

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA

Universidad de Salamanca

Misterios, prodigios y problemas: relaciones genéricas entre la ficción fantástica y la policíaca

Fantastic and detective narratives use a mystery as a point of departure, but they differ in the way they explain it: as a wonder, a supernatural event, or as a problem, a puzzle that can be solved rationally. They represent opposite responses to the challenge to reason and order implied in the mystery, and therefore opposite meanings, so their relationship can be described as *countergeneric*. This is evident since the very rise of detective fiction –Poe's "The Murders in the Rue Morgue"– and it becomes the theme and main argument of certain self-conscious narratives which make use of an ambiguous mystery to create a conflict between natural and supernatural explanations, between wonder and problem, whose resolution dramatizes the triumph of one over the other, and therefore the countergeneric relationship existing between the two genres. Doyle's *The Hound of the Baskervilles* and Machen's *The Great God Pan* perfectly illustrate this kind of half-way house of detective and fantastic fiction.

I

Decir que el género fantástico y el policíaco tienen aspectos en común no es decir nada nuevo. Prácticamente todos los estudiosos de la literatura fantástica se han referido a esta relación, aunque generalmente no han ido mucho más allá de su constatación y de una brevísima explicación. Este trabajo intentará precisar y articular esta relación con mayor rigor y, sobre todo, ilustrarla en una serie de textos que se sirven de ella para diferentes propósitos y que son por ello la mejor demostración de las relaciones entre ambos géneros. Estos textos no son simplemente casos de *hibridación genérica*, que no prueba de por sí ninguna relación entre los géneros hibridados, sino de *ambigüedad genérica*, una ambigüedad que surge precisamente de la proximidad entre la literatura fantástica y la policíaca. Lo que este trabajo se propone, en definitiva, es explorar la relación entre ambos géneros a través de las exploraciones realizadas por Arthur Conan Doyle y Arthur Machen en sus propios relatos.

La literatura fantástica y la policíaca comparten un territorio común que viene dado por el carácter central y determinante de un

misterio y su explicación. En ambas la situación estructural básica es un personaje ante un misterio, esto es, ante algo desconocido que no puede ser explicado racionalmente, que escapa al ordenamiento de la realidad en cualquiera de sus aspectos (social, moral, ontológico, científico). Este misterio es siempre un elemento desestabilizador, que cuestiona y pone a prueba la inteligencia humana y su capacidad de percibir, conocer, y en última instancia controlar la realidad, y conlleva por tanto un reto a la razón. Es en la forma de resolver este desafío, irracional o racional, legitimando el caos o restableciendo el orden, donde difieren ambos géneros, como ha observado Jacques Finné:

Je dirais que la grande différence opposant fantastique et roman policier vient, non de la structure narrative ni de l'action de l'enquêteur, ni de la personnalité de ce dernier, mais de la manière dont se dissipe le mystère. Dans le second, il se résorbe; dans le premier, il enfle. Alors qu'une énigme policière termine son vecteur-tension sur une solution rationnelle, rassurante, grâce à laquelle le lecteur revient les deux pieds sur terre, le fantastique termine le sien sur une conviction plus troublante: seul l'irrationnel peut expliquer les faits de mystère. Deux mêmes démarches, donc, mais avec deux explications toutes différentes. L'une rassure, l'autre impose à jamais son injure au bon sens. (1980: 62)

En el género fantástico el misterio se presenta y explica como un *prodigio*, algo sobrenatural, maravilloso; en el policíaco como un *problema*, algo complejo pero resoluble mediante un ejercicio de observación y deducción, de análisis científico. Las diferencias entre ambos tipos de misterio y la confusión que puede producirse por esta duplicidad del término "misterio" son puestas de manifiesto en las siguientes palabras del Padre Brown, el detective de Chesterton:

'You call it queer, and I call it queer... and yet we mean quite opposite things. The modern mind always mixes up two different ideas: mystery in the sense of what is marvellous, and mystery in the sense of what is complicated. That is half its difficulty about miracles. A miracle is startling; but it is simple. It is simple because it is a miracle. It is power coming directly from God (or the devil) instead of indirectly through nature or human wills... The quality of a miracle is mysterious, but its manner is simple. Now, the manner of this business has been the reverse of simple.' (1981: 99)

La distinción de Brown entre lo misterioso-milagroso y lo misterioso-complicado es la diferencia entre el prodigio y el problema, y la disyuntiva respecto a ante cuál de esas opciones se encuentran él y su ayudante Fiennes pone de manifiesto el punto de partida común a ambos géneros: un misterio "puro", no marcado claramente como

problema o prodigio, que ha de explicarse. En función de la opción elegida el personaje adoptará una determinada actitud, bien temor supersticioso, bien investigación racionalizadora (representadas aquí por Brown y Fiennes respectivamente), y de ello resultarán los dos tipos de relato de los que nos estamos ocupando.

