DOÑA EMILIA PARDO BAZÁN Y LA NOVELA POLICÍACA

...Aristotle accepts the Detective Story as a worthy subject for [1] serious treatment.
(DOROTHY L. SAYERS).

Decididamente España no figura entre los primeros países cuyos nombres saltan a la mente al evocar la novela policíaca. Es cierto que se han publicado en España traducciones de novelas policíacas o de crímenes, desde Wilkie Collins y A. Conan Doyle hasta Agatha Christie, Ellery Queen y Simenon, sin traer a cuento la boga reciente por un tipo de novela policíaca más violento [2], con fondo urbano norteamericano, como las que han salido de lapluma de Ed Mcbain y otros. Pero también es cierto, a pesar de tales excepciones aisladas como los relatos que hemos de estudiar aquí, el «misterio» psicológico de Galdós, *La incógnita* (1888-89) y, en Portugal, aquella curiosidad literaria escrita por Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão, *O mistério da entrada de*

[1] Conferencia leída en Oxford, 5 de marzo de 1935, e intitulada «Aristotle on Detective Fiction», coleccionada en *Unpopular Opinions*, Gollancz, 1946, pp. 178-190.

[2] Ver sobre la novela negra en relación con la novela policíaca: L. Rodríguez Alcalde, «Novela policíaca de ayer, novela negra de hoy», en *Hora actual de la novela en el mundo*, Taurus, Madrid, 1959, pp. 331-345.

Cintra (1871), que alguna circunstancia especial, quizás alguna peculiaridad en el carácter español o en la sociedad española, ha impedido el crecimiento de una tradición indígena de novelas policíacas o relatos de crímenes en España. Tales escritos han gozado de una gran popularidad en España, pero sus autores han sido casi todos extranjeros.

El caso opuesto de las novelas de crímenes inglesas nos ofrece una explicación viable de la falta de inspiración nativa en España. No tiene nada de coincidencia el hecho de que el gran período de ficción detectivesca inglesa—más o menos desde Conan Doyle hasta Crispin e Innes—fue un período de relativa estabilidad social, y más concretamente, de convenciones y tradiciones bien definidas. Una clase superior y clase media sólidas y metódicas, hasta inflexibles, engendran sus propias recreaciones, sus propias válvulas de seguridad. Así encontramos en un extremo de la época victoriana actitudes morales altamente respetables y puritanas, y en otro extremo el abismo de la literatura pornográfica, tan íntimamente revelada por Steven Marcus en *The Other Victorians*. Entre estos dos extremos existe el mundo de fantasías, misterios y aventuras creado por Conan Doyle, Jules Verne y Rider Haggard. Al desarrollar lógicamente este argumento puede considerarse a Scott, más temprano, como creador de una válvula o un sucedáneo parecido mientras que hoy, en nuestro tiempo tan ilustrado, la ciencia de ficción y la novela negra, siguiendo la receta de Verne y Wells, se disputan el favor de la masa de los lectores con la novela policíaca. España se ha apresurado siempre a traducir a semejantes autores, siguiendo en muchos casos la iniciativa francesa, pero pocas veces ha salido con un equivalente indígena, o, cuando más, con una imitación floja. Surge, por lo tanto, la pregunta: ¿Es posible que el ambiente social y político en España, sin impedir de ningún modo el éxito y el disfrute de obras traducidas de Wilkie Collins, Conan Doyle, Poe y Verne, haya sido lo suficientemente inestable e imprevisible como para evitar la toma y el crecimiento de equivalentes indígenas?

En todo caso—y cabe adelantar un sinnúmero de teorías para explicar la relativa escasez de novelas policíacas originales en

España—, quedamos con el hecho indiscutible de que la ficción detectivesca, a más de ser en general la Cenicienta del género novela, lo es en España doblemente en cuanto producto nativo.

La novela corta de Pedro Antonio de Alarcón, *El clavo* (causa célebre), fechada en 1853—se publicó primero en *El eco de occidente*, y circuló después en forma de libro basado en una tirada de imprenta periodística, volviendo a publicarse en el *Semanario pintoresco español* en 1856—suele acogerse como primera muestra de la novela policíaca en España. Su defecto principal, según la interpretación de Montesinos, es que Alarcón «ha querido sacar a relucir a la Providencia, contar un caso tremendo de crimen castigado por Dios ya en este mundo de los vivos» [3]. Además, «La novela sufre de la necesidad de coordinar las experiencias de tres personajes» [4]. El aspecto más interesante de *El clavo*, desde el punto de vista del lector medio de hoy, es la necesidad obsesiva que Alarcón siente de explicar y justificar la conducta de su heroína, una vez que ha cometido el crimen, si bien la versión de 1854 se muestra más lógica y menos falaz en este punto que la de 1880. Desde el punto de vista del estudioso del género estriba su interés principal no tanto en cómo maneja Alarcón una *cause célèbre* típicamente francesa, sino más bien en las versiones diferentes [5]. Las adiciones y enmiendas de Alarcón, aunque a veces acierte, son en la mayoría de los casos puramente arbitrarias:

> Pero, y aquí reside la falla principal del texto de última mano, Alarcón no sabe renunciar a nada de lo ya hecho, y en vez de construir de nuevo, coordina atropelladamente recuerdos de las otras versiones, incompatibles con el propósito de la última. Se empeñó en *refundir*, en vez de *rehacer*. Fue su sino de siempre, Y como refundidor exageraba y adulteraba, pues no se avino tampoco a respetar la índole peculiar de cada versión. [6]

La manía que tenía Alarcón por sacar el máximo provecho

---

[3] José Fernández Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón, novelista romántico*, Zaragoza, 1955, p. 84. Hay nueva edición, Castalia, Madrid 1971.

[4] Montesinos, *op. cit.*, p. 91.

[5] Montesinos, *op. cit.*, pp. 84-112.

[6] Montesinos, *op. cit.*, pp. 111-112.

de su producción juvenil publicando versiones rehechas o escritos aparentemente nuevos que eran confeccionados de otros anteriores, demasiado bien se conoce para que valga recordarla nuevamente aquí. *El clavo* es sólo un caso de los muchos. A pesar de su escaso mérito intrínseco este relato se reimprimió frecuentemente, sobre todo en la edición popular de la *Biblioteca Mignon*. La posibilidad de que haya habido específico influjo de narraciones francesas en la tradición de la *cause celèbre* está todavía por explorar, y no puede descartarse, ciertamente, tenidas en debida cuenta las afiliaciones francesas de Alarcón. En su *Historia de mis libros* hace mención de Dumas y Víctor Hugo, además de Scott y Balzac, como figuras de su admiración, y se refiere a ciertos cuentos y novelas cortas, entre ellos *El clavo*, como escritos bajo la influencia de tales autores. Es de notarse que Dumas *père* había recopilado un volumen de *Crimes célèbres* que alcanzó una popularidad enorme en Francia. Ha de ser descontado todo influjo de más allá de la Mancha, sin embargo, puesto que las novelas de Wilkie Collins, *The Woman in White, No Name* y *The Moonstone*, publicadas respectivamente en 1860, 1862 y 1868, quedan muy fuera de las posibilidades cronólogicas en este punto. Aparecieron en España *La dama vestida de blanco* y *La piedra lunar* unos veinte años después de los originales ingleses.

La influencia que habría de hacer mella, y muy considerable, en el modo de concebir Alarcón el relato de misterio o intriga no se presentó en escena hasta 1858, más de cuatro años después de escribirse la primera versión de *El clavo*. La colección de narraciones de Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, circuló primero en España en traducción francesa, con el título de *Histoires extraordinaires*. El ensayo del propio Alarcón. «Edgar Poe» [7], fechado en 1858, nos refiere, un tanto exageradamente aunque no sin gracia, cómo los poquísimos ejemplares de las *Histoires extraordinaires*, que no pasaban de diez o doce según Alarcón, llegaron a «difundirse» entre gente culta cruzando románticamente de uno a otro lector ávido. Se publicaron traducciones españolas en Barcelona y en Madrid breve tiempo después.

[7] *Juicios literarios y artísticos*, Rivadeneyra, Madrid, 1921 (la edición original es de 1883) pp. 101-112.

El influjo de Poe en los escritores españoles que hacían pinitos por los años 1860-1870 proporcionará materia para un estudio considerable en el futuro, pero la valoración que debemos a Alarcón no deja de ser notable, no sólo por ser el primero de más de un párrafo, sino también porque Alarcón se empeña en reiterar la misma observación *ad nauseam*.

> Busca lo bello por diferente camino que los demás escritores..., ni el corazón ni la imaginación son su teatro; no es fantaseador ni místico; es naturalista, es sabio, es matemático. Quiero decir que su campo de batalla es la inteligencia; la razón... fue el apoyo que buscó el poeta anglo-americano para probar lo imposible, lo extraordinario, lo extranatural, lo inverosímil... ¡Descomunal empresa! Ser racionalista, y aspirar a fantástico - Poe triunfó, y ésta es su gloria [8].

