

Alicia Valverde Velasco*

↳ Hacia una descripción del cuento policíaco español contemporáneo

Desde su recepción en España, ya en el siglo XIX, el cuento policíaco nunca había experimentado un auge en su cultivo y aceptación como el acaecido a partir de los años setenta. Desde entonces, el cuento literario, como forma narrativa susceptible de desarrollar tramas de muy distinta índole, entre ellas la del hecho criminal, ha experimentado un período de reconocimiento paulatino por parte de los autores, las editoriales, el público y la crítica, por lo que no es de extrañar que los escritores del llamado “género criminal” se atreviesen a explorar las posibilidades del relato breve con mayor fortuna que durante las décadas precedentes.

Si bien la novela ha sido la modalidad narrativa por excelencia de la ficción criminal española –creada con el patrón de los clásicos anglosajones y franceses del género–, con el tiempo, el relato breve ha ido incorporando los contenidos y técnicas de una narración que según José Valles Calatrava (1991: 31) se caracteriza por tratar sobre un suceso delictivo y/o la investigación que genera, contener una mayoría de acciones o funciones relacionadas con ambos temas y aunar elementos antagónicos, en lo referente al “entramado funcional o actancial”, tales como los de crimen/justicia, orden/desorden o criminal/investigador.

Esas pautas se encuentran tanto en el discurso novelístico como en el cuentístico, y lo mismo ocurre con la doble tendencia de la denominación de “género criminal”. Así como existe la novela policíaca clásica (de enigma, de investigación o novela-problema) y la novela negra, en el cuento policíaco español podemos distinguir también entre el “cuento policial de enigma” y el “relato de tipo negro” (Valles Calatrava 1994: 12).

La diferencia, por tanto, entre la novela y el cuento no radica en las convenciones del género sino en su tratamiento discursivo, o, como indica María Aurora Aragón (1989-1990: 98-99) a propósito del cuento de enigma, en el “desarrollo de la intriga”: en el cuento hay menos digresiones y se concentran los “razonamientos deductivos”, así como los diálogos, con predominio del relato narrativizado y el sumario, que reducen el tiempo de la historia.

La novela y el cuento de enigma comparten rasgos como un lenguaje cuidado, una perspectiva psicologista y conservadora y sin intención de crítica social del hecho delictivo.

* Alicia Valverde Velasco es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Almería, donde actualmente es becaria de Investigación en el área de Teoría de la Literatura y realiza su tesis doctoral sobre el cuento literario. Correo electrónico: <avelasco@ual.es>.

tivo, que se presenta como un misterio a resolver a lo largo del relato, lo que determina la existencia de una estructura narrativa configurada como una búsqueda de respuestas para explicar, mediante la lógica, el suceso criminal.

En lo que respecta a la novela y al cuento “de tipo negro”, ambos intentan retratar más fielmente la realidad externa, con un carácter testimonial o de denuncia; acorde con ello, utilizan también un lenguaje más coloquial, en el que tienen cabida el sarcasmo o la ironía. Es por ello que en esta clase de relatos se concede más importancia al proceso de investigación que a la resolución del enigma que el hecho criminal pueda plantear, ya que el origen de esta narrativa está en un contexto real de inestabilidad social, como el existente en Estados Unidos durante los años veinte con la crisis socioeconómica, la corrupción política y el crimen organizado, que motivaron la aparición de la novela negra americana. A este contexto, el relato negro responde con un discurso crítico a la par que con una arquitectura narrativa en la que no se trata de restablecer un orden inicial interrumpido por el delito o enigma, sino de interpretar el crimen como producto de un desorden social, lo cual afecta también las instancias narrativas, la configuración del espacio, los roles actanciales y la caracterización de los personajes, el tiempo o la voz y modo narrativos.

El período de la transición en España proporciona, debido a la situación de expectativa e incertidumbre en todos los sectores de la sociedad incluyendo el cuestionable funcionamiento de la justicia, la institución policial y la política nacional, los elementos necesarios para que desde las páginas de las novelas y cuentos que narran sucesos delictivos se realice paralelamente una labor testimonial, de denuncia o crítica hacia esos estamentos sociales, tal y como había venido haciendo la novela negra norteamericana o la francesa en circunstancias similares.