Es fácil darse cuenta de que las diferentes respuestas a este reto de lo irracional representado por el misterio determinan los diferentes significados y visiones de mundo implícitos en la literatura fantástica y la policíaca. No hay que olvidar que los géneros son, en última instancia, como ha explicado Hirsch (1967), "tipos de significado". En este sentido general, la literatura fantástica es una glorificación de lo irracional, del reto, en la que el misterio inexplicable y sobrenatural rompe nuestras asunciones sobre el mundo y la realidad, nuestra creencia en las leyes científicas que ordenan racionalmente el universo, y abre el abismo, el caos, a nuestros pies. La policíaca es lo contrario, dramatiza el triunfo de la razón, encarnada por la lógica deductiva y los métodos científicos del detective, sobre las fuerzas oscuras que intentan escapársele o burlarla para crear el caos. La primera es, como apunta Rosemary Jackson en el subtítulo de su obra, "the literature of subversion", ya que, en palabras de esta autora, "... it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside dominant value systems" (1981: 4), introduciendo "something completely other and unseen, the spaces outside the limiting frame of the 'human' and the 'real', outside the control of the 'word' and the 'look'" (1981: 179). La ficción policíaca, por el contrario, domestica y reprime esta subversión, como ha indicado Roger Caillois:

The value of a detective novel can be quite neatly defined by the affront to reason and experience contained in its point of departure, and the more or less complete and believable way that both reason and experience are satisfied by its conclusion. At bottom, the unmasking of a criminal is less important than the reduction of the impossible to the possible, of the inexplicable to the explained, of the supernatural to the natural. (1983: 3)

En este sentido, la literatura policíaca es evidentemente el *contragénero* de la fantástica, es decir, el género opuesto que surge como respuesta o alternativa a la misma, por efecto de una influencia negativa o *influence à rebours*, tal y como esta noción de contragénero ha sido definida por Claudio Guillén (1971), quien la utiliza para explicar las relaciones entre *Don Quijote* y la picaresca¹. La ficción policíaca es evidentemente una respuesta al desafío que lo fantástico plantea a lo racional y a nuestra concepción de la realidad, y ello es especialmente evidente en los orígenes del género, en Edgar Allan Poe y su relato policíaco "The Murders in the Rue Morgue" (1841).

II

146 ■

Que el autor del primer relato policíaco sea uno de los más consumados y universales maestros de la literatura fantástica no deja de ser una paradoja muy significativa en lo que a este carácter contragénérico que define la relación entre ambos géneros se refiere. Poe aunó tanto en su personalidad como en su ejercicio literario dos impulsos antitéticos a los que los géneros fantástico y detectivesco dan expresión, pero que son dos caras de una misma moneda, de la personalidad de un mismo hombre y de la naturaleza humana en general: la oscuridad y la luz, lo irracional y lo racional, el caos y el orden². Son impulsos contradictorios pero complementarios, pues uno se origina en los excesos y carencias del otro, como una válvula de escape o un antídoto con el que restablecer un precario equilibrio. A las oscuras fantasías de sus relatos extraordinarios y macabros, Poe opone su reverso, la victoria de la razón y el orden, o, en palabras del Michael Holquist, "Against the metaphors for chaos, found in his other tales, he sets, in the Dupin stories, the essential metaphor for order: the detective" (1983: 156). Su relato sobre los crímenes de la calle Morgue explicita perfectamente esta dualidad y la relación dialéctica de la que surge.

En este relato nos encontramos con un misterio, un crimen, (1) de imposible realización, pues tiene lugar en una habitación cerrada por dentro en la que entrar o salir es físicamente imposible para un ser humano ("the chimneys of all the rooms on the fourth story were too narrow to admit the passage of a human being" [1967: 202]); (2) tan perverso, horroroso, violento, inhumano, y (3) perpetrado con una fuerza física tan extraordinaria e inconcebible en un agente humano (la muchacha empotrada desde abajo en el hueco de la chimenea), que sugiere un agente *sobrehumano*, diabólico, tal y como parecen confirmar (4) los gritos de una de las víctimas (*diab!e, sacré, mon Dieu* [200, 201]) y la voz aguda e inarticulada, que nuevamente no parece humana, que contesta a éstos gritos³. Todo esto acerca el misterio al ámbito de lo sobrenatural o lo milagroso del Padre Brown, y sugiere una explicación maravillosa a la que el propio detective *amateur*, Auguste Dupin, sirve de involuntario portavoz cuando hace balance del caso de la siguiente manera: "...we have gone so far as to combine the ideas of an agility astounding, a strength superhuman, a ferocity brutal, a butchery without motive, a grotesquerie in horror absolutely alien from humanity, and a voice foreign in tone to the ears of men of many nations, and devoid of all distinct or intelligible syllabification" (216). La explicación maravillosa así sugerida planea continuamente sobre el misterio y entra en conflicto con la explicación natural. Este conflicto entre prodigio y problema está representado por la imaginación y

■ 147

superstición popular frente al detective y su colaborador (el "yo" que narra la historia), y es perfectamente ilustrado por las palabras del propio Dupin: "It is not too much to say that neither of us believe in praeternatural events. Madame and Mademoiselle L'Esplanaye were not destroyed by spirits. The doers of the deed were material, and escaped materially. Then how?" (209). Dupin resolverá finalmente este conflicto ofreciendo una solución racional al misterio: el autor del crimen es un orangután, lo que explica todo lo extraordinario e *inhumano* del crimen optando no por lo *sobrehumano* maravilloso, sino por lo *infrahumano* pero natural, una resolución que juega con la ambigüedad del concepto "no humano" y que no deja de presentar cierta ironía: un simio en lugar de un espíritu o un diablo. La reducción de lo sobrehumano a lo infrahumano gracias a los poderes deductivos del detective es la irónica reducción de lo fantástico al orden racional, y por tanto el sometimiento del caos de la literatura fantástica al orden de la policíaca. Dupin parece ser consciente de ello cuando afirma que, como "reasoners", "It is only left for us to prove that these apparent 'impossibilities' are, in reality, not such" (210), afirmación ésta en la que está encerrada la semilla y el punto de referencia fundamental de un fructífero contragénérico, un nuevo territorio de *reasoners* que reducen lo imposible a lo posible, el prodigio a problema. "There are no mysteries", escribe Holquist, "there is only incorrect reasoning. This is the enabling discovery Poe makes for later authors; he is the Columbus who lays open the world of radical rationality which is where detectives have lived ever since" (157).

