

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

POE, PRECURSOR DE LA NARRATIVA  
POLICIACA

TESIS QUE PARA OBTENER  
EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA  
MODERNAS (INGLESAS)



PRESENTA

SARA MELMAN SZTEYN

MEXICO D.F. 1994

FALLA DE ORIGEN



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Dedico esta tesis:**

**A la memoria de mis padres Gregorio y Raquel Melman, cuyo amor, esfuerzo y trabajo han sido ejemplares para mí.**

**Con amor y gratitud a mi esposo Dr. Moisés Lisker, compañero de tantos años felices; su apoyo y estímulo han estado presentes a lo largo de mi vida.**

**A mis hijos Bernardo y Heidi, Mauricio y Marcia, Mónica y Gil, Nancy y Sergio, por su apoyo y cariño de siempre y por las enormes satisfacciones y alegrías que me han brindado.**

**A mis adorados nietos Eduardo, Diana y Paul.**

**A mis hermanas, cuñados y sobrinos con el afecto que nos ha unido siempre.**

## **Reconocimientos:**

**A la Universidad Nacional Autónoma de México, máxima casa de cultura de mi país, institución a la que siempre reconoceré el haber auspiciado mi superación académica.**

**A los maestros del Colegio de Letras Modernas (Inglesas) por su esfuerzo y dedicación durante mi paso por sus aulas.**

**Mi agradecimiento especial al Director de la presente tesis, Maestro Hernán Lara Zavala, cuya acertada guía y asesoramiento permitieron la consecución de este trabajo. Gracias por la comprensión y amistad recibidas.**

**A la Maestra Claire Joysmith, revisora acuciosa de esta tesis.**

**Al Maestro Guillermo Quintero, por sus acertados consejos y sugerencias.**

**A la Lic. Claudia Lucotti**

**A la Lic. Argentina Rodriguez**

**a ambas agradezco su amigable disposición y gran experiencia, que fueron tan útiles y necesarias en la etapa final de este trabajo.**

**A Mónica y Nancy por todo el tiempo dedicado a la transcripción de la tesis.**

# **POE, PRECURSOR DE LA NARRATIVA POLICIACA.**

## **CONTENIDO**

<b>Prólogo</b>	<b>1</b>
<b>Antecedentes de la narración policiaca</b>	<b>4</b>
<b>Poe y el método analítico</b>	<b>11</b>
<b>Poe y la narración corta. El cuento policiaco</b>	<b>18</b>
<b>La modalidad del "recinto cerrado" en la narrativa de Poe</b>	<b>41</b>
<b>La temática en la obra policiaca de Poe</b>	<b>47</b>
<b>El estilo en la narrativa policiaca de Poe</b>	<b>66</b>
<b>El detective Augusto Dupin, como personaje central en la narrativa policiaca de Poe</b>	<b>79</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>86</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>91</b>

## PROLOGO

Fue sin lugar a dudas el conocimiento adquirido durante el Curso dedicado a la Literatura Norteamericana, a lo largo de mi permanencia dentro de la Facultad de Filosofía y Letras, específicamente en el Colegio de Letras Modernas de la Universidad Nacional Autónoma de México, el que influyó en mi determinación de elegir precisamente a la narrativa policiaca de Edgar Allan Poe como tema de la presente tesis.

La razón que me indujo a realizar dicho estudio no fue tanto la lectura de sus relatos de terror, todos y cada uno de ellos pletóricos de imágenes macabras, aunque enmarcados en un caudal de ternura y de romanticismo, ni la poesía que va desde la belleza descriptiva hasta la impactante fuerza del estribillo "Nevermore, Nevermore" vibrante de musicalidad, sino el interés en un género que surgió en la literatura de la entonces joven nación norteamericana que aún en el siglo XIX, reflejaba algunos hábitos y el estilo de vida de Inglaterra.

