

LA NOVELA POLICIACA O LA FALSA INQUIETUD

NO vamos a caer en la trampa de definir lo popular y lo otro, lo intelectual, lo especializado, ¿lo minoritario? La novela policíaca es una novela popular, en el sentido en que llega a todos los públicos, en el sentido también de que todo el mundo puede leerla, sin necesitar para ello nada más que de un poco de paciencia, otro poco de interés y, claro, saber leer. Pero la novela policíaca no es una novela popular, si consideramos que los escritores que la producen son auténticos especialistas de un género más bien difícil.

La especialidad de los autores de novelas policíacas ha merecido más de un estudio en los países anglosajones; son así escritoras «de verdad», estudiados, clasificados, integrados, en suma, en las corrientes culturales de su época y espacio. Este movimiento integrador y cultural se puede observar también en Francia, aunque sin ningún resultado palpable. En

España, ningún académico, pongamos por caso, se ha preocupado seriamente de la novela policíaca, y no creo —aunque carezco de información— que la novela policíaca se estudie en alguna cátedra de nuestras Universidades. En paralelo, que no es disculpa, hay que alegar que faltan autores españoles, que carecemos de una producción de novelas policíacas dignas de este nombre (sin que hayan faltado antecedentes, sobre todo en el XIX. Pero, ¿no es España el país de los antecedentes, de los intentos, de las «primitivas fuentes» que nunca se volvieron ríos?).

La novela policíaca es ya, más que una novela, más que un género literario o un objeto literario, un objeto de consumo; como objeto de consumo aparece en los quioscos y en las librerías; como objeto de consumo es demandado por el comprador: «¿Tiene usted una novela policíaca?». «Deme una novela policíaca». No importa cuál, claro, no se trata de autores ni

de libros, se trata de una mercancía muy poco diferenciada, de un objeto que se multiplica en mercancía idéntica; de nuevo, el valor de cambio parece sustituir al valor de uso, pero, como veremos más adelante, esta mercantilización de la novela policíaca (y de toda novela popular) encierra un determinado valor de uso que, al parecer, es, hoy por hoy, insustituible.

Quizá habría que decir con Boileau-Narcejac, que la novela policíaca se diferencia de la novela —género— en que el autor sólo escribe para el lector. ¿Es esta una especificidad de toda obra popular?

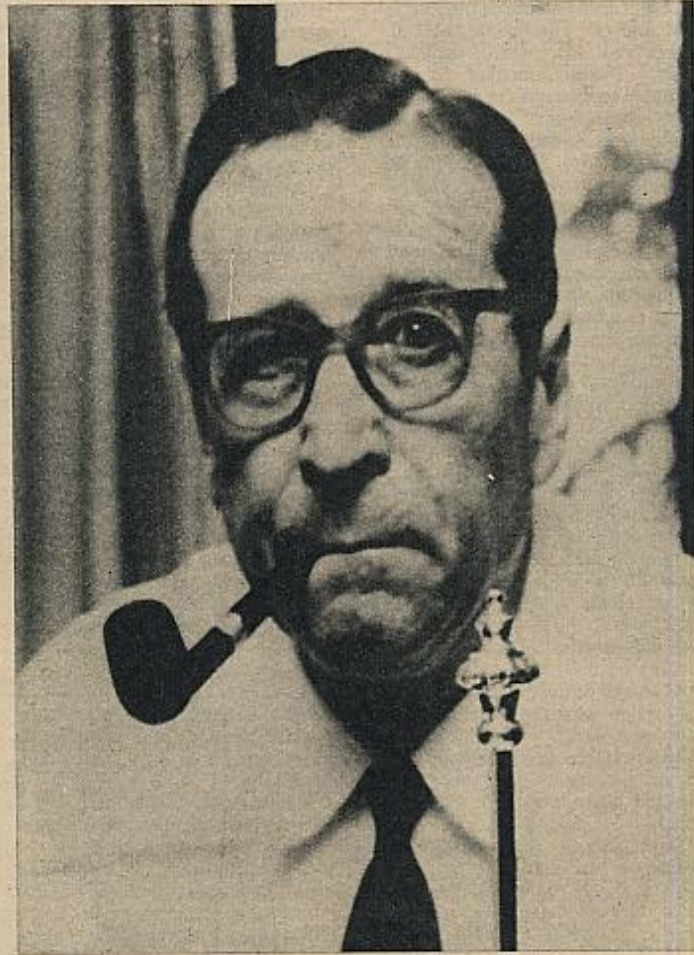
Si en toda otra literaria o paraliteraria (dicotomía artificial a todas luces) existe una comunicación, en la novela policíaca, en toda obra popular, esta comunicación tiende a la identificación, o de otra manera, lo que se trata de comunicar se encuentra ya en el lector receptor. Por eso, en toda obra popular, el autor se encuen-