A través de la presentación de un misterio que parece un prodigio pero se resuelve como un problema, Poe está poniendo de relieve el carácter contragénérico del género policíaco respecto al fantástico. Para ello utiliza el territorio común entre ambos, el del misterio que desafía la razón, y crea una ambigüedad o indefinición cuya resolución dramatiza el triunfo de lo racional sobre lo irracional y la reducción de lo sobrenatural a lo natural. Con ello no sólo está creando un nuevo género, sino un tipo de relato híbrido que explora las relaciones entre ambos y juega con ellas. A este tipo de relato se refiere Todorov cuando afirma que en los relatos policíacos en que conviven dos posibles soluciones, la irracional y la racional, y en que ésta última es tan inaccesible e improbable que nos fuerza a inclinarnos por la primera, es donde la proximidad entre ambos géneros se observa más claramente, ya que los relatos fantásticos plantean igualmente dos posibles soluciones, una probable y sobrenatural, otra improbable y racional, aunque, a diferencia de los policíacos, en ellos acaba siempre imponiéndose la primera (1980: 49). Efectivamente en este tipo de relato ambiguo la indefinición del misterio y la incertidumbre en cuanto a su resolución muestran

claramente la proximidad entre los géneros fantástico y policíaco, aunque, paradójicamente, esta proximidad se utiliza para marcar en el desenlace las diferencias entre ambos y su relación contragenérica. Esta paradoja define perfectamente las relaciones entre los dos géneros: proximidad en el territorio común del misterio y oposición en la definición o resolución del mismo como problema o como prodigio. Estos relatos ambiguos son, en este sentido, relatos auto-conscientes, pues implican una reflexión sobre sí mismos, sobre el género a que pertenecen, y sobre su relación con el género en el que se originan. El argumento principal de todos ellos, más allá de las circunstancias, razones y autoría de un crimen, parece ser, como afirma Todorov, que "The murder mystery approaches the fantastic, but it is also the contrary of the fantastic" (1980: 49). Sin embargo, esta reflexión —y esto es algo de lo que ni Todorov ni otros especialistas parecen ser conscientes— puede hacerse no sólo desde el género policíaco que racionaliza el misterio fantástico, sino también desde el fantástico que responde al impulso racional de aquél socavándolo. La respuesta contragenérica, como veremos a continuación, no fluye en una sola dirección: no es un monólogo, sino un diálogo.

III

El heredero más directo de la tradición policíaca inaugurada por Poe, tanto en lo que se refiere al género como al tipo de relato ambiguo y auto-consciente, es sin duda Arthur Conan Doyle. En "The Speckled Band" (1891), Doyle experimenta de nuevo con el misterio enmarcado en una trama sobrenatural (reforzada por numerosos elementos del género gótico). Como en "The Murders in the Rue Morgue", Doyle utiliza un crimen en una habitación cerrada por dentro cuya explicación parece sobrehumana pero resulta ser finalmente sólo infrahumana (ahora una serpiente en lugar de un orangután). Pero es *The Hound of the Baskervilles* (1901-1902), donde la oscilación genérica es aún más explícita y evidente que en Poe, el relato que puede considerarse prototípico del misterio ambiguo.

La obra empieza de manera semejante al relato de Poe: situando al detective en un contexto científico y ofreciendo una demostración de este carácter científico de su oficio, es decir, de sus extraordinarias habilidades analíticas y deductivas. Si Poe comienza con una disquisición en torno a la ciencia de la detección y una aplicación de esta ciencia por parte de Dupin para adivinar lo que piensa su compañero a través de una serie de deducciones, en el primer capítulo de *THB* Holmes deduce la personalidad de su cliente, el doctor Mortimer, antropólogo además de médico, a partir de un bastón que éste dejó olvidado, y se equipara con él en cuanto que especialista científico: "What does Dr James Mortimer, the man of

science, ask of Sherlock Holmes, the specialist in crime?" (1981: 11). Antropólogo y detective se hacen además mutuas apreciaciones *científicas* en sus "lines of thought" respectivas ("You are an enthusiast in your own line of thought... as I am in mine" [12], dice Holmes), Mortimer sobre el cráneo dolicocefálico de Holmes, éste sobre los hábitos de fumador que deduce de la observación de los dedos de aquél.

La historia que Mortimer viene a presentarle a Holmes, sin embargo, desafía abiertamente este espíritu científico inicial. Se trata de la muerte de Sir Charles Baskerville, que una oscura maldición que se remonta a mediados del XVIII (curiosamente el siglo en el que nace el género gótico, antecedente inmediato del fantástico) atribuye a un agente sobrenatural, un perro salido del infierno para castigar la crueldad de un antepasado de los Baskerville, Sir Hugo Baskerville. Tanto la mueca de horror de la cara del muerto como las huellas de un descomunal perro encontradas junto al cadáver y los testimonios de los que dicen haberlo visto y oído parecen confirmar esta explicación sobrenatural. Holmes, como Dupin, la rechaza sin vacilaciones y lanza su mirada racional sobre el asunto. La historia de la maldición y el perro infernal le parece interesante "To a collector of fairy tales" (18); la muerte de Sir Charles, por el contrario, le parece "a case of extraordinary interest... to the scientific expert" (27), y de hecho se referirá a ella como "this most interesting problem" (30) o "our problem" (33). Sin embargo el otro "experto científico", el doctor Mortimer, se alinea del lado de lo sobrenatural, del prodigio, como queda claro en su conversación con Holmes:

'There is a realm in which the most acute and most experienced of detectives is helpless.'