Este hecho lleva a que en el cuento, al igual que en la novela, se vaya percibiendo una traslación del eje temático desde la investigación racional del delito hacia “la contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico” (Coma 1983: 41), que se manifiesta en la doble tipología señalada anteriormente.

Así, a partir de 1975, el cuento policial de enigma va quedando relegado a un segundo plano frente al relato negro, sin que por ello disminuya el interés de algunos autores hacia esta modalidad del género criminal. Es el caso de Francisco García Pavón, con una amplia colección de relatos policíacos protagonizados por un investigador muy peculiar llamado Plinio. Entre la nómina de escritores del cuento-enigma español figuran Esteban Padrós de Palacios, autor de *Velatorio para vivos* (1985), Juan José Alonso Millán, con *Que Vd. lo mate bien* (1979), o Santiago Rodríguez Santerbás, con el libro de relatos *Tres pastiches victorianos* (1980).

Por su parte, el panorama socio-político y económico derivado de la instauración de la democracia en España, y los temas vinculados con la actuación policial, el terrorismo, la corrupción en las instituciones públicas o privadas, o los conflictos sociales, los encontramos articulados como parte indisoluble del desarrollo de la temática del crimen, el delito o la investigación en cuentos como los que integran las colecciones *Un trabajo fácil* (1984) y *Cuentos del asfalto* (1987) de Juan Madrid; *Sucesos* (1984) de Andreu Martín, o relatos cortos como los de *Tres historias de amor* (1987) de Manuel Vázquez Montalbán, cuya labor al frente de la revista *Gimlet* influyó decisivamente en la difusión de cuentos policíacos de la serie negra.

A continuación se ejemplificarán en un conjunto de relatos cortos los rasgos más representativos y la evolución del cuento policíaco español de las últimas décadas.

1. El triunfo de la razón y el orden en el cuento-enigma

Uno de los máximos representantes de la corriente racionalista de la narrativa policíaca española es Francisco García Pavón. Su personaje de Manuel González, alias Plinio, protagoniza un total de 19 cuentos. En el cuento policial de enigma “El huésped de la habitación número cinco” (1970), Plinio, jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso, acompañado por don Lotario, al modo de Sherlock Holmes y Watson, se ocupa de aclarar el misterio que se le plantea cuando un desconocido aparece inexplicablemente en una habitación de la fonda del pueblo.

Siguiendo el esquema propuesto por José Valles Calatrava (1991: 65) para la novela-enigma, los acontecimientos se organizan del siguiente modo:

Orden inicial previo: Plinio y sus amigos están tomando cervezas como un domingo cualquiera y apacible.

Delito: Llega Enriquito con la noticia de que un hombre ha aparecido de improviso en una habitación (la número 5) de la fonda, y nadie sabe quién es ni por qué está allí.

Búsqueda: Consiste en un seguimiento del individuo, por sospechas de Plinio, una vez que se conoce su nombre, hasta construir un itinerario que les va dando pistas sobre su persona y los motivos para crear tal enigma.

Localización del culpable: El desvelamiento del enigma, es decir, de la identidad del personaje misterioso, conduce a la resolución de un crimen anterior cometido por éste.

Restauración del orden inicial: Plinio desvela el enigma y resuelve con ello el caso del asesinato que no había podido resolver en los comienzos de su labor como policía, encajando piezas a modo de un *puzzle*.

El cuento-enigma se articula, pues, en la denominada “arquitectura misteriosa”. Desde el comienzo, el misterio generado con la llegada del personaje desconocido pone en funcionamiento el “método hipotético-deductivo que lleva de los hechos a una teoría provisional que puede revelarse falsa y obligar a recomenzar las pesquisas y el razonamiento, o bien auténtica [...]” (Aragón 1989-1990: 81). Así, en un primer momento, Plinio interroga al huésped inesperado y los hechos expuestos conducen al narrador a afirmar que el policía “puso cara de considerar el caso resuelto” (García Pavón 1973: 120); sin embargo, lo que le impulsa a continuar las indagaciones es tanto la lógica como la intuición, adscribiéndose así a una de las tres líneas que Valles Calatrava (1991: 48-50) distingue en la narrativa de tipo enigmático: la “comúnmente más moralista”, que cuenta para el desvelamiento del enigma con elementos como las sospechas y el conocimiento por parte del investigador de la personalidad de los personajes. De hecho, Plinio cataloga como tal al posible sospechoso tras observar en él unos nudillos enormes en sus manos, lo que le lleva a decir que “[...] los hombres que tienen esas sorpresas en los huesos, siempre son raros” (121).