tra en el mismo plano que el lector, ambos poseen una misma conciencia colectiva.

Genealogías

En el libro de Alberto del Monte, **Breve historia de la novela policíaca**, podemos encontrar no una breve, sino una muy larga historia sobre los supuestos orígenes, antecedentes, etcétera, de la novela policíaca. Según algunos doctores, el cuento de Rapsiníto, recogido por Herodoto en su obra, es ya una novela policíaca; Daniel, profeta de la Biblia, es también un detective a la hora de defender a Susana contra la acusación de los dos viejos libidinosos; Sófocles es el Agatha Christie griego en su **Edipo, Rey**; en **Las mil y una noches** hay más de una novela policíaca, etcétera, etcétera.

Ocurre a los historiadores de la novela policíaca lo mismo que a los historiadores de la novela de ciencia-ficción: para glorificar



Los juegos de salón, los rompecabezas confortables y reordenadores, florecen con Dickson Carr, Agatha Christie, W. Irish o Georges Simenon, cuyo inspector Maigret es la quintaesencia del pensamiento mesocrático, pequeñoburgués y económicamente conclenzado. (A la izquierda, Agatha Christie; derecha, Georges Simenon.)

el objeto de su estudio, no dudan, lo más cándidamente del mundo, en encontrarla los padres más antiguos, los más considerados, los ya institucionalizados y consagrados.

Pero si miramos bien, todos los supuestos antecedentes de la novela policíaca no son más que historias o cuentos en los que se narra una aventura, siempre la misma: un protagonista pone en juego su astucia y logra defenderse de una acusación injusta, o encontrar algo que ha desaparecido, o descubrir el verdadero culpable del crimen que se le imputa. Historias ingeniosas en las que se exalta la inteligencia individual frente a una realidad hostil.

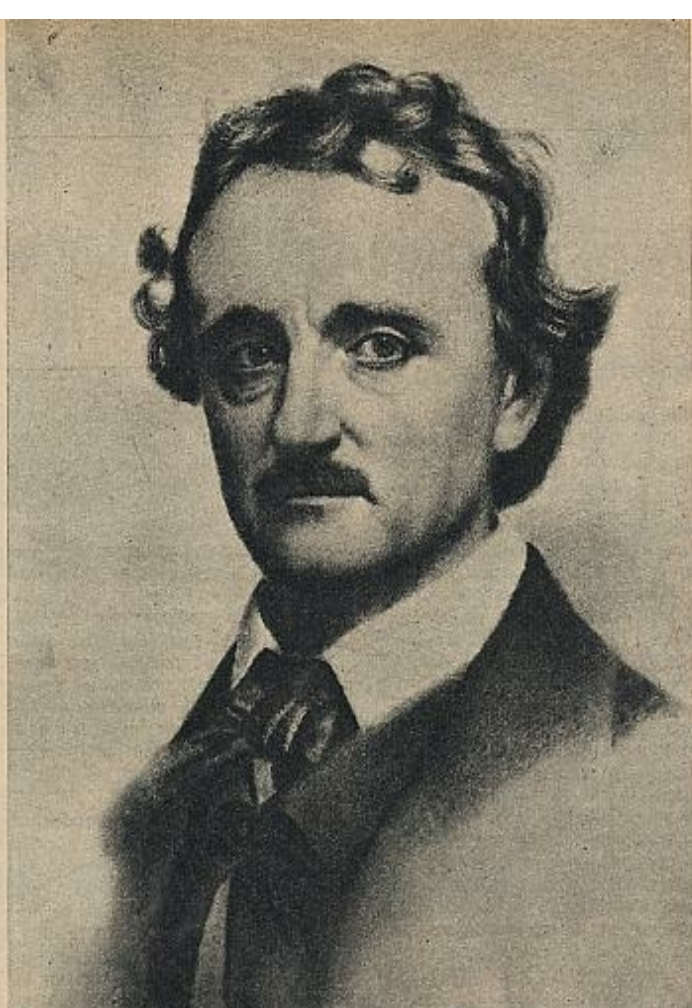
Fereydoun Hoveyda, que titula el primer capítulo de su *Historia de la novela policíaca* de esta manera: «Desde Arquímedes hasta Arsenio Lupin, pasando por el juez Ti», se muestra un tanto escéptico ante el caudal de antecedentes de la novela policíaca; sin embargo, recoge la opinión del sinólogo holandés Van Gulik, que ha «demostrado» últimamente el origen chino del género. Van Gulik ha encontrado una serie de manuscritos chinos del XVIII, y hasta los ha traducido: se trata de auténticas novelas policíacas sin ningún género de dudas. Yo he leído, en su versión francesa, algunos títulos protagonizados por el juez Ti, y que aparecieron en neerlandés en la década 60-70, *Le monastère hanté*, *Le mystère de la chambre rouge*; según el recopilador ¿traductor? Robert van Gulik, el juez Ti Jen-tse vivió en el siglo VII de nuestra era, y empleó, según el texto, el más puro de los estilos detectivescos: encuesta —yo diría *pesquisa*—, examen de indicios, reflexión, inducción, conclusión.