'You mean that the thing is supernatural?'

'I did not positively say so.'

'No, but you evidently think so.'

'Since the tragedy, Mr Holmes, there have come to my ears several incidents which are hard to reconcile with the settled order of Nature.' (27)

Los incidentes a los que se refiere Mortimer le hacen pensar en ese mismo agente sobrenatural que evocaban los crímenes de la calle Morgue: "this Baskerville demon, which could not possibly be any animal known to science", "a huge creature, luminous, ghastly, and spectral", "a dreadful apparition, exactly corresponding to the hell-hound of the legend" (27). En lo que podría considerarse un guiño al fundador del género, se nos presenta un agente que aún tanto las cualidades infrahumanas como las sobrehumanas con que jugaba Poe: un perro-diablo.

De esta manera tenemos una formulación más explícita que la de Poe del conflicto entre prodigio y problema, y también más radical y

potencialmente subversiva, ya que no es sólo la imaginación popular, como en Poe, sino un científico, quien toma partido por el prodigio, lo que lo legitima y le confiere mayor validez. La concepción racional del universo, a través de uno de sus representantes, parece rendirse a la evidencia de la *realidad* de lo *fantástico* (términos en principio irreconciliables, casi antónimos), sacando así lo sobrenatural del ámbito de la superstición y prestándole todo el peso de la razón. Las sorprendentes afirmaciones del doctor Mortimer invierten el proceso de naturalización racional de lo fantástico propio del género policíaco y muestran lo contrario, a la ciencia conquistada por la superstición, la mente científica rindiéndose a la evidencia de lo sobrenatural. Holmes pone de relieve el carácter subversivo y anti-natural de esta inversión al tiempo que recrimina a Mortimer por ello:

'And you, a trained man of science, believe it to be supernatural? I do not know what to believe.'

Holmes shrugged his shoulders. 'I have hitherto confined my investigations to this world,' said he. 'In a modest way I have combated evil, but to take on the Father of Evil himself would, perhaps, be too ambitious a task' (27).

La disyuntiva que plantea Holmes entre *devil* y *evil*, entre el Maligno y el mal, es la disyuntiva entre dos sistemas de representación del mal, el fantástico —que lo representa como el diablo, el origen sobrehumano de todo mal— y el policíaco —que lo representa como el criminal, el agente humano del mal—, y es la misma alternativa entre prodigio y problema planteada en Poe.

Sucesivos personajes irán tomando partido por una u otra posición, convirtiendo así el conflicto entre superstición y razón representado por los dos “expertos científicos” en el auténtico centro de interés de la historia. Sir Henry Baskerville, el sucesor de Sir Charles, duda y se debate en el dilema en sus conversaciones con los representantes de una y otra actitud, Mortimer y Holmes, en las que este dilema aparece claramente formulado en los binomios policía/sacerdote y diablo/ser humano:

– '... it all seems to be boiling up in my head, and I can't get it clear yet. You don't seem quite to have made up your mind whether it's a case for a policemen or a clergyman'

– 'Precisely.' (40)

– 'Do you mean danger from this family fiend or do you mean danger from human beings?'

– 'Well, that's what we have to find out.' (41)

Stapleton, un vecino de los Baskerville aficionado a la botánica y la zoología, y por tanto también un hombre de ciencia, se inclina con Mortimer por la explicación sobrenatural (83). Watson, que, en

cuanto médico, también es un hombre de ciencia, tiene sus dudas (“A sheepdog of the moor? Or a spectral hound, black, silent, and monstrous? Was there a human agency in the matter?” [84]), pero se inclina finalmente del lado de Holmes y el sentido común. De esta manera el carácter oscilante y ambiguo del misterio crea una división en el propio campo de la ciencia y se refleja en diferentes personajes que toman partido por una y otra explicación: Holmes y Watson frente a Mortimer y Stapleton⁴. La parafernalia gótica que Doyle utiliza (la mansión gótica de los Baskerville, con la galería de retratos de los antepasados y el ala deshabitada en la que ocurren misteriosos sucesos nocturnos, el tema de la maldición, el de la relación incestuosa sugerida entre Stapleton y su supuesta hermana, la noche, el viento, la lluvia, el siniestro páramo con sus extrañas figuras y los aullidos de un misterioso animal), mantiene la disyuntiva continuamente en primer plano y refuerza la explicación sobrenatural, como el propio Sir Henry parece reconocer cuando afirma: “And yet it was one thing to laugh about it [the supernatural explanation] in London, and it is another to stand out here in the darkness of the moor and to hear such a cry as that” (101).

Por todo ello se puede afirmar que en *The Hound of the Baskervilles* la cuestión principal no son las preguntas propias del género policíaco (quién, cómo, por qué), sino que éstas están supeditadas a la cuestión de la naturaleza del misterio (¿prodigio o problema?), y por tanto a la definición genérica del propio relato. En este sentido es claramente un relato auto-consciente, que trata de su propia naturaleza y que narra su propio proceso de auto-definición; busca no sólo la identidad de un asesino sino también, a través de ello, su propia identidad genérica. La encontrará finalmente cuando se descubra que el asesino es Stapleton, un hombre de ciencia que utiliza un enorme perro y todos los recursos de la superstición para sus fines homicidas. La difícil posición en que el orden natural y las leyes científicas son puestos por el engaño de Stapleton, por su prostitución de su inteligencia y sus conocimientos científicos (no olvidemos que frota el hocico del animal con fósforo para que parezca que echa fuego por la boca), hacen el triunfo final de la razón más completo. La reivindicación de la inteligencia y la razón como instrumentos para conocer y desvelar la realidad, para explicar el mundo, puestas en la picota desde dentro del propio relato por el *sobrenaturalismo* del género fantástico, es así más radical y contundente. La fuerza de la victoria de la razón es directamente proporcional a la intensidad del peligro en que ha sido puesta.