Si bien *El clavo* hubiera sido diferente, y probablemente mejor, de haber conocido Alarcón las *Histoires extraordinaires* antes de idearlo y escribirlo, no es menos cierto que algunas de las *Narraciones inverosímiles* (publicadas como colección de 1882, aunque en su mayoría de fecha muy anterior) deben algún toque leve, y hasta recursos de técnica descriptiva, por no mencionar el propio título, a los cuentos de Poe. Alarcón mismo, en su *Historia de mis libros*, les atribuye carácter fantástico: «...pura química de mi imaginación», clasificación típicamente nebulosa. Montesinos, en cambio, las considera como confluencia de lo real y lo imaginado: «Se trata pues, de relaciones en que las peripecias son inventadas o poco comunes, y cuando reales, pertenecen al reino de las alucinaciones o las pesadillas» [9]. Pero Alarcón nunca tiene traza de establecer una tradición de novelas de crímenes o relatos detectivescos en España, pues continúa más bien la línea iniciada en la *cause célèbre* y las narraciones inverosímiles cultivadas por Poe y E.T.A. Hoffmann, y ofrece al público, *El Clavo*, un ejemplo aislado de un género híbrido, más vinculado a la *cause célèbre* y la novela de intrigas, que al relato detectivesco propiamente dicho. En efecto, una de las más recientes alusiones

---

[8] «Edgar Poe», *Juicios literarios y artísticos, ed. cit.*, p. 108.
[9] Montesinos, *op. cit.*, pp. 118-119.

a la novela corta de Alarcón [10] apoya esta interpretación ya que evita señalarla como muestra de la novela policíaca o novela de crímenes española.

Transcurrieron aproximadamente cincuenta años antes de que la veta de cuasi-detectivismo abierto por Alarcón en *El clavo* se explotase más positivamente en dos relatos de Emilia Pardo Bazán.

En la copiosa obra de la escritora gallega abundan indicaciones explícitas de la fascinación ejercida en ella por los crímenes, el misterio y lo sobrenatural. Se siente atraída por la noción de que el rey Luois XVII hubiese podido sobrevivir a la Revolución, y crea un ambiente lleno de suspensión y conjetura en el folletín intitulado *Misterio* (1903), fuertemente reminiscente de Scott, Dumas, y Fernández y González. Nuevamente se aleja de la materia y del mundo de su propio tiempo —quizá como reacción contra su concentración intensa en el panorama contemporáneo en otros escritos suyos— en *Belbecú* (1913, coleccionado con *Novelas breves)*. Aquí se mezclan los misterios brujeriles del ochocientos con una manera de interpretación descriptiva que incita a Carmen Bravo Villasante a hablar de la «veta quevedesca» y del «esperpentismo valleinclanesco, hecho de esguinces y de caricaturescas muecas» de esta narración. [11] Otro cuento, *El saludo de las brujas* (1898) aparenta en el título tener propensiones parecidas a las de *Belcebú*, pero únicamente se trata de una citación de *Macbeth* empleada como encabezamiento de la primera parte.

Sobre la novela policíaca extranjera ha escrito Pardo Bazán por lo menos dos artículos cortos: «Sherlock Holmes» (1909) y

---

[10] Donald L. Shaw, *A Literary History of Spain: the Nineteenth Century*, Benn, London, 1972, p. 52. Se están traduciendo los ocho volúmenes de esta obra para una edición española.

[11] Carmen Bravo Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 282. Tiene sumo interés lo demás de esta citación: «Bastaría el capítulo XIII de la novela, que es la descripción de un rito negro abominable, contemplado por los ocultos inquisidores, para dar idea del nuevo estilo esperpéntico y estilizado *(sic)* en que trabaja la condesa. Añádase que ella ha sido la introductora en España de Barbey D'Aurevilley para comprender su anticipación literaria de malsanas perversiones y crueles horrores sádicos, a los que más tarde Valle-Inclán dará forma definitiva».

«Novelas policíacas y crímenes» (1912), publicados ambos en *La ilustración artística*. El haber escrito brevemente sobre tales temas, junto con el hecho de que se dieron a luz sus dos relatos de carácter policíaco en el mismo período, demuestra algo más que un interés pasajero por parte de la autora. Una alusión incluida en *La gota de sangre*, el relato más extenso y con mucho el más enjundioso de los dos, añade más detalles a la cuenta. El protagonista, Selva, menciona, «esas novelas inglesas que ahora están de moda, y en que hay policías de afición, o sea *detectives* por *sport* [12]». Semejante referencia no puede sino hacer patente que Pardo Bazán había caído en la noción del *amateur sleuth*, el *detective* por *sport*, idea apoyada luego en las dos narraciones, en las que los protagonistas se ven obligados a volverse detectives para demostrar su propia inocencia descubriendo al culpable. Cuando se refiere a «esas novelas inglesas», indudablemente se trata de las novelas y cuentos de A. Conan Doyle.