Sin embargo, y a pesar de esta demostración sobre la existencia de una novela policíaca china, el problema de los orígenes de la novela policíaca sigue siendo un problema estrictamente occidental, anglosajón para ser más exactos; y solamente porque hemos sido educados en la lectura de lo que llamamos novela policíaca, somos capaces incluso de seguir las aventuras del juez Ti (que, según mi manera de ver, es una especie de Maigrét con cuatro esposas, con un ayudante y con un sentido de la vida típicamente pequeño burgués).

Para resumir, el problema de la genealogía, o mejor de la génesis de la novela policíaca, ha de estar ligado al concepto o a la función de la novela policíaca misma.

El caso Poe

En una sociedad en plena expansión industrial, como la de los Estados Unidos de mediados del siglo XIX, surge por primera vez para nuestro mundo cultural la obra esquizofrénica de Edgar Allan Poe.



En «Los crímenes de la calle Morgue», Poe crea el primer detective moderno: el caballero Dupin.

Juan Ignacio Ferreras

Poe parece tener el cerebro es-cindido en dos partes bien determinadas: con una de ellas escribe los relatos de terror; con la otra, las historias de misterio o policíacas. En los relatos de horror, directamente herederos y también renovadores del *gothic tale* inglés, la realidad, el mundo objetivo se vuelve incomprensible en un primer momento, irracional después y terrorífico por último (léase bajo esta perspectiva *Las aventuras de sir Gordon Pim*, por ejemplo). Pero el Irracionalismo de Poe se produce en paralelo con el gran racionalismo de sus tres historias policíacas: *The murders in the rue Morgue*, *The mystery of Marie Roget* y *The purloined letter*.

En *El doble crimen de la calle de la Morgue*, como se ha traducido a veces, Poe crea el primer detective moderno, el caballero Dupin. Dejemos a un lado el escenario de la novela y subrayemos solamente el método de Dupin. En un primer momento, el narrador (la novela está en primera persona), paseando con Dupin, y en silencio los dos, escucha sorprendido cómo Dupin le refiere exactamente el curso de sus últimos pensamientos, los del narrador. El sistema, según Dupin, es muy simple: supone que no hay nada interior, nada ideal, que no tenga su inmediato reflejo en el exterior, en la

realidad; se trata, pues, y siempre según Dupin, de ser observador y de relacionar, induciendo, los hechos materiales con los espirituales. A partir de aquí ya puede imaginarse el lector que el crimen o el doble crimen de la inexistente, en realidad, rue de la Morgue, va a quedar esclarecido a partir de unas cuantas reflexiones.

El mismo método, con algunas variantes, será recogido más tarde por otro de los primeros detectives del mundo, Sherlock Holmes; Poe se contenta de establecer una relación, Conan Doyle va a sistematizarla y Sherlock Holmes será capaz de escribir un libro, o una Memoria, sobre las cenizas del tabaco: el indicio, la famosa pista policíaca, acaba de nacer.