La victoria de la explicación racional sobre la maravillosa, del problema sobre el prodigio, es una clara dramatización y explicitación de los valores contragenéricos del género policíaco respecto al fantástico. Sin embargo el misterio indeterminado es un arma de

doble filo, y la solución contraria también es posible. El mecanismo creado por Poe para responder al desafío de lo irracional puede volverse contra el género policíaco si finalmente el crimen misterioso resulta ser un prodigio, y no un problema, convirtiéndose así en un instrumento para la subversión fantástica del relato policíaco. Ello se observa perfectamente en un relato en el que Arthur Machen se sirve de este mecanismo para articular explícitamente la respuesta fantástica a la reducción de lo sobrenatural a lo natural, de lo irracional a lo racional, que lleva a cabo el policíaco.

IV

En *The Great God Pan* (1894) Machen nos ofrece una sucesión de misterios sin aparente conexión aunque con el común denominador de estar todos relacionados con enigmáticas mujeres. El doctor Raymond realiza ante Clarke una operación en el cerebro de una muchacha, Mary, tras la que, inexplicablemente, ésta es presa del más absoluto terror y se convierte en una idiota. La explicación de Raymond es de carácter prodigioso: Mary ha visto al gran dios Pan. El relato salta entonces bruscamente a otra escena y presenta a Clarke leyendo sus "Memorias para demostrar la existencia del Diablo", en las que ha transcrito la narración del doctor Phillips sobre la extraña muerte de Rachel M. en Gales, relacionada con una misteriosa forastera, Helen V., y con un extraño ser visto en el bosque por un niño que lo describe como un sátiro y que se vuelve idiota al poco tiempo. Machen envuelve ambos hechos en el misterio a través de la elipsis (Clarke escamotea al lector parte de la narración de Phillips), y apunta sutilmente al prodigio a través de las reacciones de Clarke y de vagos comentarios. Un nuevo cambio de perspectiva nos traslada de Gales a las calles londinenses y al meollo detectivesco del relato. En estas calles aparece Villiers, un personaje que recuerda a Dupin no sólo en el nombre francés, sino también en cuanto que aficionado a los misterios y conocedor de los bajos fondos y del lado oscuro de Londres (1964: 76), y que, como aquél, actuará como detective *amateur*, al margen de la policía. Un encuentro casual con un antiguo amigo, Herbert, y posteriormente con Austin, le pone al corriente de la misteriosa muerte de un hombre, aparentemente de puro terror, en una casa de Paul Street perteneciente a Helen Vaughan, a la que Herbert adscribe horrores inimaginables que una vez más se omiten. Villiers comienza a investigar este misterio y acude a la casa, donde encuentra un retrato que identifica como de Helen Vaughan, y percibe oscuramente que la solución al misterio pasa por encontrar a la mujer: "I propose to look for the woman... *She* is the mystery" (86). Villiers acude a Clarke —que reaparece así en este tercer tramo de la historia y es en principio

el único nexo de unión con los dos anteriores— para pedirle su ayuda en la investigación, pero éste se asusta por algo que no revela a Villiers y le dice que renuncie a esclarecer el misterio porque éste guarda indescriptibles horrores, aunque no precisa en qué consisten. Estas dos actitudes contrapuestas ante el misterio dramatizan el conflicto hasta este momento latente entre las dos explicaciones, la fantástica sugerida o intuida y la racional perseguida e ignorada. Clarke representa la parálisis y el horror ante el prodigio, Villiers el celo investigador y la curiosidad ante el problema. Austin formula claramente la disyuntiva en unas palabras que son en buena medida un comentario auto-consciente sobre el género del propio relato que estamos leyendo: "I hate melodrama, and nothing strikes me as more commonplace and tedious than the ordinary ghost story of commerce; but really, Villiers, it looks as if there were something very queer at the bottom of all this" (90-91). Lo que Austin viene a decir es que cree que no están en una historia de detectives, sino en una de fantasmas, o, lo que es lo mismo, no ante un problema sino ante un prodigio.

Las conversaciones entre Villiers y Austin sobre el caso sitúan claramente a este último en el papel de colaborador o ayudante de Villiers, con el que éste discute los pormenores del misterio y la investigación, además de ser una valiosa fuente de información, pero que nunca toma la iniciativa en la investigación (la relación entre ellos es en este aspecto similar a la de Auguste Dupin y el narrador de "The Murders in the Rue Morgue", o a la posterior entre Holmes y Watson). Además del misterio de Paul Street Austin le informa de la misteriosa muerte del pintor Arthur Meyrick en Argentina, relacionada también con Helen Vaughan, y de un nuevo misterio, el suicidio de Lord Argentine, de nuevo relacionado con otra enigmática mujer, Mrs. Beaumont. Villiers decide buscar también a esta mujer e identificarla, convencido, como lo estaba en el caso de Helen Vaughan, de que ella es el misterio, especialmente tras producirse una serie de suicidios de cuatro caballeros, al último de los cuales él vio con sus propios ojos salir de la casa de Mrs. Beaumont. De nuevo se establece un contraste implícito entre Raymond y Clarke, que parecen conocer el misterio y reaccionar ante él como si de un prodigio se tratara, y Villiers y Austin, que investigan el misterio como un problema. La sombra de los primeros y de sus horrosos y ocultos saberes —que podríamos denominar el tema de Pan— acompaña continuamente las pesquisas de los segundos, como una sombra oscura e irracional unida a sus esfuerzos racionalizadores, como un espejo contragenérico en el que se refleja la trama policíaca para ofrecernos su contrapunto fantástico.

