandar impone a ambos un asesinato como pago. Así, Distelli mata al señor Cruz y Lempitska a la señorita Hehr.

La motivación de Aleksandar Klozevits para incitar a estos personajes a que cometan los dos crímenes se intuye a través de varios indicios, por los cuales se deduce que el señor Winston le amenaza con cortarle un dedo (*Pieza única* 18), la peor mutilación para un cazador de sueños:

—[...] Si alguien decide hacerle daño a un astrólogo o a nosotros, probablemente empezaría por los dedos. Ese es el punto más sensible para nosotros. Si nos corta uno de los dedos, no quedaríamos lisiados como usted si le cortan un dedo. Nos volveríamos doblemente lisiados. Aparte de quedar con una mano mutilada, perderíamos el poder de establecer contactos astrológicos con el universo y con una zona completa de nuestros cazadores de sueños, la zona que cubre el mes del zodiaco con el que estábamos vinculados a través de ese dedo del que careceríamos después de la mutilación... (*Cuaderno azul* 64, 65).

Aunque se desconoce el móvil del señor Winston para ordenar los asesinatos, se sugiere que el señor Cruz le coaccionaba de alguna manera con las uñas de sus manos, una deducción que se hace al relacionar determinada información de *Pieza única* —unas manos de plata en la casa del señor Cruz tienen uñas humanas— con la del *Cuaderno azul* en que se explicita que Winston no tenía uñas:

[...] Enseguida nos pusimos a mirar alrededor. En una cómoda con profusa marquetería observamos dos manos de plata ante el espejo. Portaban sortijas y pulseras puestas. Mientras observábamos aquello, a nuestras espaldas se escuchó una vocecita femenina:

—Buenos días. ¿Están viendo mis manos de plata? Es un regalo de Isaías Cruz. No vean las uñas, nunca tengo tiempo para pintarlas [...].

[...] De regreso a la estación de policía, mi ayudante comentó:

—¿Has observado algo inusual en aquellas manos con sortijas? [...]

—Yo las examiné con cuidado. Parecen verdaderas uñas humanas arrancadas de los diez dedos de un desdichado (*Pieza única* 148, 149).

El hombre con el puro [el señor Winston] no tenía metidos los dedos en eso. Aquellos dedos suyos sin uñas (*Cuaderno azul* 64, 65).

Por otra parte, el libro en que se desarrolla la trama principal, *Pieza única*, tiene una estructura de cuatro capítulos y un epílogo, narrados, como se ha mencionado, desde el punto de vista de

¹⁵ Se ha optado por la metonímica y perifrástica expresión «mente criminal» para designar a quienes conciben y planifican los crímenes, pero no los cometen. Ambos personajes incitan a otros para que ejecuten los asesinatos planificados.

Aleksandar Klozevits. Por ello (y por el sentido olfativo de este personaje), los tres primeros capítulos constan de subcapítulos cuyos títulos son los nombres de perfumes de los personajes que los protagonizan (y mueren). El cuarto capítulo se conforma con varios anexos, que son los informes presentados en el juicio del caso; y en el epílogo, se narra tanto la muerte del inspector Eugen Stross, un asesinato en que participa uno de los secuaces de Winston, como la muerte del mafioso, a quien ahoga Aleksandar Klozevits con sus guantes astrológicos —«uno siempre tiene siete dedos y el otro cinco» (*Cuaderno azul* 64)—:

La caja de seguridad de Lempitska en el banco Plusquam city fue violada y hubo otro asesinato en agosto de 2005. En esa ocasión fue asesinado el hombre más escoltado de la ciudad, llamado «sir Winston». En el cuello de «Winston» se encontraron doce moretones de los dedos que lo ahorcaron. Parecía que la persona que cometió el crimen tenía siete dedos en una mano (*Pieza única* 142).

Por otra parte, la estructura del *Cuaderno azul* se compone de cien notas del inspector, tomadas en diferentes momentos de la investigación. Así, al comienzo se denota que Eugen Stross sigue pistas equivocadas; sin embargo, a partir del fragmento 42 (*Cuaderno azul* 31), detalla aspectos omitidos en *Pieza única*, que posibilitan establecer nuevas asociaciones sobre el caso. Asimismo, cuando el inspector intuye que se acerca el momento de morir, en la última entrada del cuaderno, establece una nueva hipótesis sobre el culpable de los crímenes, que deja el caso abierto:

Hoy es el uno de noviembre del año 2003. Tengo una cita para cenar tarde esta noche con el «V», el que sabe más que yo sobre el caso Distelli-Cruz-Lempitska-Heht. Creo que él, y no Klozevits, está detrás de todos estos asesinatos. Pero no mencionaré su nombre ni siquiera en este diario. Una casa se construye desde los cimientos, y una investigación desde el techo. Esta vez tengo pruebas para el arresto. Si lo presiono bien y si sobrevivo a ese encuentro, escribiré ese nombre no solo en el diario, sino también en los anales judiciales (*Cuaderno azul* 84).