Este planteamiento estructural –en la doble dirección de enigma actual/crimen pasado– da predominio no sólo a las funciones distribucionales cardinales, es decir, los núcleos narrativos organizados en la secuencia: Enigma (que además oculta un crimen) – Indagación (o búsqueda del culpable) – Resolución (localización del culpable), sino tam-

bién a las funciones integradoras, es decir, informaciones e indicios, “que constituyen la principal base para la reconstrucción final del sentido” (Valles Calatrava 1991: 68).

Los acontecimientos, desarrollados en orden cronológico, nos sumergen a su vez en una España rural, apacible, que encuentra el contraste de los nuevos tiempos en la alternancia de lo antiguo y lo moderno, del tipismo y el progreso. Hay en el cuento cierto aire costumbrista, exento de cualquier tipo de crítica social, en el que el enigma o el crimen sencillamente se convierten en un contrapunto.

Con respecto a los personajes, el protagonista, Plinio, representa al investigador público (jefe de policía), que tiene como antagonista a don Celestino (un criminal ocasional) y como ayudante a un veterinario, don Lotario. El policía se convierte no tanto en brazo de la justicia como en salvaguarda del orden, pero, en cualquier caso, y tal como afirma su peculiar Watson al final, su función es resolver el enigma: “Nunca fallas, Manuel. Eres muy grande” (137).

Este tipo de relato breve policiaco, aunque no desaparece, va dejando paso durante los años ochenta a cuentos del tipo de “Delincuentes” (1985) de Esteban Padrós de Palacios, en los que la trama se centra menos en el enigma o el crimen que en todo lo que acontece a su alrededor y en el entorno social, entendido como el contexto que motiva la aparición del hecho delictivo y, al mismo tiempo, recibe los efectos de éste; los personajes, además, ya no están caracterizados sólo por sus dotes de observación o por un rasgo determinado de su personalidad, sino por una psicología más compleja, por su modo de afrontar la criminalidad.

“Delincuentes” se construye en torno a un enigma que sólo al final del cuento entendemos como tal: el comisario Sánchez Tello es entrevistado por un periodista que le pregunta por los malos tratos a que son sometidos los delincuentes dentro de la institución policial, lo que le lleva a recordar el caso de un joven ladrón de coches que, tras un interrogatorio en el que el policía mantiene una actitud paternalista, acaba por convertirse con los años –y para sorpresa del lector– en su primer inspector.

En este relato, la semántica narrativa apunta hacia el cuestionamiento de la institución policial, a través de la prensa –aunque se trata de un periodista de izquierdas “adicto al whisky de importación” (Padrós de Palacios 1985: 174)– y la crítica a la política, la familia y la clase acomodada: “Tuvo que detener a una sucia banda de violadores. Chicos de buena familia con apellidos influyentes. Sus padres descubrieron asombrados que además de tener hijos, éstos eran unos sinvergüenzas” (173). Ante situaciones como éstas se propone la posible reinserción, finalmente lograda, de un joven prácticamente huérfano y sin recursos. Hay por tanto una denuncia del poder económico y político que ayuda a librar de la *Justicia* a los delincuentes de “buena familia”, y una defensa de la *justicia*, distinción entre la ley institucional y la “noción ideológico-moral” respectivamente, señalada por Valles Calatrava (1991: 77), que se ejerce a través de Sánchez Tello.

Sin embargo, en este relato no se manifiesta la dureza crítica y testimonial de la novela negra, ni aún la caída de la institución policial hasta colocarse casi al mismo nivel del criminal, o la marginalidad de la figura del detective o investigador; por el contrario, el personaje de Sánchez Tello está perfectamente integrado en su entorno social, gozando de respetabilidad en su trabajo y de una vida familiar estable. Además, su labor en la comisaría, como funcionario, se basa no tanto en los métodos policiales como en su instinto y experiencia, lo que hace que se muestre ante el lector como un ser con cierta calidad humana.