Pero Holmes no va más allá de Dupin, al revés. Para Dupin, la realidad, el mundo, es uno, aunque se nos presente en apariencia es-cindido, o sólo visible en parte; Holmes no se plantea ni siquiera este problema (que no deja de ser metafísico, o al menos epistemológico). Holmes se contenta con encontrar los indicios que «obligatoriamente» han de existir, de sistematizarlos jerárquicamente, y siguiéndolos, llegar así al resultado esperado.

Volvamos a Poe; su obra policíaca está apoyada en una lógica que se quiere rigurosa y, desde luego,

todopoderosa. El mundo está organizado, lógicamente, sin fallos; si Dupin conoce el método, esto es, la lógica, que es la ley interna del Universo, éste se vuelve visible. Claro que Poe no se interesa exactamente por el crimen como crimen, sino por el camino-método que permite descubrir al culpable. Con esto llegamos a una gran paradoja: en la novela policíaca, el crimen es lo de menos; lo de más es el enigma (que no tiene por qué ser un crimen «no firmado») y la clave que permite descifrarlo.

En toda novela policíaca podemos distinguir dos estructuras: la estructura estructurada o tema (crimen, robo, rapto, etcétera; aparición del detective, investigación, descubrimiento final) y una estructura estructurante o problemática (lógica interna de la obra, los hechos descubiertos corresponden a los no descubiertos todavía, de varias soluciones sólo una es posible, etcétera).

La excepción y la regla

Toda novela policíaca nos cuenta, al fin de cuentas, un momento excepcional de la realidad (si la novela admite como natural o corriente el crimen, por ejemplo, estamos ya en las novelas de aventuras, de espionaje, «negra», americana moderna, etcétera). Este momento excepcional, que es esencialmente la conculcación de una ley social, va a ser reducido, en el sentido de reducir una fractura, por la aventura, en apariencia individual, de un héroe detective.

El asesino, el ladrón, la segunda víctima, porque conviene recordar que en toda novela policíaca hay dos víctimas, el asesinado y el asesino; la segunda víctima, pues, es más bien un «fuera de la ley», un «outlaw», que un asesino; su acto no le reviste de nueva naturaleza, ni siquiera le caracteriza, lo que esencialmente lo encarna y define es la excepción, el privilegio si se quiere; el asesino está fuera de la ley y, por lo tanto, fuera del mundo, de la sociedad.

Si la sociedad es una organización, una totalización lógica, el asesino es un desorganizador, un contralógico que lucha lógicamente contra el mundo. Toda la aventura, la encuesta, etcétera, está dirigida a demostrar la superioridad, indiscutible, de la organización lógica de la sociedad sobre la desorganización.

En términos de racionalidad, el asesino es lo irracional excepcional; el detective y la novela policíaca entera, la demostración de la racionalidad del mundo.

Cuando Dupin o Holmes desentrañan el misterio del desorden, el desorden desaparece como por encanto; pero esta desaparición está basada en el pacto autor-lector, ninguno de los dos ha de dudar ni un momento de la racionalidad

LA NOVELA POLICIACA O LA FALSA INQUIETUD

lidad del mundo; por esto, y como veremos más adelante, la novela policiaca es una forma novelesca cerrada, sin evolución posible.

La novela policiaca se afirma siempre como defensora del orden; el enigma o el misterio ha de ser esclarecido, pues si no, no habría novela; pero, en buena lógica, o a partir de una razón un tanto más dialéctica, nos podríamos preguntar: ¿Por qué todas las novelas policiacas han de acabar de la misma manera? ¿Cómo es posible que todos los crímenes sean tan idénticos, tan cristalinos y «razonables» al final de tanta peripecia?

Una primera respuesta: toda novela policiaca es también una novela de tesis. El asesino será siempre descubierto, porque la razón del orden o el orden de la razón —tesis— es siempre superior al desorden. Se podrían traer aquí a colación muchos ejemplos en los que ciertos asesinos aparecen como «simpáticos», pero el problema, una vez más, no está aquí; no se trata de justificar, y cuán demagógicamente, la muerte de un hombre, sino de demostrar que esta muerte será descubierta, esclarecida, re-ordenada.