Por tanto, gran parte de los elementos temáticos y estructurales de los dos libros enmarcan la novela en el territorio ficcional de lo policiaco: se cometen varios crímenes y hay una investigación para desvelar al culpable. Sin embargo, el propio desenlace de ambos libros trasgrede el esperado en este tipo de relatos: el caso no se cierra, solo se produce cierta justicia poética con uno de los culpables, sir Winston, cuando muere, pero Aleksandar Klozevits queda impune, y asesinan al investigador. Si bien estos elementos no son lo suficientemente trasgresores para afirmar que el texto no pertenece a lo policiaco, los imposibles de la narración se afianzan en el desarrollo de la novela y determinan que lo fantástico prevalezca en ella: se muestra que Aleksandar Klozevits —cuya naturaleza hermafrodita se concreta en dos imágenes, la real y la proyectada en los espejos, cuando alguien que no tiene buenas intenciones le mira (*Cuaderno azul* 45, 46)— puede cazar sueños y determinar la muerte de las personas a través de los que no serán soñados, un don que se debe a su naturaleza demoniaca (*Pieza única* 105, 144, 145)¹⁶. De hecho, el propio investigador, Eugene Stross, hombre racional, encauza la

¹⁶ Esta información se deduce al cotejar datos diseminados en la novela; en este caso, al comparar la interpretación de los sueños de Distelli —donde se muestra que el diablo no procesa la comida ni la bebida (*Pieza única* 105)— con las revelaciones del epílogo: Aleksandar confiesa al inspector que asesinará a sir Winston en un par de años («—Será exactamente dentro de 666 días, es decir, lo mataré por agosto de 2005») y el inspector ve que orina la misma bebida que ha tomado (*Pieza única* 144, 145).

investigación con certeza cuando empieza a indagar en los sueños. Por tanto, la estrategia narrativa de lo fantástico policiaco en *Pieza única* se fundamenta en asentar temas y formas propios de lo policiaco para alojar en ellos elementos que afianzan la existencia ficcional de lo imposible, de tal modo que, en el desenlace, se evidencia que el territorio ficcional más significativo es el de lo fantástico.

El segundo relato con que se ejemplifica esta categoría, «El crimen invisible», de Catherine Crowe, es un brevísimo cuento en cuyo título se sugieren tanto los rasgos policiacos («crimen») como los fantásticos («invisible»). La narración comienza con el derribo de una casa del barrio de Marylebone, en 1842, porque sus «propietarios no estaban dispuestos a gastar más dinero en reparaciones» (Crowe 78). Los últimos habitantes fueron el mayor W... y su familia, quienes pidieron un cambio de vivienda al sospechar que la casa estaba embrujada: cada noche la puerta del salón se abría, se escuchaban unas pisadas, unos gritos y la caída de un cuerpo en el suelo. Evidentemente, la premisa del embrujo de la casa es de naturaleza fantástica, una dominante del relato que no se desmiente en ningún pasaje y se verifica con testigos: «[el mayor W...] antes hizo constatar estos hechos por varios de sus compañeros del ejército» (78).

El territorio ficcional de lo policiaco se configura de forma más acotada que en la novela, cuando se inicia una investigación por la cual se desvela que, tiempo atrás, se cometió un crimen en la casa:

En el año 1825, la casa estaba habitada por el corredor de joyas C... y su esposa. Esta última, mucho más joven que su marido, llevaba una vida desordenada y malgastaba enormes sumas.

Aunque el desgraciado C... le perdonó muchas veces sus caprichos, no parecía querer enmendarse; al contrario, su vida era progresivamente escandalosa.

C... empujado por la amargura y los celos, se dio a la bebida.

Una noche, volvió ebrio, decidido a acabar con sus desgracias.

Armado de un trinchete de zapatero, se abalanzó sobre su mujer, que huyó hacia el salón, pero C... la alcanzó y de un solo golpe de su arma la decapitó. Permaneció largo rato mudo de horror ante su crimen, luego se colgó de la araña del techo (Crowe 78, 79).

Pese a que el desarrollo de la investigación es mínimo y apenas se utilizan recursos de creación de intriga en esta parte, quizá por la brevedad del cuento, tanto el crimen como la investigación configuran el territorio ficcional de lo policiaco en el texto. Cabe destacar la función de estos elementos, distinta a las mencionadas hasta ahora, pues con ellos se afianza el acontecimiento fantástico: el crimen se reproduce todas las noches, de forma audible, pero invisiblemente, de modo que se explica la secuencia de sonidos que reproducen el crimen, pero no la existencia fantasmagórica de estos.

Así, tanto en *Pieza única* como en «El crimen invisible» el acontecimiento imposible es más significativo que la intriga suscitada por lo policiaco; sin embargo, la copresencia de ambos territorios ficcionales es mayor en la novela que en el cuento: en *Pieza única* el horizonte de expectativas inicial se enmarca en lo policiaco y va cediendo paulatinamente al asentamiento de lo fantástico, mientras que, en «El crimen invisible», el territorio ficcional de lo fantástico se manifiesta desde el comienzo como el dominante y lo policiaco contribuye a revelar información sobre lo imposible.