La gota de sangre (incluida con *Novelas breves)* es la incursión más ambiciosa y más sustanciosa de la autora en lo que, faltando etiquetas más exactas, puede llamarse novela policíaca o relatos detectivescos— casi huelga hacer constar que no todos los cuentos de detectives son novelas policíacas en el sentido más riguroso del término, y *viceversa*. En ocho breves capítulos se nos participa una trama que hubiera podido aguantar adecuadamente una novela bastante extensa. Pero el escrito sale ganando por esta misma brevedad, pues quedan pintados perfectamente los personajes, el ambiente y la localización del crimen, al paso que todos los rasgos característicos del género—el asesinato, motivo, efímeras pistas falsas, ofuscación total de la policía, desenlace, etc.— llegan a convencer al lector y adquieren cohesión mediante esta misma economía.

El protagonista, Selva, posee ciertas características que le emparentan con los detectives por *sport (amateur sleuths)* de la novela policíaca inglesa. Sale a la escena demasiado temprano

[12] Las referencias textuales para *La gota de sangre* y *La cana* están omitidas, vista la brevedad de ambos. La edición más accesible es *Novelas y cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Aguilar, Madrid, con introducción de F. Sainz de Robles, 2 tomos. Hay varias reimpresiones. Los cuentos estudiados aquí, y *Belcebú*, están en el tomo I.

para que denote influencia del famoso detective aficionado de Dorothy L. Sayers, Peter Wimsey, pero tiene la misma catadura: es aristócrata y señorito ocioso; acostumbrado a que se cumpla su voluntad, y a la vez generoso y caballeroso. Al iniciarse la narración su médico le aconseja que tome medidas de ahuyentar su «neurastenia profunda» acometiendo alguna aventura arriesgada o buscando sencillamente un cambio de ambiente. Las sugestiones de que se enamore o que viaje en el extranjero para combatir su apatía quedan descartadas, pero la tercera—«Pues no viaje usted por tierras; explore almas. No hay vida humana sin misterio»—le encuentra a Selva en actitud receptiva. Se da principio al misterio con un acontecimiento en el teatro aquella misma noche, cuando un conocido de Selva, un tal Ariza, le acusa fuerte e injustamente de haber tropezado contra él al pasar éste por la fila para ocupar su sitio. Según se divulga más tarde, Ariza había chocado contra Selva deliberadamente con el fin de preparar la coartada. Mientras tanto los sentidos agudos de Selva habían notado dos detalles: un olor fuerte a gardenias, y una gota roja que le había salpicado a la pechera de Ariza. La mente de Selva empieza desde este momento a funcionar de acuerdo con el consejo del médico, preparándole para su futuro papel de detective.

El lance le pone a Selva nervioso. Se siente precavido y alerta, y mientras que se dirige hacia su hotel la extraña conducta de Ariza y la gota de sangre se apoderan de su pensamiento. Su superioridad física e intelectual, lo mismo que su aptitud para el papel que es llamado a desempeñar, se hacen evidentes cuando dice: «Las probabilidades de un atraco no me alarmaban; llevaba mi *browning* (¿un eco más de Conan Doyle?).

Cerca del hotel, en un solar, Selva se encuentra con un cádaver. Comparece el sereno y Selva le ruega que entere a la policía del descubrimiento, sin ocultar nada de lo ocurrido. A la mañana siguiente Selva es citado ante el juez, y de aquí en adelante la afición detectivesca de Selva adquiere intensidad y dramatismo. A lo largo de la narración, para mantener en suspenso a los lectores, Selva se nos presenta como el sospechoso principal, y es precisamente la conciencia de su dilema lo que agudiza sus facultades

y disipa su apatía o neurastenia. Debido a su avidez por adentrarse en la investigación Selva tiene aspecto de querer encargarse de ella él solo, hasta en presencia del juez: «No sólo conviene interrogarme, sino también a mis dos criados», y otra vez, «Me he propuesto ser yo quien lo descubra» (es decir, el crimen). Asimismo, su modo de reaccionar a la insinuación que se trata de un asesinato es positivamente estático: «Pero, ¿hay crimen?—exclamé con vehemencia casi gozosa». Pardo Bazán exagera bastante este aspecto, probablemente con propósito de hacer más entretenido el relato—la única alternativa, en este punto, al detective fascinado parece ser un asesino demostrado, y esto sería el fin del cuento—, y, en todo caso, Pardo Bazán parece haberse dado cuenta de las ventajas que lleva el detective por *sport* sobre el policía entrenado o el detective privado en lo que atañe al interés del lector. Este aspecto se intensifica cuando el renombrado Cordelero asume el papel de investigador, pero nuevamente vemos que la autora insiste excesivamente en la superioridad de Selva. Por ejemplo, cuando Cordelero interroga a Selva en el cuarto de éste encuentra cerca de la ventana un envuelto que contiene varios objetos asociados con el asesinato. La reacción verbal de Selva es absurda:

> Cordelero —supliqué— voy a pedir a usted un favor. Este hallazgo extrañísimo debe aprovecharse, venga de donde viniere. No toque usted a los objetos de metal y cuero. Es el mayor interés que se tomen las improntas digitales que sus superficies conservarán, de seguro. La huella de los dedos del criminal o de su cómplice está ahí.