A veces surge un autor inteligente que presenta como desorden un orden superior, caso de las delictivas historias policiacas de Chesterton protagonizadas por el padre Brown, pero de nuevo nos encontramos con la misma problemática: hay una razón superior, un principio de orden que lo rige todo.

Sin embargo, una vez y una sola —pero mis conocimientos de lector empedernido no pueden ser exhaustivos—, un autor, en este caso J. Dickson Carr, propone dos órdenes o dos racionalidades diferentes; en su novela *La cámara ardiente*, de 1937, el autor ofrece dos soluciones a un misterio de asesinato en cámara cerrada, con desaparición del cadáver y otras menudencias; la primera solución corresponde a la lógica ya tradicional de la novela policiaca; la segunda echa mano de lo irracional, o de la racionalidad de la novela negra. Novela insólita, que supera el resto de la numerosa producción del autor.

De una manera o de otra, de la mano de un autor inteligente o de la mano de un emborronador de cuartillas, el lector puede estar seguro de que al final de su viaje todo va a quedar como estaba. Novela popular, sin duda, el popular, como ha dicho un crítico, consiste en dejar al lector como estaba después de la lectura. Novela basada en la identificación que yo he llamado pacto entre autor-lector; y que, como vamos a ver, encierra este pacto algo más que un simple acuerdo para pasar el rato.

Función social

Un sociólogo mecanicista, y por lo tanto mlope, diría para empezar que la novela policiaca, «como su nombre indica», es la novela que exalta la función de la policía. Sin duda, este sociólogo tendría razón en muchos casos, pero, desgraciadamente para él, estos casos no son los más significativos en la ya inmensa producción de novelas de este género.

La policía, como cuerpo del Estado, no tuvo «buena prensa» en la sociedad burguesa hasta la década 30-40, en Francia (no sé en América; sin duda, antes en Inglaterra, y nunca en España). La burguesía en el poder perfeccionó una institución, al mismo tiempo que daba los últimos toques a su obra maestra: la propiedad privada. Policía y Justicia han llegado a identificarse en la sociedad inglesa, en la que la figura del



Portada de una novela del norteamericano Dashiell Hammett, en edición popular.

boby es ya un elemento popular. En Francia, la figura de Eugène Vidocq (1775-1857), delincuente primero y después jefe de la Sûreté, representa el paso de la policía-soplona-espía a la policía respetable. En España, la falta de estructuración burguesa obliga a echar mano de la policía para cometidos puramente políticos, por lo que la popularidad de la policía es también, o sólo puede ser, una popularidad política.

En la novela policiaca no se exalta exactamente a la policía (incluso puede darse el caso de que el jefe de la policía sea el asesino), porque lo que se exalta en la novela policiaca es, como queda escrito, una racionalidad, un orden; al ser la policía institucionalizada el cuerpo encarga-

do precisamente de velar por este orden, es claro que la novela coincide con la policía, pero nada más.

La sociedad burguesa o la racionalización de la producción económica implica el triunfo de una nueva racionalización, que Hegel definió así: todo lo racional es real y todo lo real es racional; los derrotados aristócratas se aferraron a la racionalidad antigua, que era ya un irracionalismo (gothic tale, romanticismo regresivo, etcétera), pero los nuevos burgueses creyeron firmemente en el panlogismo hegeliano: el mundo es lógico, no hay misterio. Dios va a morir, la ciencia es positiva, y todo enigma policiaco se descubre en el último capítulo.

Sobre esta ideología, producida por ella, funciona la novela policiaca desde que Dupin confesó su positivismo y su panlogismo. O de otra manera, la función de la novela policiaca consiste, sobre todo, en la exaltación o afirmación de un cierto tipo de sociedad, en la persecución, primero, y en la destrucción, después, de toda excepción que se opone a la regla general. Esta función se desarrolla, además, demostrando que los «modos de pensar» de la sociedad son superiores a los «modos de pensar» del asesino.

Decir, después de lo escrito, que la novela policiaca es una defensa de la propiedad privada burguesa, no es bastante; habría que decir que la novela policiaca se basa en los mismos modos de apropiación que la propiedad burguesa. Y quizá también en los mismos modos de producción y de consumo.