Con la cadena de suicidios misteriosos y su investigación el contexto criminal se adensa y el relato entra de lleno en el terreno

policíaco. El carácter inmotivado de las muertes, la incapacidad de la policía de ofrecer una explicación, los testimonios de los testigos, la utilización de informaciones de los periódicos, evocan claramente la atmósfera y circunstancias de "The Murders in the Rue Morgue". La serie de muertes, además, es comparada con una serie de crímenes reales del momento no resueltos por la policía, los de Jack the Ripper, lo que enmarca claramente el misterio en un contexto tanto real como policial. Este adensamiento de la atmósfera realista y policíaca —los dos aspectos que el prodigio fantástico ataca frontalmente: la realidad y su interpretación racional— precede precisamente al descubrimiento del prodigio y sirve así para explicitar el blanco de dicho ataque y para hacer sus efectos más devastadores. Villiers descubre que Helen Vaughan y Mrs Beaumont son la misma persona, y que los suicidios y muertes con ella relacionados son el resultado de las terribles actividades asociadas con ella. Estas actividades son relatadas en un misterioso manuscrito, escrito por una de las víctimas, que llega a manos de Villiers, y que de nuevo se le escamotea al lector, pero que deja entrever lo suficiente para darnos cuenta de que estamos ante un prodigio: la existencia del dios Pan y una raza de seres mitad humanos y mitad animales, de un mundo bestial y perverso invisible pero paralelo al nuestro, del que Helen Vaughan es la puerta de acceso y que destruye a los que entran en él. De esta forma, cuando más nos acercábamos a Poe y al relato policíaco se produce la irrupción definitiva de lo fantástico, de la explicación irracional que estuvo flotando en la ambigüedad del misterio desde el principio. Los fragmentos que cierran el relato confirman y completan esta explicación. El manuscrito del doctor Matheson narra la muerte de Helen Vaughan/Mrs Beaumont en el curso de una horrorosa metamorfosis de su cuerpo que invierte el proceso evolutivo del ser humano y concluye en la figura de un sátiro. Los fragmentos escritos por Clarke y Raymond revelan que Helen Vaughan es la Helen V. de Gales y también la hija de Mary y de uno de esos extraños y bestiales seres.

Nos encontramos por tanto ante el caso contrario del que veíamos en Poe y Doyle. El misterio es investigado como problema pero resulta ser un prodigio. El carácter de por sí subversivo del prodigio es evidente en este relato sobre la existencia de un mundo bestial y perverso paralelo al nuestro —un tema presente en otros relatos de Machen como "The Novel of the Black Seal" y relacionado con los temores despertados por las teorías de Darwin, y por tanto con otras fantasías semi-científicas sobre la regresión hacia lo irracional y salvaje, por ejemplo el *Dr Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson, que por cierto utiliza también el misterio ambiguo de manera similar a Machen. Pero esta subversión es aún más radical porque se llega a ella utilizando las convenciones y las formas del relato de lo racional, del policíaco, y especialmente de Poe, de

manera similar a como la respuesta racional y anti-fantástica de Doyle era más contundente por incorporar en su seno el género fantástico. El relato de Machen puede considerarse una respuesta a la naturalización o reducción de esa subversión por parte de la literatura policíaca. *The Great God Pan* nos cuenta básicamente un intento fallido de reducción de lo irracional a lo racional, o sea lo contrario que Poe y Doyle en los relatos comentados, y dramatiza así el triunfo de lo irracional sobre lo racional. Si el policíaco es el contragénero racionalista del fantástico, Machen reafirma la posición anti-racionalista del fantástico y lo utiliza como contragénero del policíaco. Además, no se conforma con utilizar un detective para abrirnos los ojos a una realidad que niega radicalmente lo que éste representa, sino que presenta a la misma ciencia, no como medio de naturalizar y asimilar lo irracional, sino como la llave que abre las puertas a lo irracional: es la incisión practicada por el doctor Raymond en el cerebro de Mary la que, de manera similar a la pícoma del doctor Jekyll, da acceso a un mundo incontrolable de oscuridad y maldad. Nada puede ser tan subversivo como el hecho de que sean el detective y el científico, los representantes por excelencia del orden racional, los guías que nos conducen a lo irracional.

Tan significativo e interesante como el curso de los acontecimientos —la historia— para comprender el carácter contra-policíaco de *The Great God Pan*, es la forma en que éstos son contados —el relato— íntimamente unida a su propio proceso de escritura —la narración. El relato comienza con el experimento de Raymond con Mary, pasa luego al manuscrito de Clarke sobre el misterio de Helen V. en Gales, y después a la serie de muertes en Londres relacionadas con Helen Vaughan y Mrs. Beaumont investigadas por Villiers. La información sobre estas muertes proviene de muy heterogéneas fuentes, sobre todo de Austin, pero también de Herbert, el cuaderno de dibujos del pintor Meyrick, la carta de su médico el Dr Harding desde Argentina, y el manuscrito de una de las víctimas. Villiers coordina las diferentes historias e informaciones que llegan a él como piezas de un rompecabezas, descubre la solución a esas muertes en la identidad entre Helen Vaughan y Mrs. Beaumont, y lo comunica a Clarke. Clarke desvela la identidad entre éstas y Helen V. y cuenta su visita a Gales en una carta que envía a Raymond y se transcribe. Raymond desvela el último misterio, el misterio *original* en cuanto que fuente de todos los demás, la relación entre Mary y Helen V., en su contestación a la carta de Clarke, también transcrita. El relato presenta así una estructura claramente simétrica: Raymond y el misterio de Mary aparecen al principio y al final, después y antes de éstos Clarke y la historia en Gales de Rachel, y en el centro Villiers y las misteriosas muertes en Londres. Cada uno de estos personajes está en posesión de una clave, de una conexión