Cordelero está convencido de que las improntas pertenecerán al propio Selva, y aun cuando Remigio, criado de Selva (¿otro toque debido a aquellas desconocidas «novelas inglesas»?) defiende a su amo, protestando que el paquete debe haber sido arrojado en el cuarto desde fuera, Cordelero continúa ojeándole a Selva como víctima asegurada: «Mi pista era tan lúcida, tan aparatosa, tan cómoda. Siendo yo el asesino, no había que quebrarse los cascos ni riesgo de plancha policíaca. Ya me tenían entre sus uñas».

La superioridad descuidada de Selva, su confianza en su pro-

pia capacidad por solucionar el misterio y rematar la investigación sin ayuda de nadie, resulta ser justamente el elemento que subyuga al lector. La sola idea de que este aficionado ocioso pudiera resultar más listo que el gran Cordelero, dejándole deslucido con sus métodos de investigación modernos, proporciona al lector una oportunidad para contemplarse a sí mismo desempeñando el papel de detective. Selva hace la siguiente autodefinición: «hombre de inteligencia y cultura, desocupado, y que, además, siente el inexplicable golpeteo de la corazonada». Semejante imagen romántica del investigador aficionado se mantiene a lo largo del relato, si bien raya en lo improbable al adoptar Selva una actitud tan imperiosa con la policía: «Su deber de usted es agotar los medios de establecer mi culpabilidad. Sin tardanza creo que procederá usted a tomarme una declaración en forma». Selva se muestra un poco duro con la policía madrileña en lo que toca a los modales y el traje, pero lo más interesante con respecto a nuestro tema es lo que dice, en esta fecha relativamente temprana, sobre los métodos de investigación de la policía española en comparación con los métodos europeos: «La evidencia de mis observaciones le confundía. (Es decir, a Cordelero). Entreveía un mundo de ciencia policíaca y una escuela de arte a la europea, que le avergonzaba por no conocerlas». No sería arriesgado ver en la «escuela de arte a la europea» otra referencia a Sherlock Holmes. En todo caso, Cordelero, el «desconcertado sabueso», está obligado a ocupar el lugar tan frecuentemente ocupado por la policía en el mundo de la novela de crímenes, es decir, el de hazmerreír y antihéroe. (Recuérdese lo malparados que salen los investigadores oficiales frente a los Miss Marples y los Gervase Fens de la novela «policíaca»).

Como resultado de sus conversaciones con el juez y Cordelero, Selva pide, y se le conceden, tres días para solucionar el misterio. Todavía menos plausible es que se le concedan los servicios de Cordelero para ayudar con las investigaciones más rutinarias. Pardo Bazán se afana mucho en esta etapa de la narración por hacernos saber que la «adivinación psicológica» pertenecerá exclusivamente al hábil Selva, *superdetective* por anticipación. Anteriormente Selva había calculado que la máxima de «cherchez

la femme» forzosamente habría de encajar con las circunstancias disponibles. Se redacta, por lo tanto, una lista de todas las personas que habitan en la inmediata vecindad del hotel, es decir, cerca del lugar del crimen. La tal lista, confeccionada por Cordelero, encierra lo único que falta, el nombre de la mujer tan diestramente intuido por Selva. En este punto las «facultades» detectivescas de Selva, siempre agudas, nos dejan incrédulos: «Era como si la intuición confusa y vaga cristalizase de repente, y su punta afilada me hiriese, arrancándome un grito». Y más tarde: «Mi memoria se tendía como una cuerda de guitarra, cuando aprietan la clavija»—punto culminante de todo buen relato de este género, cuando el aficionado, el detective por *sport*, está rastreando en su memoria algún detalle decisivo, clave del misterio—. La autora insiste demasiado explícitamente en la intuición de Selva, pero lo que apunta sobre la memoria efectiva del aficionado es un rasgo que ha figurado señaladamente en la novela policíaca moderna: «El fonógrafo en que archivamos las impresiones pugnaba por emitir una; ansiaba hablar. El fenómeno era curioso; algo que tenía olvidado, porque cuando lo oí no revestía para mí importancia, al adquirirla ahora tan capital, sordamente volvía a la superficie».