Por otra parte, cabe decir *a priori* que, en los relatos enmarcados en lo policiaco fantástico, se tantea la posibilidad de que la naturaleza del crimen sea imposible, pero esta tentativa se revela

finalmente falsa (rasgo que garantiza la prevalencia del territorio ficcional de lo policiaco sobre el de lo fantástico).

En *El perro de los Baskerville*, el horizonte de expectativas de lo policiaco se suscita al comienzo por el mero hecho de que protagoniza la novela el conocidísimo Sherlock Holmes —arquetipo del detective y fuente de inspiración de incontables relatos que siguieron a la obra de Conan Doyle—. Asimismo, la novela comienza presentando el caso, aspecto que afianza lo policiaco: el último heredero de los Baskerville ha muerto en circunstancias que denotan el influjo de una maldición que recayó sobre la familia siglos antes, por la cual un perro fantasmagórico persigue al heredero hasta darle muerte, como ha ocurrido con Charles Baskerville, y temen que el sucesor corra la misma suerte. Así, desde el comienzo, se establece el horizonte de expectativas de ambos territorios ficcionales.

Por un lado, el carácter racional del detective asienta el horizonte de lo policiaco, aun cuando toda explicación parece fantástica:

—Los agentes del demonio pueden ser de carne y hueso, ¿no es cierto? [...] Desde luego, si la teoría del doctor Mortimer fuera correcta y tuviéramos que vérnoslas con fuerzas que desbordan las leyes ordinarias de la naturaleza, ahí terminaría nuestra investigación. Pero estamos obligados a agotar todas las hipótesis restantes antes de recurrir a esta (Conan Doyle 315).

Por otro, algunas informaciones e indicios afianzan la explicación sobrenatural, como el manuscrito de 1742 (295), donde se relata la maldición que lanzó Hugo Baskerville cuando secuestró a una campesina y, al escaparse, «juró a gritos delante de todos que aquella misma noche entregaría cuerpo y alma a las Fuerzas del Mal si conseguía dar alcance a la muchacha» (298); también el hecho de que los lugareños de Devonshire, donde se encuentra la mansión de los Baskerville, sean testigos de que la criatura existe —«Todos describen a una criatura enorme, luminosa, horrible y espectral» (310)— o que, casi al final de la obra, tanto Holmes como Watson la vean:

Era un perro, sí, un perro enorme, negro como el carbón, pero distinto a cualquier perro que hubieran visto nunca ojos humanos. Brotaba fuego de su boca abierta y había un brillo encendido en sus ojos. Un fulgor intermitente le iluminaba el hocico, el cuello y el lomo. Ni en las pesadillas delirantes de un cerebro enloquecido pudo aparecer nunca algo más feroz, más horroroso, más infernal, que aquella forma oscura y salvaje que se precipitaba sobre nosotros desde la niebla (456).

Asimismo, la caracterización ambiental contribuye a consolidar la interpretación de que lo fantástico existe: la naturaleza indómita que rodea la mansión de los Baskerville, el brillo fantasmal que esta desprende, así como las estancias, semejantes a las de un castillo, evocan tiempos remotos y espacios sublimes, colindantes con lo sobrenatural, propios de las obras del Romanticismo imaginativo más exaltado:

Habíamos dejado a nuestras espaldas y debajo de nosotros las tierras fértiles. Volvimos la vista atrás. Los rayos oblicuos del sol poniente convertían los arroyos en hebras de oros y bañaban con su luz la tierra roja recién removida por el arado y la extensa maraña de los bosques. Entre las laderas rojizas y verde oliva, salpicadas de peñascos gigantes, el camino se fue haciendo más desolado y salvaje [...].

Baskerville se estremeció al dirigir la mirada a lo largo de la oscura avenida, al término de la cual la mansión adquiriría un brillo fantasmal (348, 349).

Cuanto más tiempo lleva uno aquí, más hondamente se le mete en el alma el espíritu del páramo, su inmensidad y también su terrible hechizo (371).

Nos encontramos en un hermoso salón de enormes proporciones y de techo elevado, sostenido por gruesas vigas de madera de roble ennegrecidas por los años. En la gran chimenea de otros tiempos, tras el alto guardafuegos de hierro, crepitaba y chisporroteaba un fuego de leña [...]. Después contemplamos la alta y estrecha ventana de vidrios de colores, artesanado de roble, las cabezas de ciervo y los escudos de armas de las paredes, todo ello borroso y sombrío a la escasa luz de la lámpara central (351).

De este modo, el diálogo de ambos territorios ficcionales, con el predominio del de lo fantástico por los rasgos mencionados, se mantiene hasta el momento en que Holmes llega a Devonshire y recopila los indicios del caso para revelar que la muerte del heredero de los Baskerville es un crimen cometido por un hombre.