Con respecto a la configuración discursiva, aquí encontramos al narrador heterodiegético omnisciente realizando una mayor profundización psicológica que en el relato de Plinio, y transcribiendo los pensamientos del policía, sus razonamientos que se adelantan a los movimientos del contrario como un jugador de ajedrez, lo que lo convierte, como a aquél, en una persona corriente con excepcionales cualidades. Asimismo, las escenas del pasado alternan con escenas del presente, mientras que en el cuento anterior, el pasado sólo aparecía evocado sucintamente. Tanto en uno como en otro caso, los diálogos son fundamentales para obtener informaciones y reunir indicios sobre los hechos o los personajes, y llegar así a conclusiones satisfactorias. Y en lo referente al espacio narrativo, hemos pasado de los ambientes rurales e itinerantes a los lugares cerrados y urbanos, contaminados de cierta rutina y desencanto.

2. El cuento de serie negra: la crítica social

En esa misma década encontramos sin embargo relatos breves que sí marcan un cambio radical en la concepción del hecho criminal en la ficción. La óptica desde la que se narra en cuentos como los de *Un trabajo fácil* (1984) de Juan Madrid, nos muestra la cruda realidad del crimen desde el punto de vista del ejecutor del mismo y nos propone un concepto desalentador de la justicia.

El cuento “Un trabajo fácil”, que da título al volumen, constituye un giro en muchos aspectos si lo comparamos con los textos que hemos comentado anteriormente. La trama presenta a tres presuntos terroristas que planean un asesinato en la misma habitación en la que retienen a las víctimas de un secuestro; sin embargo, la intervención de uno de los personajes, que resulta ser un policía de incógnito, impide que el asesinato se lleve a cabo, aunque de una manera brutal, acabando con la vida de los criminales y las dos mujeres retenidas.

Mientras que en los relatos cortos protagonizados por Plinio y Sánchez Tello el objeto perseguido por el sujeto de la acción (los investigadores-policías) es la justicia moral, e incluso un triunfo de la lógica, en estos cuentos de Juan Madrid estamos ante el resultado de una estricta aplicación de la ley o una justicia personal como la de los ajustes de cuentas del hampa, con los peligros que ello entraña; por tanto, no se parte de un orden previo a restablecer, sino de un desorden inicial, de un mundo corrupto que genera individuos corruptos, que hay que localizar, para paliar de algún modo el caos social. La acción parte de un desorden inicial, dentro del cual se comete un crimen, pasa por la búsqueda y localización del delincuente y el establecimiento final de un orden solamente parcial.

Ese sería el esquema de las acciones que constituyen la arquitectura narrativa de la novela negra. En el cuento de Juan Madrid, el desorden inicial y la localización del culpable se suponen anteriores al momento presente del relato; las analepsis, en forma de sumarios, se convierten en indicios conducentes al sentido final del discurso narrativo, como por ejemplo, la que nos indica que Guillermo, el policía, no es parte del grupo criminal: “La cogió y leyó brevemente el mensaje del grupo terrorista dando cuenta del atentado, que él mismo había redactado y enviado a componer en la imprenta de la jefatura” (Madrid 1984: 9); acto seguido alaba la profesionalidad del criminal para no despertar sospechas.

Esta historia, relatada por un narrador heterodiegético, nos muestra el delito desde la perspectiva del criminal, con éste como protagonista, y, paradójicamente, con la policía como protagonista/antagonista, como adyuvante/oponente, con una dualidad que denuncia la sutil frontera que separa la crueldad del acto delictivo y de los medios para frenarlo.

En el relato negro los personajes han eliminado diferencias y acercado posturas que confunden dicotomías en los roles actanciales antes muy claras: policía ejemplar vs. delincuente circunstancial –a veces incluso digno de compasión–; ahora: policía brutal, corrupto a veces vs. delincuente profesional, despiadado. Se da una radicalización de los papeles y un incremento de la violencia, lo que implica una dura crítica al sistema social, policial y judicial que ha conducido a esa situación.

En otras ocasiones, encontramos a un investigador que Alberto Elena Díaz (1980: 7) define como “un individualista escéptico”. A propósito de ello, Salvador Vázquez de Parga (1983: 25-26) considera, en relación con la “novela policíaca moderna última”, que el papel del policía, del detective, ha perdido peso en relación con el de la víctima o también del criminal; aunque no ha dejado de intervenir, su función ya no es tan relevante como en textos anteriores.