Selva repasa entonces en su mente los detalles del crimen («era la gradación clásica de la caída moral») se da cuenta de cómo se cometió y resuelve comprobar su teoría mediante una confrontación directa con el supuesto criminal. Con este giro inesperado nos encontramos, como lectores, en situación inacostumbrada: nos enteramos de la identidad del asesino y de su cómplice, gracias a las meditaciones teorizantes de Selva, bastante antes del fin del relato. Sabido es que en las buenas novelas no se revela al asesino hasta el último momento. Con el criminal al descubierto Pardo Bazán inyecta nuevo interés en la intriga: Selva condena moralmente la conducta de la mujer, legalmente la cómplice, pero con una generosidad indiscreta permite su huida a Francia, obligando así al agente, Ariza, el instrumento rebelde, a declarar su culpabilidad, si bien éste, cuando llega el momento, elige suicidarse. La actitud moral de Selva vis-a-vis la mujer encaja con su papel de detective por *sport:* se afana más por cerciorarse de

la verdad del asunto, cómo se cometió el crimen, cómo se preparó la coartada, la psicología del criminal, etc., que por demostrar la culpabilidad del asesino ante la justicia, excepto, como último recurso, para salvar el pellejo.

La mujer embrollada en el crimen, «Julia Fernandina... hermana de la actual condesa de la Talavera», es la *femme fatale* típica, de escandalosa notoriedad entre los adinerados señoritos ociosos de Madrid, y conocida familiarmente por Chulita. Una fachada romántica exótica oculta una decadencia moral y una pobreza miserable. En sus habitaciones se aspira el mismo perfume como aquella noche en el teatro, cuando Ariza tropezó contra Selva: «Desde la puerta, un perfume insinuante se me coló por las narices, dominándome el sentido. Era el aroma trastornador de la blanca y carnosa gardenia...» La atmósfera siniestra despedida por las habitaciones está asociada no solamente con la corrupción moral de Chulita, sino también con la revelación del fin del cuento, cuando Selva, siempre tan objetivo en desenredar el misterio, sucumbe ante las mañas de Chulita por causa de su hipersensibilidad a tales perfumes embriagadores. Esto no impide, sin embargo, que Selva adopte una severa actitud moral, ostensiblemente por lo menos, contra Chulita y parecida gente: «Oh mujer, señuelo del espíritu del mal. Bajo esa gracia tuya late el hervor de la gusanera del sepulcro». Se avienen mal tales palabras, en cambio, con su decisión de burlarse de la justicia (permitiendo la huida de Chulita) y su misericordia casi parabólica.

El aspecto amoroso ofrece quizá carácter menos satisfactorio que los elementos propiamente detectivescos. Ariza había sido el amante de Chulita a la vez que cómplice. La narración se hace innecesariamente complicada, y de ningún modo más convincente, cuando Selva cae víctima de la madura belleza corrompida de Chulita

> Una sonrisa silenciosa florecía en el rojo cáliz de su boca sangrienta y en el negro abismo de sus pupilas un reflejo infernal me atraía y me espantaba. No era la mujer y sus ya conocidos lazos y redes lo que causaba mi fascinación maldita; era la idea de que aquella boca estaba macerada en el amargo licor del crimen, en la esencia de la maldad humana, que es también la esen-

> cia de nuestro ser decaído y al morderla gustaría la manzana fatal, la de nuestra perdición y nuestra vida miserable...

En la última escena con Selva y Chulita esta imaginería edénica toma un sesgo bíblico más general, en la exhortación de Selva a Chulita («Y si puedes, no vuelvas a pecar») y en el brusco, casi arbitrario, cambio de propósito de Selva cuando dice «...como David, me arrepentí». Semejante mezcla curiosa de alusiones a viejas historias bíblicas con lo más nuevo en la investigación detectivesca, aun cuando acierte como recurso literario, no deja a Selva en buena postura en cuanto detective y personaje creíble, neurastenia o no.

Joaquín de Entrambasaguas califica a *La gota de sangre* de «fino relato de género policíaco..., pero sin añagazas detectivescas» [13]. Quizá no se trate del tipo de comentario que le hubiera satisfecho a la autora, pero apoya implícitamente la aserción que Selva no pertenece a la clase de los grandes detectives por *sport* de la novela policíaca y que difícilmente podría figurar como personaje central de toda una serie de relatos detectivescos, a pesar de su declaración final:

> Después de esta aventura, he comprendido que, desde la cuna, mi vocación es la de policía aficionado. Las sensaciones que experimenté con motivo de mi indagatoria fueron de primer orden por lo intensas. Me di cuenta de que el fastidio no volvería a mí si me dedicaba a una profesión que tan bien armonizaba con mis gustos, y que, me atrevo a decirlo, con mis condiciones y aptitudes, o, si se quiere, mis inspiraciones atrevidas y geniales. Resuelto a ejercerla, me voy a Inglaterra a estudiarla bien, a tomar lecciones de los maestros. Y tendré ancho campo en este Madrid, donde reinan el misterio y la impunidad. Traeré al descubrimiento de los crímenes elementos novelescos e intelectuales, y acaso un día podré contar al público algo digno de la letra de la imprenta.