De los quince capítulos en que se estructura la novela, la presentación del caso se desarrolla en los cinco primeros, donde la acción acontece en Londres y en los cuales se asienta el itinerario de lo fantástico. En esta parte, Holmes y Watson siguen tres pistas frustradas que derivan en un bloqueo de la investigación —una carta de advertencia elaborada con recortes de periódico para que cesen de investigar, la identidad de un hombre que les espía y la desaparición de una bota del heredero de los Baskerville al alojarse en un hotel de la ciudad (331-342)—. La parte central del relato, cuya focalización se centra en las acciones de Watson durante su estancia en Devonshire —localidad en que se desarrollan los demás capítulos—, se compone de los informes y las observaciones que el ayudante envía a Holmes y la creación de intriga se orienta a una trama secundaria, la cual funciona como desvío de la investigación principal, aunque finalmente converja en ella: el asesino de Notting Hill, familiar del ama de la casa de los Baskerville, escapa y, al vestir la ropa del heredero, el perro *legendario* (aún de naturaleza sobrenatural para el lector) le asesina; un acontecimiento que presencia Holmes y que le sirve para confirmar las hipótesis que ha esbozado sobre el caso. El desenlace de esta trama secundaria se desarrolla en el de la trama principal, a partir de capítulo duodécimo (423), cuando Holmes desvela a Watson (y al lector) que viajó a Devonshire poco después que el ayudante para investigar el caso sin alertar al culpable. Así, finalmente se descubre que Sapleton, uno de los cicerones de Watson en la región, es el hijo bastardo del difunto Baskerville, y que se ha valido de la legendaria maldición del perro como coartada para cometer los asesinatos (lo hace con la ayuda de un perro real, escondido en las cuevas de la ciénaga de Devonshire y embadurnado con fósforo para crear la luminiscencia que le confería el aspecto demoniaco) y heredar, así, los bienes de la familia. Cuando Sherlock Holmes resuelve el caso, se vislumbra que algunas informaciones dadas anteriormente eran indicios de la solución; de modo que se anula el territorio ficcional de lo fantástico y el de lo policiaco se afianza al final de la novela.

El carácter regresivo de la trama es también una de las estrategias narrativas que se desarrollan en «El puñal alado», de G. K. Chesterton. El cuento, similar a otros de la serie del padre Brown en que lo fantástico se prefigura como solución al enigma planteado, trata de tres hermanos que, al heredar, son asesinados por su hermanastro, John Strake, a quien el padre adoptó al pensar que no tendría descendencia. La narración comienza cuando el tercer hermano, Arnold Aymer, pide protección a la

policía porque sus dos hermanos han muerto en circunstancias misteriosas. El doctor Boyne, médico del cuerpo policial, acude al padre Brown porque está familiarizado con los asuntos policíacos y con los ultraterrenales, por su faceta de detective y de sacerdote: «yo le he convocado porque sé que usted toca un poco nuestros asuntos, sin dejar los que le son propios» (Chesterton 635).

El territorio ficcional de lo fantástico se prefigura cuando el doctor Boyne relaciona a John Strake con el ocultismo, la quiromancia, la astrología (635) y la magia negra (645), así como al describir elementos imposibles (o que sugieren la existencia de este dominio) en los escenarios de los crímenes de los dos hermanos: el signo cabalístico de un puñal alado en las cartas donde se les amenazó de muerte y la visión lejana de una figura humana, con una capa negra, que parece volar (642). Asimismo, cuando el padre Brown visita a Arnold Aymer, descubre que el razonamiento de este refuerza la interpretación fantástica de los acontecimientos, pues afirma que combatirá la magia negra de Strake con la magia blanca de la plata, cuya eficacia asume por la leyenda del caballo de Graham de Claverhouse, el cual podía volar porque se vendió al diablo y solo una bala de plata pudo detenerle (646). Movidado por esta convicción, Arnold Aymer coge una pistola de plata, con balas del mismo material, y sale al patio de la casa, donde mata al adversario y exclama: «¡Gloria a la magia blanca! [...]. ¡Gloria a la bala de plata! El sabueso infernal ha salido de caza demasiadas veces y ha llegado por fin la hora en que mis hermanos han sido vengados» (649).

Esta escenificación exaltada hace que el padre Brown confirme que Arnold Aymer es John Strake disfrazado de su difunto hermanastro, tras haberlo matado antes y tras haber suplantado su identidad improvisadamente cuando el peculiar detective llegó a la casa. Así, se revela que la posible interpretación fantástica de los crímenes se debe a la estrategia mistificadora de John Strake, hombre de imaginación exaltada, que recurre al relato fantástico para revestir de misterio la explicación racional de los crímenes que ha cometido. Algunos de los indicios que llevan al padre Brown a resolver el caso (entre ellos, la capacidad imaginativa de John Strake) se muestran en el desarrollo del cuento. Sin embargo, otros solo se mencionan al final, cuando el padre Brown explica al doctor Boyne el decurso de sus deducciones, sin que se hayan mostrado antes:

—Lo primero fue la bata, un disfraz realmente bueno. Cuando uno entra en una casa y se encuentra con un hombre en bata no duda en considerarle el dueño. Esta misma reflexión me hice yo, pero después comenzaron a suceder cosas, pequeños detalles, algo raros. Cuando escogió la pistola, la amartillé primero, como lo haría el que quiere asegurarse de si está o no cargada; yo imaginé que él debía saber si las pistolas de su propia casa estaban cargadas. Tampoco me gustó la manera en que se puso a buscar el coñac, ni cómo al entrar en la habitación estuvo a punto de volcar el acuario; pues el hombre que tiene habitualmente un objeto tan frágil en su habitación adquiere un hábito mecánico de evitarlo. Con todo, estas anomalías podían haber sido mera imaginación. En la primera cosa en que vale la pena fijarse es en lo siguiente: salió de un pasillo que tenía una puerta a cada lado y en el pasillo mismo sólo había una que daba a una habitación; yo deduje que era el dormitorio de donde acababa de salir el dueño. Me acerqué a la puerta e intenté abrirla, pero vi que estaba cerrada. Me pareció raro, miré por la cerradura y vi que la habitación estaba vacía, sin cama ni mueble alguno. Por lo tanto, no había salido de ninguna habitación, sino de la casa. Y cuando vi esto me lo imaginé ya todo (654).

Se trata, por tanto, de un relato policiaco que genera la expectativa incumplida de una solución fantástica. La trama es regresiva, como la de *El perro de los Baskerville*, pero algunos de los indicios que determinan la solución del caso no se muestran hasta el final.

A diferencia de las estrategias narrativas de lo fantástico policiaco analizadas, con más variaciones estructurales y temáticas de un relato a otro, las estrategias de lo policiaco fantástico, deducidas del análisis de la novela de Conan Doyle y el relato de Chesterton, coinciden en la estructura narrativa —en ambos casos, el territorio ficcional de lo fantástico y el de lo policiaco se prefiguran desde el comienzo y dialogan hasta el desenlace, donde aquel se anula y este se afianza— e incluso en el tema —un hijo ilegítimo procura heredar asesinando a los sucesores legítimos y encubre los crímenes con falsas pistas, vinculándolos a una historia sobrenatural—. No obstante, como se ha indicado al comienzo de este análisis, las estrategias inferidas de los cuatro relatos seleccionados son una muestra con la cual se ha procurado concretar algunos rasgos de lo fantástico policiaco y lo policiaco fantástico; un ejercicio que, evidentemente, no excluye la revelación de nuevas estrategias narrativas tras el análisis de otros textos.

5. Hacia una caracterización de lo fantástico policiaco y lo policiaco fantástico (conclusiones)

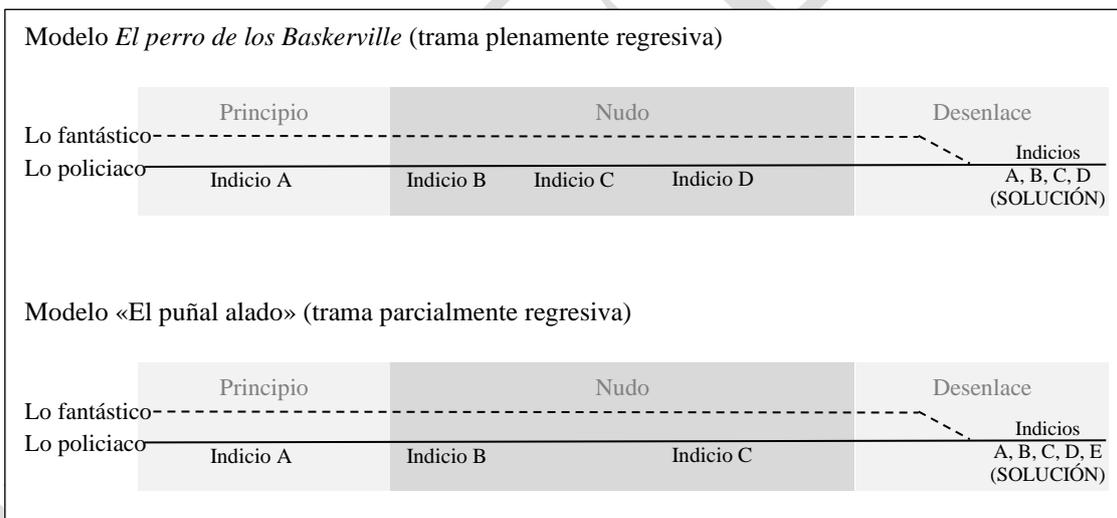
El diálogo que se entabla en determinadas obras entre lo fantástico y lo policiaco, al que se alude implícita o explícitamente en algunos trabajos de Teoría literaria (Campra 172, Nadal 345 et al.), ha determinado en este estudio tanto el análisis de ambos territorios ficcionales como la caracterización de dos nuevas categorías afines a ellos, lo fantástico policiaco y lo policiaco fantástico.