La identificación

Para que la novela policiaca funcione socialmente, y dadas sus características intrínsecas, ha de estar basada en la identificación. Llamo identificación al frente común ideológico formado por el autor, el lector y el detective. Ante esta trinidad, el asesino se encuentra desamparado, no es ni siquiera un asesino, sino, y como dije, la segunda víctima. Efectivamente, autor-lector-detective, unidos en íntima comunión religiosa, van a ofrecer a la diosa-Orden, a la diosa-Razón, una víctima propiciatoria; van a celebrar así un ceremonial que les afirmará en su fe. Podemos afirmar, sin duda exageradamente, que el asesino es un tierno y blanco corderillo sacrificado sobre el altar de la Organización Social.

Si existe identificación, una de las primeras consecuencias al nivel del objeto literario consiste en la falta de caracterización, de espesor, de los personajes. El autor que se supone idéntico al autor,

ha de encontrarse en el detective, idéntico al autor e idéntico al lector; la trinidad de la que hablamos se va convirtiendo en una identificación autor-lector, que se materializa en detective.

Y todos los detectives serán parecidos cuando no idénticos. A este respecto, los autores se harán materialmente rajas, para psicologizar a sus protagonistas detectives; pero seamos serios y reconocamos que el caballero Dupin, el mismísimo Sherlock Holmes, el inefable Hércules Poirot, el introvertido Philo Vance, el en apariencia simpático Ellery Queen, el «francesísimo» Inspector Maigret, el humorista M. Wens y muchos otros que se podrían citar aquí, se parecen, precisamente, psicológicamente. Los autores de novela policiaca insisten en ciertos «tics», gestos, frases, incluso indumentarias, hacen lo imposible para dar carne y peso a algo que sólo es una idea en marcha. Más de un crítico hablará de los «diferentes métodos» y hasta se discutirá sobre la inducción y la deducción, pero un detective, sea el que fuere, tendrá por fuerza que pensar como el lector, que razonar como él...; en una palabra: no poner nunca en duda la racionalidad del mundo, el orden, la jerarquía. El crimen, sin embargo, como excepción de la regla, se presta a una reflexión sobre la realidad, sobre la ley, pero, todos lo sabemos, los «reflexivos» detectives no piensan en el mundo, están fuera de la realidad, su única preocupación es el re-equilibrio, la re-ordenación.

Señalemos una excepción, pero una excepción a medias: en una novela de Chesterton, el padre Brown sostiene que para descubrir a un asesino hay que meterse en su piel, dentro de él; alguien le pregunta entonces si hubiera sido capaz de «meterse dentro» de Judas; el candoroso padre responde por la afirmativa. (Claro que aquí nos movemos en el campo de la literatura; un detective que lograra pensar como un asesino cambiaría automáticamente de visión del mundo, y la novela desaparecería como por encanto.)

Por el camino de la identificación, tenemos que habérmolas ahora con el problema del héroe novelesco que, en principio, ha de ser un personaje individualizado. Si el detective es solamente la personificación de una idea, no hay duda de que su individualismo desaparece, y con él, en parte, lo que entendemos por novela (historia problemática de un individuo, como sostiene Lukács; historia de las relaciones problemáticas, y en su devenir constitutivo, entre un individuo y el universo, como sostiene el autor de este trabajo).

Una novela mimética

La literatura popular, la parali-teratura o como quiera llamársele, es casi siempre la imitación de otra literatura, la otra, la institucionalizada si se quiere, pero imitación; si no es imitación y sin embargo es literatura, de alguna manera hay que llamarla: nos encontramos ante el folklore (materialización auténtica de una conciencia colectiva no institucionalizada).

La novela policíaca imita a la verdadera novela a partir de una forma, o más exactamente de una mecánica, que examinaremos más tarde. Esta imitación, perfecta desde luego, cuenta una vez más, para materializarse, con lo que hemos llamado identificación. El detective no es un individuo individualizado, carece de personalidad, pero posee o roba la personalidad del lector; éste se lee y por eso se encuentra en la novela policíaca.