El género policiaco constituye una notable aportación de Poe al campo de la literatura, no por atribuírsele, por cierto erróneamente, la creación del mencionado género sino por la innovación integrada por el empleo del método analítico y por el formato breve, en el cual el centro de interés representado por la intensidad narrativa mantiene cautivado al lector hasta el final del relato. Fueron suficientes cinco ejemplos de los cuentos policiacos **-Doble asesinato en la Rue Morgue, El misterio de María Roget, Tú**

eres el hombre, El escarabajo de oro y La carta robada- para proyectar la influencia del género, dando lugar al surgimiento de personajes ilustres de la ficción literaria a semejanza del detective Dupin, como Sherlock Holmes y Hércules Poirot.

Es evidente que el relato policiaco no se distingue por la profundidad de su temática. El autor y el lector escenifican una contienda, inclinándose ante el poder del análisis, la facultad del raciocinio y el manejo del intelecto que los conducen a la solución del enigma, tratando de resolver la interrogación crucial de ¿Quién fue?. El lector de este género recurre a la narrativa policiaca para huir de la monotonía, para escapar del tedio, para distraer su mente de la rutina y de la tensión cotidianas. Debemos mencionar que con posterioridad a las guerras de esta centuria se derivaron de la novela policiaca varios géneros o subgéneros, como la "novela de espionaje" y la "novela negra" que han tenido notable difusión en la literatura contemporánea.

Asimismo la narrativa policiaca se nutre del dramatismo de la vida moderna. Las indagaciones en torno a la muerte violenta de un Presidente en Estados Unidos o el fallecimiento sorpresivo de un Papa en el Vaticano, se desenvuelven en un clima enigmático, no fácil de obtener en la ficción. Es interesante consignar el hecho de que a partir de la terminación de la segunda guerra mundial se han publicado millones de relatos criminales. La primicia en este campo le ha correspondido a las publicaciones de habla inglesa, teniendo como principal exponente a Agatha Christie, la cual alcanzó ventas de quinientos millones de ejemplares.

Debemos añadir que el género se ha popularizado en los medios de habla hispana, ubicándose entre autores latinoamericanos contemporáneos de la altura de Borges y de García Márquez. La propia narrativa mexicana no podía quedar al margen. Precisamente los relatos de Poe son puntos insoslayables de referencia. Es curioso que en la novela de transfondo histórico policiaco de Mario Moya Palencia **El México de Egerton** publicada en 1991, se incluye la carta de un lector al periódico mexicano **El siglo XIX**, fechada el año de 1842, en la que menciona la similitud entre el crimen de Tacubaya narrado en dicho libro y el asesinato de Mary Rogers, que inspiró uno de los escritos mayores de la obra policiaca de Edgar Allan Poe, **El misterio de María Roget**.

Es por lo anteriormente expuesto y por la pasión de participar en el desenrollamiento del ovillo de misterio que integra esta narrativa, que se ha realizado el presente trabajo, cuya finalidad esencial es poner de relieve los rasgos de la obra policiaca de Edgar Allan Poe, esclareciendo su papel de precursor de la misma. Por supuesto, van entretejidos el examen de las bases sentadas por Poe para la narrativa policiaca y el estudio del mencionado género.

## ANTECEDENTES DE LA NARRACION POLICIACA

Indagar los orígenes de la novela policiaca es precisamente una tarea detectivesca. Las pistas son nebulosas. No es fácil precisar de donde proviene este género misterioso. Tienen razón Boileau y Narcejac cuando afirman que la "historia de la novela policiaca comienza en el siglo pasado. Pero su prehistoria se remonta hasta la antigüedad"<sup>1</sup>.

Principiemos por lo tanto, por la prehistoria. Hoveyda nos aclara que "los orígenes de la novela policiaca se pierden en la noche de los tiempos. En las viejas leyendas de los beduinos árabes, es frecuente ver como éstos encuentran los camellos extraviados siguiendo las huellas de sus pasos. El folklore céltico, el de los indios de América, así como el de otros pueblos, mencionan también historias parecidas"<sup>2</sup>.

Parece que la primera investigación policiaca registrada en la literatura, está representada por **Edipo rey**, la obra inmortal de Sófocles, una de la siete tragedias que se conservan del dramaturgo griego. Tenemos que retroceder al mundo de los oráculos y de la Esfinge. **Edipo rey** es ciertamente un escrito que ha sido sometido a multitud de estudios psicológicos. Constituye una cantera inagotable para los psicoanalistas. Obviamente, para los fines que persigue la presente investigación, la importancia de la obra radica precisamente en el papel que juega Edipo como investigador en

---

<sup>1</sup>Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas, *La novela policial*, p. 20.