Los textos que se enmarcan en ambas categorías suscitan un horizonte de expectativas en que ambos territorios ficcionales conviven en diferentes momentos de la trama, según la obra. Lo fantástico, ya se ha comentado, se caracteriza principalmente por la aparición de un elemento imposible, que desestabiliza y trasgrede el concepto de realidad representado, el cual coincide con el concepto de realidad del autor —una noción que varía en el tiempo y en cada sociedad—, y lo policiaco, por los elementos temáticos que organizan la trama: un crimen y su investigación. Así, lo policiaco fantástico se caracteriza por el predominio de los elementos de la narrativa policial (es decir, la creación de intriga recae fundamentalmente en el crimen y en la investigación) y por la anulación final del horizonte de expectativas de lo fantástico (es decir, el acontecimiento imposible se menciona, pero no tiene existencia ficcional —el rasgo por el que lo policiaco fantástico se considera un tipo de texto pseudofantástico—). Sin embargo, en lo fantástico policiaco, la creación de intriga recae fundamentalmente en confirmar la existencia ficcional de lo imposible. En este tipo de relatos, el territorio ficcional más significativo es el de lo fantástico, y el de lo policiaco se configura secundariamente.

Asimismo, el análisis de los cuatro relatos seleccionados, dos representativos de lo policiaco fantástico —*El perro de los Baskerville*, de Arthur Conan Doyle, y «El puñal alado», de G. K. Chesterton— y dos de lo fantástico policiaco —*Pieza única*, de Milorad Pavić, y «El crimen invisible»,

de Catherine Crowe—, sirve como aproximación inicial a las estrategias narrativas de ambas categorías.

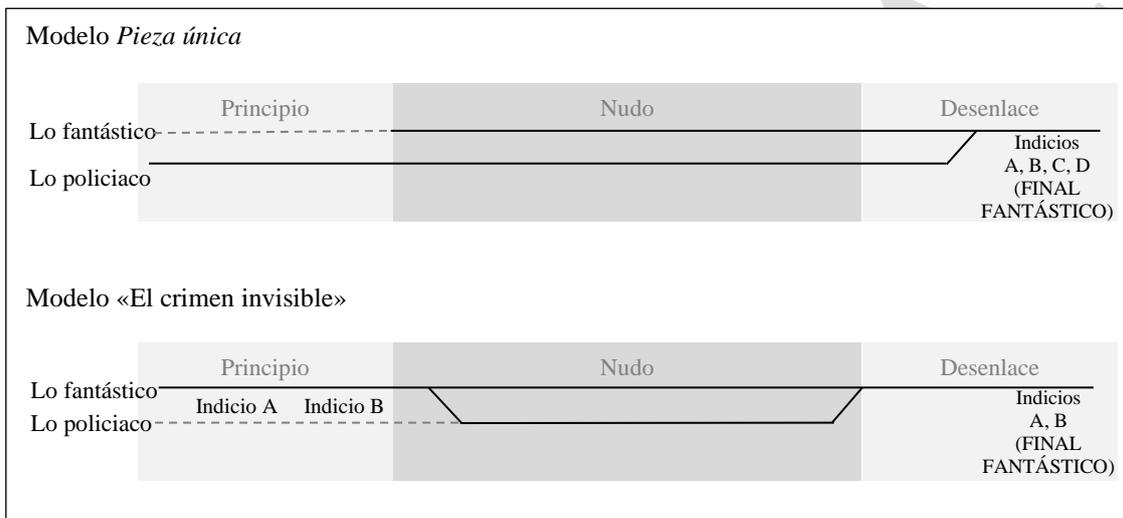
Uno de los primeros rasgos que se observan es que los relatos de lo policiaco fantástico manifiestan estructuras muy similares (véase Esquema 2): el territorio ficcional de lo policiaco se prefigura desde el comienzo —se ha cometido un crimen y la investigación, realizada por un detective, es el proceso que estructura la narración— y el de lo fantástico coexiste con el de lo policiaco —algún personaje plantea la hipótesis de que algo sobrenatural ha cometido el crimen—; en estos relatos, coexisten ambos territorios ficcionales hasta el desenlace, donde se descubre que la expectativa de lo fantástico se debe a un engaño del culpable y se niega la existencia ficcional de lo imposible. Ambas estructuras se diferencian únicamente en la presencia de los indicios de la solución durante el desarrollo de la narración: en *El perro de los Baskerville*, la trama es plenamente regresiva, pues toda la información que Sherlock Holmes recopila y relaciona al final para descubrir al culpable y desvelar la estrategia que ha seguido como coartada se muestra de forma inconexa y diseminada durante el desarrollo, y en «El puñal alado», la trama es parcialmente regresiva, pues, aunque hay indicios de la solución en el desarrollo del cuento, no se muestran hasta el desenlace todos los que han servido al padre Brown para resolver el caso, cuando este los explicita a un interlocutor (una estrategia que no es abrupta porque se fundamenta en la naturaleza elíptica de toda narración).