El universo materializado en la novela policíaca es también de imitación, trucado: inmóvil, inerte, incapaz de plantear problemas al protagonista y mucho menos al lector. Sobre el universo inmóvil se nos cuenta un enigma que, desde luego, no pone en peligro al universo mismo, pero que, y hasta un cierto punto, lo entenebrece, lo vuelve opaco; entonces llega alegremente el detective y resuelve el enigma, dejando al universo, y por descontado al lector, como estaban antes de empezar la lectura.

Si todo texto es una comunicación, la novela policíaca es una comunicación que transmite una identificación; nos hallamos ante un viaje de ida y vuelta que a lo peor no es ni siquiera viaje, sino la ilusión de un devenir. Por eso abundan tanto los escenarios constituidos por una sola habitación, una sola casa, un solo lugar, ya que el universo inmóvil, inerte, no tiene por qué variar. Una novela policíaca no puede enseñarnos nada nuevo sobre el mundo, sobre el hombre, sobre nada; fija en sí misma, su andadura es circular como la del burro de la noria.

Pero si todo esto es así, si el protagonista no está individualizado, si el universo es una mera imitación, si la aventura no deviene, ¿cómo está construida la novela policíaca?

Una forma cerrada

La novela policíaca es una pura mecánica que funciona. Creo que José Díez Borque la define bastante bien: «La novela policíaca exige una técnica bien definida que consiste en inventar un misterio para la investigación y una investigación para el misterio. Se convierte así en pura técnica, pero una

técnica que ha de conseguir retener al lector, fijando su atención y convirtiéndole en consumidor pasivo que necesita unas oscilaciones fijas, para asegurarle las cuales ha de recambiar el producto periódicamente». Estos procedimientos técnicos, «muy esquemáticamente, se reducen a: relacionar el cadáver con el culpable gracias a la inteligente actuación del detective o de la policía, que paso a paso va deshaciendo las coartadas y reconstruyendo el hecho, en tensión suspensiva hasta el final, que es la distensión absoluta».

Una forma cerrada en novela significa ante todo la imposibilidad de toda evolución; por eso la novela policíaca, como la novela pastoril, como los libros de caballerías, nace/n perfecto/s.

O de otra manera complementaria: toda evolución de la novela policíaca conduce a su disolución y muerte; liquidación que anotaremos más tarde a la hora de señalar la «evolución» que es liquidación del género a manos de los grandes realistas norteamericanos.

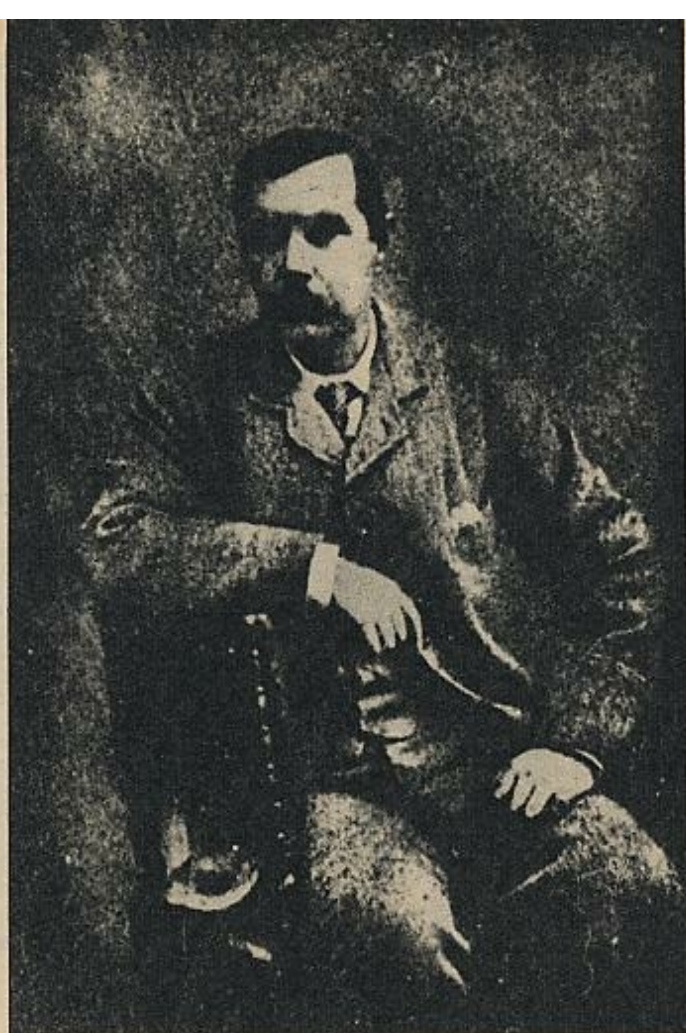
La novela policíaca que contiene una problemática basada en una función social de defensa y autode-