–Villiers: Beaumont-Vaughan; Clarke: Vaughan-Helen V; Raymond: Helen V-Mary–, que comunica al personaje siguiente en la cadena –Villiers a Clarke, Clarke a Raymond–, quien a su vez conoce la clave de un misterio anterior ignorado por su comunicante, siendo el último el del experimento de Raymond y sus fatídicas consecuencias⁵. De esta forma cada misterio, con sus fuentes documentales y el personaje que las controla, queda comprendido por otro que le precede y que se ignora, creándose el efecto de unos misterios y unas narraciones metidas en otras. Esta estructura narrativa nos hace inmediatamente pensar en un juego de cajas chinas, con el que Machen ya experimentó en *The Three Impostors*, y a la que se refiere explícitamente Villiers cuando, tras oír la historia de Herbert, piensa: “A case like this is like a net of Chinese boxes; you open one after another and find a quainter workmanship in every box. Most likely poor Herbert is merely one of the outside boxes; there are stranger ones to follow” (79).

Lo más interesante de este complejo proceso de narración de la historia es que se utiliza también como mecanismo contragenérico, pues está lleno de ironías que subrayan este carácter anti-policíaco del texto. (1) La primera por supuesto es que, al igual que la investigación detectivesca, nos conduce a lo fantástico. No sirve a un proceso de ordenamiento racional de la realidad a través de las diferentes piezas del rompecabezas que van siendo ensambladas, sino de desordenamiento, de descubrimiento del caos. En lugar de marcar un proceso de conocimiento de la realidad, es un proceso de *desconocimiento*, en cuanto que destrucción de asunciones sobre la misma. (2) La segunda ironía es que la figura que más claramente representa al detective no llega a conocer toda la verdad. Frente a Dupin, que concentra y procesa toda la información disponible para llegar a una solución absoluta, sin fisuras, la fragmentación y dispersión de la información en virtud del sistema de cajas chinas le impiden hacer lo mismo a Villiers. Es más, de hecho el comentario que Villiers hace sobre Herbert y su aislamiento en su caja, ignorando las ramificaciones del misterio que narra a Villiers, se convierte en un comentario irónico sobre sí mismo, ya que, aunque en una caja mayor que la de Herbert que le permite abrir otras cajas más pequeñas, otros misterios, él a su vez se encuentra sin saberlo metido en otras cajas mayores, las de Clarke y Raymond, que guardan misterios que él desconoce y que engloban a los suyos. (3) La posición privilegiada de Raymond a este respecto es también una ironía contragenérica, pues no deja de ser irónico que la única persona que realmente llega a poseer toda la información sea Raymond (aunque éste la comparte con Clarke y el lector en el último fragmento), o sea el responsable real de todo lo que ocurre (pues es él quien con su experimento destapa la caja de Pandora)

y, en este sentido, la figura que en el texto equivaldría al criminal del relato policíaco. La figura que representa al detective permanece ignorante del alcance de una verdad que sólo la figura que representa al asesino conoce. (4) La ironía última es que Raymond y Clarke llegan a este conocimiento, y Villiers a sus hallazgos parciales, no en virtud de sus extraordinarias habilidades analíticas y deductivas, como ocurría con Dupin y Holmes, sino de la casualidad, que tiene un papel muy importante en las investigaciones de Villiers y aún mayor en el hecho de que todas las informaciones aisladas que proporcionan Austin, Herbert, el misterioso manuscrito, el cuaderno de dibujos del pintor, la carta del médico, Villiers y Phillips, lleguen a cuajar en el relato que leemos⁶. En resumen, no tenemos una explicación final a la que un detective llega tras una laboriosa demostración de poderes deductivos casi sobrenaturales y que restablece el orden racional momentáneamente roto, como en todos los relatos policíacos desde Poe, sino un colage que introduce el caos de forma permanente, cuya última pieza está en posesión del *criminal*, y al que se llega por casualidad, casi de milagro.

V

Como conclusión podemos decir que este tipo de relatos que hemos analizado son la evidencia más palpable de la relación entre el género policíaco y el fantástico. En ellos, como hemos visto, se presenta un misterio no determinado, ambiguo, “puro”, que pone de relieve la existencia de una matriz común entre ambos géneros. Este misterio suele ser un crimen, ante el que se proponen dos explicaciones, como prodigio o como problema, y se adoptan dos actitudes, supersticiosa o investigadora, encarnadas por diferentes personajes que dramatizan el conflicto entre ellas. Al final se produce la resolución en uno u otro sentido, resolución que marca claras diferencias entre ambos géneros y explicita la relación contragenérica existente entre ellos. Algunos autores de relatos policíacos presentan el misterio como un prodigio para finalmente resolverlo como un problema. Paradójicamente, el efecto conseguido con esta hibridación genérica con lo fantástico es un reforzamiento de la filosofía racionalista y positivista del género detectivesco. Al acentuarse el carácter irracional del misterio llevándolo a las fronteras de lo sobrenatural, el triunfo de la razón es más completo, ya que no sólo triunfa sobre el crimen, sino también sobre la superstición y lo sobrenatural. El caso contrario también es posible: un misterio que se presenta como un problema y como tal es investigado, para descubrir finalmente que es un prodigio. El efecto es naturalmente el opuesto: la irrupción del misterio irracional y su ruptura de nuestra concepción de lo real es más contundente y sorprendente porque