Esquema 2. Estructuras de lo policiaco fantástico

Sin embargo, las estructuras de las narraciones que se enmarcan en lo fantástico policiaco evidencian formas muy distintas del diálogo que puede establecerse entre ambos territorios ficcionales (véase Esquema 3). En *Pieza única*, la estructura se fundamenta en los crímenes planeados por Aleksandar Klozevits y en la investigación del Inspector superior Eugen Stross; es decir, la novela manifiesta una estructura policiaca hasta casi el desenlace y su desarrollo difiere notablemente del habitual, pues no se sanciona al criminal, el propio caso no se resuelve —al final de la obra se menciona a un nuevo sospechoso que parece haber orquestado el mandato criminal de quien parecía hasta ese

momento el principal responsable de los crímenes encargados a Klozevits— y muere el detective. Estos rasgos, que podrían suponer un desvío de los procedimientos habituales de lo policiaco, se conjugan con el afianzamiento de lo fantástico en el desarrollo de la novela, donde el dominio de lo imposible se descubre paulatinamente: primero se muestra que los sueños futuros pueden comprarse y, después, que es posible determinar cuándo morirá una persona mediante los sueños comprados. Así, el desenlace truncado de lo policiaco determina que la creación de intriga recaiga fundamentalmente sobre el itinerario de lo fantástico, de carácter indicial y regresivo —pues varias informaciones se desvelan como indicios de los acontecimientos imposibles en el desenlace—, y culmine con la revelación de la naturaleza satánica de Aleksandar Klozevits.



Esquema 3. Estructuras de lo fantástico policiaco

En «El crimen invisible», el segundo relato que se enmarca en lo fantástico policiaco, a diferencia de la novela de Pavić, se evidencia desde el comienzo la naturaleza fantástica de los acontecimientos y el territorio ficcional de lo policiaco se engasta en este como una macrosecuencia del desarrollo del cuento, con la cual se proporciona información sobre el acontecimiento imposible (del que se han mostrado indicios previamente): que se cometió un crimen años atrás y que este se reproduce todas las noches, de forma audible, aunque no visible. De este modo, lo policiaco sirve para explicar la secuencia de sonidos que reproducen el crimen, pero no su existencia —el acontecimiento imposible se afianza tras la investigación—.

Las afinidades ficcionales de lo fantástico y lo policiaco también se manifiestan en estas categorías por los temas que tratan, una conjunción de los propios de cada territorio ficcional, jerarquizados según el territorio dominante. Así, en los textos que se enmarcan en lo policiaco fantástico, el crimen y la investigación son los temas fundamentales y aquellos en que se concreta lo imposible (la magia o una criatura sobrenatural, como en los relatos analizados) se desvelan como temas tratados por los personajes, pero sin existencia ficcional (no son acontecimientos de la trama), pues se utilizan como mentiras, desvíos de la investigación. Sin embargo, en lo fantástico policiaco,

los temas de uno y otro territorio ficcional se concretan en hechos ficcionales y los propios de lo fantástico acaban revelándose más significativos que los de lo policiaco.

Queda mencionar los rasgos pragmáticos de los textos de estas categorías, concretamente, el efecto que suscitan sus desenlaces. El efecto final suele corresponderse con el esperado en cada territorio ficcional dominante y, en ocasiones, lo matiza el territorio ficcional secundario. Así, cabe esperar que, en el desenlace de los textos enmarcados en lo policiaco fantástico, se restituya el orden alterado por el crimen mediante la justicia poética: la resolución del caso y la proyección de que el criminal será sancionado. El catártico reequilibrio del mundo ficcional representado en estas narraciones, semejante al mundo del lector, comienza a producirse cuando se desmiente la existencia ficcional de los elementos fantásticos, prefigurados únicamente en el discurso de los personajes; un suceso previo a la resolución del caso, que contribuye a asentar la naturaleza posible de este y a desvanecer la perturbación que suscita el acontecimiento imposible. De este modo, la prefiguración de lo fantástico y su posterior desestimación acucian el efecto del reequilibrio propio de los desenlaces de las tramas policiacas.

En los relatos que se enmarcan en lo fantástico policiaco, ocurre algo similar con la función que desempeña el territorio ficcional secundario en el primario. El efecto trasgresor de este tipo de narraciones se mantiene por su naturaleza fantástica —lo imposible tiene existencia ficcional y amenaza el concepto de realidad representado—, y el territorio ficcional de lo policiaco acentúa el efecto perturbador, bien porque la investigación confirma la naturaleza imposible de los acontecimientos, como en «El crimen invisible», bien porque la trama policiaca queda truncada, como en *Pieza única*, para afianzar la existencia ficcional de lo fantástico y denotar así que el desequilibrio provocado habitualmente por los hombres es irreparable cuando procede de un dominio imposible, incontrolable para ellos.

De este modo, las afinidades ficcionales de lo fantástico y lo policiaco se manifiestan asimismo en el efecto que suscitan los desenlaces de los textos de ambas categorías, pues, en todos, el territorio ficcional secundario acucia los efectos que suscita el primario: lo (pseudo)fantástico afianza el reequilibrio de lo policiaco en lo policiaco fantástico y lo policiaco multiplica la perturbación de lo fantástico en lo fantástico policiaco.

Ya se ha comentado que en un ningún caso se pretende proporcionar un catálogo completo de las estrategias narrativas de las categorías analizadas. Este estudio constituye una primera aproximación a los rasgos de lo fantástico policiaco y de lo policiaco fantástico, donde se evidencia tanto el diálogo explícito de dos territorios ficcionales independientes como sus afinidades electivas.