Hay otro relato del mismo volumen, “Invitados al desayuno”, donde se narra un secuestro, robo y asesinato, en el que los ciudadanos están desprovistos de toda protección policial, a merced de criminales sin escrúpulos y de una crueldad extrema –tanto en los hechos como en el lenguaje– que también puede interpretarse como producto de una sociedad caótica y desoladora. Todos estos rasgos vienen acompañados por escuetas descripciones, apenas etopeyas, porque los personajes se definen generalmente a través de los diálogos –tanto por la forma (jergas, vocabulario agresivo) como por el contenido de los mismos–, aunque sí se percibe la construcción de espacios cerrados, claustrofóbicos (habitaciones de pisos, de hoteles, bares poco recomendables, e incluso el hogar y los lugares de trabajo) como “ámbitos de actuación” (Valles Calatrava 1999: 89) con los que el criminal, en detrimento de la seguridad de la víctima, mantiene una relación de simbiosis.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar a uno de los detectives privados más célebres de la narrativa policíaca española de las últimas décadas: Pepe Carvalho. Este personaje creado por Manuel Vázquez Montalbán nos ofrece en un relato breve titulado “Las cenizas de Laura” (en *Tres historias de amor*, 1987) una faceta distinta a la del investigador controvertido, casi marginal, característico de la novela negra.

En la búsqueda del culpable del asesinato de Laura, con quien Carvalho había mantenido una antigua relación, se va describiendo una criminalidad si cabe aún más nociva que la retratada por Juan Madrid: la que está en las manos de la gente corriente, la que surge de la cotidiana existencia frustrante y decepcionante, ya que el asesino resulta ser un vecino de la víctima, un hombre casado fascinado por la que creía una mujer promiscua.

La historia se presenta a través de un doble itinerario –la búsqueda del asesino por un lado, y la indagación emocional del detective por el otro–, en el que paralelamente se profundiza en la psicología de los actores, especialmente por la omnisciencia autorial –con una voz narrativa más ambigua–, que a través de los diálogos no sólo aporta indicios o informaciones sobre el hecho criminal, sino también sobre los individuos, lo que, sin dejar de lado la crítica a la política o las alusiones a la actualidad española, ofrece una visión más intimista dentro del género.

Las analepsis se convierten en segmentos narrativos intercalados entre los momentos de la investigación y reconstruyen la parte sentimental de la historia; ésta, por tanto, se

articula en el discurso en secuencias paralelas respecto al desarrollo de la intriga –crimen/búsqueda/localización y romance/indagación emocional/descubrimiento personal–, que, además, se cierra conectando hechos del pasado y el presente (a través de las cenizas de Laura), en una estructura circular.

Todos estos relatos breves representan distintas etapas del desarrollo y consolidación del género criminal en España –en un proceso similar al de la novela–, en sus dos tendencias, sin que la limitación espacial, que el cuento resuelve con sus propias técnicas, constituya un obstáculo para la complejidad de la trama o la respuesta a la realidad social.

Bibliografía

- Aragón, María Aurora (1989-1990): “Técnicas narrativas y suspense en el relato breve policíaco”. En: *Archivum*, 39-40, pp. 75-99.
- Coma, Javier (1983): “La novela negra”. En: *Los Cuadernos del Norte*, 19, mayo-junio, pp. 38-45.
- Elena Díaz, Alberto (1980): “Filosofía de la serie negra”. En: *El País*, 11.05.80, p. 7.
- García Pavón, Francisco (1973): *Nuevas historias de Plinio*. Barcelona: Destino.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Madrid, Juan (1984): *Un trabajo fácil*. Barcelona: Alfa.
- Padrós de Palacios, Esteban (1985): *Velatorio para vivos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Romera Castillo, José (1995): “Teoría y técnica del análisis narrativo”. En: Talens, Jenaro/Romera Castillo, José/Tordera Sáenz, Antonio/Hernández Esteve, Vicente (eds): *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, pp. 112-152.
- Valles Calatrava, José Rafael (1991): *La novela criminal española*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- (1994): “El cuento policíaco español a partir de 1975”. En: *Ínsula*, 568, abril, pp. 11-13.
- (1999): *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.
- Valles Calatrava, José Rafael/Álamo Felices, Francisco (2000): *Fundamentos de Semiótica Narrativa*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- Vázquez de Parga, Salvador (1983): “La novela policíaca española”. En: *Los Cuadernos del Norte*, 19, mayo-junio, pp. 24-37.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1987): *Tres historias de amor*. Barcelona: Planeta.