<sup>2</sup>Hoveyda, Fereydoun, *Historia de la novela policiaca*, p. 15.

busca de la verdad en el asesinato de su padre -eje de la obra dramática-.

En la antigüedad hubo relatos y anécdotas que legítimamente pertenecen al antecedente de la narración policiaca. Un ejemplo típico podrían ser **Las mil y una noches**. Recordemos la conocida **Historia de Alí Babá y los cuarenta ladrones**. Con los matices de los antiguos cuentos orientales disponemos en el relato de varios de los ingredientes de una narración policiaca típica, desempeñando el papel del detective la hermosa esclava Marchena "mujer de buen consejo, de gran entendimiento y resolución, y de un valor igual al del hombre cuando era necesario, e incluso superaba en inventiva al hombre más experto y avisado"<sup>3</sup>.

El género policiaco, estructurado, con un planteamiento análogo al de la novela policiaca moderna, nace en China, como lo confirman los manuscritos del siglo XVIII descubiertos por el holandés Robert Van Gulik, en los cuales se relatan casos resueltos por el juez Di. Mandel supone que el juez Di es una figura ficticia, creación del propio Van Gulik quien supuestamente vivió en la corte de la dinastía Tang en el siglo VII de nuestra era. En dichas narraciones se dibujan desde el principio en forma sutil la figura del criminal y el escenario del crimen; el detective personificado en el juez Di cuenta con la ayuda leal de su inseparable alguacil Hung Liang, una especie de doctor Watson de las novelas de Sherlock Holmes, realizando un estudio atento de indicios aparentemente independientes.

---

<sup>3</sup>Anónimo, *Los más bellos cuentos de Las mil y una noches*, p. 642.

Los asesinatos son concebidos con sangrienta malicia para confundir a los investigadores como es el homicidio de dos individuos a los que cercenan las cabezas poniendo el cuerpo de uno junto a la cabeza del otro, y finalmente, el juez Di explica los razonamientos que lo conducen a esclarecer los crímenes, convocando a todos los sospechosos, a la manera como Hércules Poirot, detective de las obras de Agatha Christie, lo presenta posteriormente en la novela policiaca moderna.

Tratándose de los antecedentes históricos de la narración policiaca es muy importante detenernos en algunas obras de la creación literaria de Shakespeare para ver su posible filiación con el género que estamos estudiando. Incursionar en los escritos dramáticos de Shakespeare significa penetrar en un mundo de trágicos episodios, pendencias, conjuras, decapitaciones, estrangulamientos y brebajes venenosos, en los cuales la historia se entrelaza con la ficción literaria.

Tomemos como ejemplo ilustrativo algunos fragmentos de la vida del rey Enrique VI. Las espadas están empañadas de sangre. Las ambiciones de las duquesas asoman entre los elegantes movimientos de los abanicos. Una obra plena de intrigas palaciegas. Descubrimos en el drama una elocuente muestra del poder de observación cuando el conde Warwick conduce a Enrique VI a la cámara donde Gloucester aparece muerto. Warwick le explica al rey que ha visto muchos cuerpos de personas fallecidas de muerte natural, con la piel completamente pálida, como si toda la sangre estuviera concentrada en el corazón. Pero no es el caso

del cuerpo inanimado de Gloucester: "...su cara está negra y llena de sangre: sus ojos se salen de sus órbitas más que cuando estaba vivo: están fijos y feroces, como los de un hombre estrangulado...No se puede negar que ha sido asesinado aquí: la menor de estas señales es una prueba"<sup>4</sup>. Hoveyda se pregunta " y **Hamlet** ? No es en cierto modo, un detective que trata de resolver el misterio de la muerte de su padre?"<sup>5</sup>. En efecto, Hamlet, príncipe de Dinamarca, investiga esa muerte en un mar de circunstancias adversas, la presencia de su propia madre, en primer término, que lo ve con profundo recelo. Hamlet sigue perplejo, pero atento, los pasos de la fantasmal aparición de su padre, que se pasea con andar lento y solemne por las terrazas del majestuoso castillo de Elsinor y escucha las confidencias terribles del espectro. Hamlet advierte la verdad y sabe quién asesinó a su padre. Debe subrayarse que **Hamlet** es un drama de profundo contenido psicológico y humano. Las motivaciones de sus principales personajes han sido objeto de inagotables y controvertidos estudios. Lo que interesa desde el ángulo en que se ubica el presente trabajo, es que las determinaciones de Hamlet se traducen en pesquisas, en indagaciones en búsqueda obstinada del culpable de la muerte de su padre que le confieren el perfil de un precursor del detective.