invierte radicalmente las expectativas del lector, que espera confiado la resolución lógica del misterio como un problema. En ambos casos se utiliza el género contrario y el terreno común entre ellos para crear falsas expectativas en el lector que luego son radicalmente invertidas. De ahí la paradoja de la que hablábamos al principio: se acercan al otro género y lo utilizan para rechazarlo de plano, para reafirmar su significado intrínseco y su visión de mundo, y para resaltar sus cualidades contragénéricas dramatizando el triunfo de un tipo de explicación, maravillosa o racional, de una visión de mundo, sobre la opuesta. Nos ofrecen, en resumidas cuentas, no sólo el triunfo de la razón o de la subversión, sino el triunfo de una *sobre* la otra.

REFERENCIAS

- CAILLOIS, ROGER (1983). "The Detective Novel as Game". En *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, Glenn W. Most y William W. Stowe (eds.), 1-12. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- DOYLE, ARTHUR CONAN. (1981). *The Hound of the Baskervilles*. Harmondsworth: Penguin.
- CHESTERTON, G.K (1981). "The Wrong Shape". En *The Penguin Complete Father Brown*, 89-103. Harmondsworth: Penguin.
- FINNÉ, JACQUES (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surmatérielle*. Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles.
- GUILLÉN, CLAUDIO (1971). *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- HIRSCH, E.D. (1967). *Validity in Interpretation*. New Haven and London: Yale University Press.
- HOLQUIST, MICHAEL (1983). "Whodunit and Other Questions". En *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, Glenn W. Most y William W. Stowe (eds.), 150-74. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- JACKSON, ROSEMARY (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen.
- MACHEN, ARTHUR (1964). *The Great God Pan*. En *Tales of Horror and the Supernatural*. 61-115. London: John Baker.
- POE, EDGAR ALLAN (1967). "The Murders in the Rue Morgue". En *Selected Writings*, 189-224. Harmondsworth: Penguin.
- SYMONS, JULIAN (1972). *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. London: Faber and Faber.
- TODOROV, TZVETAN (1980). *The Fantastic*. Ithaca: Cornell University Press.

NOTAS

¹ Guillén, tras afirmar que "... Cervantes' seminal novel was an inspired response to the challenge of the new-born picaresque genre" (146), añade más adelante: "These 'negative' impacts or *influences à rebours*, through which a norm is dialectically surpassed (and assimilated) by another, or a genre by a counter-genre, constitute one of the main ways in which a literary model acts upon a writer" (146-47).

² Así lo aprecia Julian Symons cuando escribe refiriéndose a Poe que, "What he called his 'tales of ratiocination,' like his interest in cryptography, and his discovery that the *Lamentations of Jeremiah* were written in acrostic verse, are the obverse of this horrific romanticism" (1972: 35).

³ A todo ello hay que añadir que los restos de cabellos encontrados no son humanos ("this is no human hair", 216), y lo mismo las huellas en el cuello de una de las víctimas ("This... is the mark of no human hand", 217). Es interesante reseñar además que el crimen no se presenta como reto intelectual, no produce las reacciones características del problema, sino unas sensaciones más propias de lo fantástico: "a spectacle presented itself which struck every one present no less with horror than with astonishment" (197).

⁴ Watson deja claro este alineamiento cuando escribe: "A spectral hound which leaves material footmarks and fills the air with its howling is surely not to be thought of. Stapleton may fall in with such a superstition, and Mortimer also; but if I have one quality upon earth it is common sense, and nothing will persuade me to believe such a thing. To do so would be to descend to the level of these poor peasants who are not content with a mere fiend-dog, but must needs describe him with hell-fire shooting from his mouth and eyes. Holmes would not listen to such fancies, and I am his agent" (105-6).

⁵ Ello queda claro en el principio de la carta de Clarke a Raymond: "... Such, Raymond, is the story of what I know... I could tell it to none but you. Villiers, who was with me at the last, knows nothing of that awful secret of the wood... I would not tell Villiers of this, nor of that resemblance, which struck me as with a blow upon my heart, when I saw the portrait, which filled the cup of terror at the end. What this can mean I dare not guess. I know that what I saw perish [Helen] was not Mary, and yet in the last agony Mary's eyes looked into mine. Whether there be any one who can show the last link in this chain of awful mystery, I do not know, but if there be any one who can do this, you, Raymond, are the man. And if you know the secret, it rests with you to tell it or not, as you please" (112).

⁶ Clarke conoce el misterio de Helen V. accidentalmente a través de la narración de Phillips, y es casualidad que este misterio, relacionado como está con la extraña operación de Raymond, llegue precisamente a conocimiento del único testigo de dicha operación. Es casualidad (accidentales encuentros y conversaciones) que Villiers se involucre en el misterio de Helen Vaughan, que en última instancia está relacionado con el de Helen V. de Clarke, y que Villiers sea amigo de Clarke. En las conversaciones de Villiers con Austin, éste casualmente menciona la muerte del pintor en Argentina (que finalmente estará relacionada con Helen Vaughan) así como la relación de Lord Argentine con Mrs. Beaumont (que lanza a Villiers a investigar este nuevo misterio que finalmente se relacionará con el de Helen Vaughan). Los hallazgos de Villiers son también casuales en gran medida: el hallazgo del retrato de Helen Vaughan en la casa deshabitada, el ver a Creshaw salir de casa de la señora Beaumont horas antes de suicidarse, el que llegue a sus manos el manuscrito de una de las víctimas...