Bibliografía

- ARIZA TRINIDAD, E. (2019): «Laberintos ficcionales: lo fantástico y lo policiaco en los relatos de Jorge Luis Borges». En Luis ALBURQUERQUE García, José Luis GARCÍA Barrientos, Antonio GARRIDO Domínguez, Ana SUÁREZ Miramón: *Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Madrid: CSIC, pp. 424-435.
- BARTHES, R. (1980): *S/Z* (traducción de Nicolás Rosa). Madrid: Siglo XXI (Crítica literaria).
- BAUDRILLARD, J. (2007): *Cultura y simulacro* (traducción de Antoni Vicens y Pedro Rovira). Barcelona: Kairós.
- BOLTANSKI, L. (2016): *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones* (traducción de Juan José Utrilla). México: Fondo de Cultura Económico.
- BORGES, J. L. (1986): «El cuento policial». En *Borges, oral*. Buenos Aires: Emecé Editores/Editorial de Belgrano, pp. 63-80.
- BRECHT, B. (2015): «Sobre una dramática no aristotélica». En *Escritos sobre teatro* (traducción de Genoveva Dieterich). Madrid: Alba Editorial.
- CAMPRA, R. (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- CAWELTI, J. G. (1977): *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- CHESTERTON, G. K. (2009): «El puñal alado». En *Los relatos del padre Brown* (traducción de Miguel Temprano García). Barcelona: Acantilado, pp. 634-660.
- COLMEIRO, J. F. (1994): «Códigos narrativos de la novela policiaca». En José Angel FERNÁNDEZ Roca, Carlos J. GÓMEZ Blanco, José y María PAZ Gago (coords.): *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Vol. 2. La Coruña: Universidade da Coruña, pp. 115-126.
- COLMEIRO, J. F. (1994): *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- CONAN DOYLE, A. (2015): «El perro de los Baskerville». En *Sherlock Holmes. Novelas* (traducción de Esther Tusquets Guillén). Barcelona: Penguin Random House, pp. 285-475.
- CORTÁZAR, J. (2004): *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- CROWE, C. (2011): «El crimen invisible», Luis Hernan Rodríguez Felder (ed.): *Cuentos de fantasmas y otras apariciones / Tales of Ghosts and Other Apparitions*. Buenos Aires: Imaginador, pp. 78, 79.
- ISER, W (1989): «El proceso de lectura». En Rainer WARNING (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 149-195.
- JAUSS, H. R. (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (traducción de Jaime Siles y Ela M.^a Fernández-Palacios). Madrid: Taurus.
- JOLLES, A. (1971): *Las formas simples* (traducción de Rosemarie Kempf Titze). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- JUAN MANUEL (1987): *Libro del conde Lucanor*. Madrid: Castalia Didáctica.

- ECO, U. (2013): *Los límites de la interpretación* (traducción de Helena Lozano Miralles). Barcelona: Editorial Random House Mondadori (Debolsillo).
- ERDAL JORDAN, M. (1998): *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Iberoamericana.
- FINNE, J. (1980): *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2000): «La trama de la novela policiaca o el gusto por la complicación». *La Nueva Literatura Hispánica*, 4. Valladolid: Universitas Castellae, pp. 115-144.
- LYOTARD, J.-F. (2005): *La posmodernidad (explicada a los niños)* (traducción de Enrique Lynch). Barcelona: Gedisa.
- MARTÍN CEREZO, I. (2006): *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- NADAL, J. M. (1984): «La fantasmaticidad según el recorrido generativo de la Escuela de París». En Miguel Ángel GARRIDO (ed.): *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos: volumen I de las actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*. Madrid: CSIC, pp. 343-349.
- NARCEJAC, Th. (1986): *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAVIĆ, M. (2007): *Pieza única* (traducción de Dubravka Sužnjević). Madrid: Sexto Piso.
- PENALVA, J. J. (2004): «De cómo el *roman fusion* llegó a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa». *Anales de literatura española*, 17. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 89-106.
- REISZ DE RIVAROLA, S. (1979): «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria». *Lexis*, Vol. III, n.º 2 (diciembre). Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 99-170.
- RISCO, A. (1987): *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus.
- ROSENBLAT, M. L. (1997): *Lo fantástico y detectivesco: aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- ROAS, D. (2001): «La amenaza de lo fantástico». En David ROAS (introducción, compilación de textos y bibliografía): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, pp. 7-44.
- ROAS, D. (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición». En Teresa LÓPEZ Pellisa y Fernando Ángel MORENO (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 94-120.
- ROAS, D. (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma (Colección voces / ensayo 161).
- RYAN, M.-L. (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana: Bloomington and Indianapolis Indiana University Press.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2017): «Poéticas criminales: reflexiones teóricas de escritores de novela negra y policiaca». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 120-132.

TODOROV, T. (1971): «Typologie du roman policier». En *Poétique de la prose (choix)*. París: Éditions du Seuil, pp. 9-19.

TODOROV, T. (1972): *Introducción a la literatura fantástica* (traducción de Silvia Delpy). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

TROPELIÁS