fensa de los valores sociales institucionalizados, que posee un universo inmóvil en su mismidad opaca, que carece de protagonistas individualizados, sólo puede desarrollarse (léase producirse) variando los enigmas, trabajando el tema hasta el barroquismo más exagerado (y los crímenes serán cada vez más difíciles, y nos iremos a las tumbas egipcias, y la habitación estará herméticamente cerrada, y el culpable también ha muerto, y el asesinado era otro, y etcétera, y superetcétera).

Finalmente, la novela policíaca parece condenada a estudiar las técnicas, cada vez más perfeccionadas, destinadas a matar a un hombre, pero, como todos sabemos, la muerte de un hombre no tiene nada de complicado, incluso puede morir de hambre.

De los enigmas y de su liquidación

La novela policíaca se sigue produciendo «en cantidades industriales», pero la novela policíaca murió en 1923, cuando apareció en los Estados Unidos una revista ti-



Sherlock Holmes no se plantea como Dupin el problema metafísico o epistemológico, sino que se contenta con encontrar los indicios que «obligatoriamente» han de existir, de sistematizarlos jerárquicamente y llegar así al resultado esperado. (En la foto, el creador del célebre detective: Conan Doyle).

titulada **Black Mask**, y que en principio se presentaba como una revista de historias policíacas más; en ella empezaban su carrera Raymond Chandler, James Hadley Chase (que firma a veces R. Marshall) y nada menos que Dashiell Hammet. Después, y en la estela que se ha llamado «novela negra americana», Horace Mac Goy, Charles Williams y Chester Himes.

La obra de estos autores demuestra de una manera contundente que la novela policíaca lo puede resistir todo menos la realidad. Cuando el mundo, el objetivo, el real y realísimo, entró en la novela policíaca con los autores citados, la novela policíaca cambió de función, la identificación dejó de funcionar, el universo se puso en movimiento y la novela policíaca murió limpiamente asesinada.

Claro está que el mundo no ha cambiado sustancialmente desde que apareció **Black Mask**, que el orden sigue reinando y que la racionalidad burguesa sobrevive a pesar de todos los pesares; en otras palabras, la novela policíaca, idéntica a sí misma, continúa su camino circular de endormecimiento y re-ordenación.

Si lanzamos una breve ojeada a la tendencia novelesca o paranovelesca constituida por la novela policíaca, comprobaremos la fortaleza de este muerto que se niega a dejarse enterrar: E. A. Poe y A. Conan Doyle fundan el género en lengua inglesa; Vidocq y E. Gaboriau, en lengua francesa. Edgar Wallace llega a la cumbre y de nada puede servir la identificación, una más, policía-ladrón que efectúa Maurice Leblanc con su Arsenio Lupin; éste no pone nunca en duda ni la jerarquía ni el orden, se divierte y nada más. Los juegos con J. Dickson Carr, Agatha Christie, Patricia Highsmith, Van Dine, W. Irish, Gaston Leroux, S.-A. Steemann, Boileau-Narcejac, Ellery Queen, Patrick Quentin y, por último (pero esto de por último no es ni siquiera cronológico), Georges Simenon, cuyo inspector Maigret es la quinta-esencia del pensamiento mesocrático, pequeño-burgués y económicamente concluzado (a mí me hace pensar en Mesonero Romanos).

Toda esta producción, que es inmensa, que es inabarcable y que innumerable continúa apareciendo, sigue siendo la misma, sigue funcionando de la misma manera, sigue casándonos con la sociedad, queramos o no.

Pero, desengañémonos, la novela policíaca no va a cambiar, no puede; somos nosotros, los un poco cansados y desencantados lectores, los que tenemos que cambiar. La novela policíaca, novela de la seguridad como dijo Lukács, no nos asegura, por el contrario nos inquieta profundamente que se siga produciendo y leyendo...; en una palabra, nada hay más inquietante que una quietud mentida. ■ J. I. F.