Estas palabras concluyentes, anticipadas en cierto modo, subrayan por un lado la conciencia social de la autora, lo urgentemente que se necesitaban reformas y nuevos métodos indagatorios en la policía del Madrid de aquellos días, y por otro lado la excentricidad de Selva. Las insinuaciones e indirectas que sugieren cierta falta de equilibrio por parte de Selva no nos cogen

[13] *Las mejores novelas contemporáneas*, III, 1958, p. 962.

desprevenidos después de su tratamiento vacilante y aparentemente arbitrario de Chulita. Lo de sus «inspiraciones atrevida y geniales» denota no ya el «policía aficionado» sino el detective aficionado hecho monomaníaco, con pretensiones verdaderamente quijotescas.

Difícil es imaginar cómo Pardo Bazán hubiera podido llevar a Selva a la ficción otra vez, dado que nos es lícito interpretar las últimas palabras como promesa o anticipación de una «vuelta» del protagonista. De todas formas, tal promesa diríase que logró matar de golpe a su detective potencial, puesto que nunca vuelve a aparecer entre los numerosos cuentos escritos después de *La gota de sangre*. Es posible que la propia autora intuye las escasas potencialidades de Selva, ya que se tomó la molestia de llamar al médico, a principio del relato, Luz, y a su protagonista, Selva. Luz proporciona claridad y consejo que mantiene firme al neurasténico durante algún tiempo, pero el lector prevé que el temperamento de Selva, la selva enmarañada de su mente, habrá de provocar su caída. En todo caso, cuando Pardo Bazán se hace nuevamente a la mar incierta de la novela policíaca es con un protagonista menos idiosincrático.

La cana, de 1912, figura entre los *Cuentos trágicos*, y es bastante menos extenso que *La gota de sangre*, aunque de trama igualmente nutrida y con elementos que acaso reflejen la lectura y estudio de *Crimen y castigo* de Dostoievski llevado a cabo por nuestra autora. Nuevamente descubre el protagonista, en el curso de la narración, su imprevista propensión por la investigación de crímenes, y nuevamente se centran en él las sospechas de la policía, viéndose obligado aquél a demostrar su inocencia quitando la máscara al culpable verdadero.

El joven protagonista, a quien no se nombra y a quien llamaremos X, se presenta en Estela para pasar la Navidad con su tía, pero al llegar, decide correrse la gran juerga aquella noche y arribar a casa de su tía al día siguiente. Se encuentra con un conocido de los tiempos de su juventud, ahora algo desharrapado, cuya conducta se le antoja a X bastante singular: «Dijérase que acababa de ocurrírsele algo extraño... Un recelo, vicioso y repulsivo, como un reptil, trepaba por mi espíritu, conturbándolo».

Con cierta desgana X se pone de acuerdo con su antiguo amigo para que cenen juntos aquella noche a las nueve. Entonces sus recuerdos le conducen a casa de una amiga de la época cuando cursaba leyes allí. Permanece con ella hasta las nueve menos cuarto. Da la hora al acercarse X al lugar de la cita con Cabrera, su amigo: «Al pasar ante la catedral, el reloj dio la hora, con pausa y solemnidad fatídica». Cabrera parece tan nervioso como antes, y X reflexiona sobre la posibilidad de que piensa suicidarse. Cabrera, en actitud un poco burlona, pregunta a X dónde había estado tanto tiempo, y X, como no desea enredar a su amiga, Leocadia, barbota una contestación poco convincente. X, a su vez, le pregunta a Cabrera dónde había pasado la tarde, y, al recibir la respuesta: «Yo, en mi domicilio... la fonda de la Braulia ¿no sabes?», recuerda que esta fonda queda muy cerca de la casa de su tía. Estando las cosas así, X repara en una larga cana brillante colgada a un botón del chaqué de Cabrera. X no puede quitarle los ojos, pero, si bien intuye casi que el cabello blanco está relacionado de manera siniestra con el estado inquieto de Cabrera, no es capaz de racionalizar tal intuición.

En el restorán Cabrera se pone cada vez más inquieto y malhumorado, se bebe copa tras copa de coñac y acaba por romper una entre sus dedos crispantes Los dos «amigos» se separan. Durante la noche X queda preso: su tía Elodia ha sido estrangulada y robada y él, X, es uno de los sospechosos. Un viajante que estuvo en el restorán la noche anterior acaba de testimoniar que X se portaba singularmente, que no quiso decir dónde había estado y que él, X, había roto una copa. También acaba de testimoniar Cabrera que había cenado con X y que se habían separado a las once de la noche. X tiene que buscar una manera de exculparse, y la encuentra, no, como podíase esperar, nombrando a su amiga y presentando así la coartada perfecta, sino recordando aquella cana brillante, la cual resulta estar todavía en el mismo sitio, agarrada al botón, cuando se le prende a Cabrera.

En contraste con Selva, en *La gota de sangre*, a X no se le da por plantease una carrera como detective. Todo lo contrario, puesto que la experiencia ha sido sumamente perturbadora para X, ya que algo de la sospecha ha recaído en él, a pesar del pleito

contra Cabrera, aprobado legalmente y totalmente demostrado:

> Sin embargo, no falta, aun hoy, quien diga que el asunto fue turbio, que yo entregué tal vez a mi cómplice... Honra no me queda. Hay una sombra indispensable en mi vida. Me he encerrado en la aldea, y al acercarse la Navidad, en semanas enteras no me levanto de la cama por no ver gente.

Las semejanzas con *La gota de sangre* saltan a la vista, pero no dejan de ser interesantes algunos puntos de contacto. El asesino verdadero prepara la cortada en ambos ejemplos intentando culpar al protagonista. La coartada consiste en una fórmula sencilla: el criminal llama la atención a su presencia en un lugar público a una hora determinada, procurando embrollar al protagonista al mismo tiempo. Ni Selva ni X se presentan sin mancha moral. A Selva le tienta Chulita tanto como sus indagatorias detectivescas, y la protege ilegalmente. X pasa unas horas en casa de su amiga la noche misma en que su tía es asesinada. Ambos relatos se apoyan fuertemente en la coincidencia, tanto, en *La cana,* por ejemplo, que X y Cabrera están ligados no solamente por su antigua amistad, sino también por su relación con la víctima. En ninguno de los dos relatos depende mayormente el interés del lector de la identidad del criminal, puesto que se la insinúa desde bastante temprano. Más bien surge el interés del manejo hábil de varios elementos, y sobre todo del temperamento del protagonista y la psicología del crimen. El problema de quién cometió el crimen se convierte en cómo o por qué se cometió. Se complican aún más las cosas con la introducción de una línea muy tenue entre el bien y el mal, sobre todo en Selva, cuyas facultades agudas le permiten ver los gérmenes del mal en personas que patentemente no figuran entre la clase criminal o paria. Sus palabras a Chulita —«Si puedes, no vuelvas a pecar...»— revisten implícitamente la intención de la sentencia anterior: «El que esté sin pecado tire la primera piedra».

Nadie pretendería, fundando su opinión en los dos relatos que acabamos de estudiar, que Pardo Bazán habría contribuido decisivamente a la novela de crímenes de haber continuado escribiendo así. Sus dotes de escritora la llamaron hacia otro destino, pero cabe indicar que en *La gota de sangre* y *La cana* sortea

las complicaciones del género con seguridad y delicadeza sorprendentes. Entre los muchos rasgos que ella poseía en común con G.K. Chesterton— su religión, la novela policíaca, una Vida de San Francisco y una mezcla ilógica de puritanismo y tolerancia— no se puede incluir, sin embargo, el alarde y el estilo airoso demostrados por Chesterton, tanto en su crítica como en sus cuentos del cura convertido en detective, *Father Brown*. A fin de cuentas, y pese a la habilidad de la autora en manejar los problemas del género, notorios entre los de la profesión, es por su carencia total de rasgos memorables, por su falta de «personalidad» o «carácter» en el sentido en que un Gervase Fen, un Peter Wimsey, un Hercule Poirot o un Maigret tienen plena y obviamente tales rasgos identificables, que Selva proporciona poca esperanza como detective de la ficción. Dadas las dificultades inherentes del género, no obstante, y teniendo en cuenta las limitaciones impuestas por la propia autora, podemos señalar el logro considerable, en fecha tan temprana, de sus dos cuentos detectivescos, y advertir al mismo tiempo la conveniencia de que se les conceda más atención dentro del conjunto de su obra literaria [14].

ANTONY H. CLARKE

Universidad de Birmingham

[14] No puedo concluir este artículo sin mencionar el sagaz opúsculo de J. Fernández Montesinos, vademécum del estudioso del género detectivesco: «Imperfect Myths. Being an Observation on Detective Stories by a Continental Reader», *Chimera*, V, 1947, pp. 2-11. Hay versión española, levemente retocada: «Mitos imperfectos. Observaciones de un lector continental en torno a la novela policíaca», *Revista de Occidente*, No. 55, 1967, pp. 1-13. Al llamar la atención a mi deuda considerable a Montesinos, agradezco asimismo la gentileza de Mrs. A. Burns, quien me presentó a *La gota de sangre*, a Dr. J. Gibbs, quien leyó la copia mecanografiada y adelantó unas ideas sugestivas, y a Sr. D. J. García Lora, por su cuidadoso repaso de mi siempre imperfecto castellano.