Al investigar los antecedentes de la narración policíaca, nos encontramos también con la figura de Voltaire. Ese pensador, que

---

<sup>4</sup>Shakespeare, William, **Obras completas**, p. 653.

<sup>5</sup>Hoveyda, Fereydoun, *ob. cit.*, p. 16.

ha dado su nombre a una centuria, se inspiró en cuentos caldeos, creando un singular personaje, Zadig, cuyas prodigiosas historias rivalizan con las relatadas en **Las mil y una noches**. Muchos de los cuentos de **Zadig** podrían considerarse como fábulas con propósitos moralizantes, referentes a la generosidad, a los celos y a otros temas. Lo que interesa para los fines de nuestro trabajo es subrayar el ingenio de Zadig para la investigación que lo convierte en un precursor genuino de Sherlock Holmes. Posiblemente el cuento más ilustrativo sea el titulado **El perro y el caballo**. Refiriéndose a unos ejemplares de esa especie, a los cuales nunca había visto, Zadig observó que el tamaño de las huellas de la perra en la arena daban idea de su pequeña talla, que los surcos entre las huellas de las patas las habían dejado las tetillas crecidas del animal, lo cual traducía su naturaleza de hembra y que la diferencia en la profundidad de las pisadas mostraba la cojera de la perra. En lo concerniente al caballo, las señales de las herraduras estaban todas a igual distancia, traduciendo por lo tanto un galope perfecto y sus marcas en las piedras probaban que eran de plata de once dinares. Es evidente la sagacidad de Zadig, otro de los precursores históricos del detective.

Un antecedente de particular significado de la narración policiaca está representado en la llamada novela gótica, íntimamente vinculada al arte gótico plasmado en majestuosas catedrales y en famosos castillos. La novela gótica se desenvuelve en los pasajes tenebrosos de esos castillos medievales y en sus relatos se hacen presentes villanos sanguinarios, doncellas

perseguidas, seres espectrales y por encima de todo episodios sobrenaturales gobernando la conducta de los humanos. Entre reiterados desafíos a la razón, percibimos un hilo que liga a la novela gótica con la novela de misterio y en determinados aspectos con la novela policiaca.

La historia de la narrativa policiaca destina un lugar especial a Balzac. Fuster, traductor del literato francés puntualiza que "antes que Poe, su verdadero padre, antes de Gaboriau, su primer exponente francés, antes que Conan Doyle, el primer Best-Sellerista del género, precediéndolos a todos, intuyendo las posibilidades de las historias truculentas y misteriosas está Balzac"<sup>6</sup>. Detengámonos en **Un asunto tenebroso**, la verdadera novela policiaca de ese inmenso mundo que es **La comedia humana** de Honorato de Balzac. Se ubica en la época del Consulado y de la coronación napoleónica, asomándose en el relato la figura del maestro de la intriga, de Fouché.

En dicha obra se exponen episodios ocurridos en un período de cambios históricos profundos, caracterizados por conspiraciones repetidas, en el cual los hombres para sobrevivir se pasan imperceptiblemente de un bando a otro, simulan convicciones y encubren su verdadera naturaleza. En el fondo se divisa la ambición por poseer la rica tierra de Gondreville y su castillo, que antes de la Revolución pertenecían a señores feudales. Se crea un Ministerio especial de Policía y aparece Fouché, dueño de increíble sagacidad, conocedor de los secretos de todo mundo. En esa

---

<sup>6</sup>Balzac, Honorato de, **Un asunto tenebroso**, p. 9.

atmósfera ocurre el secuestro de un senador del Imperio en uno de los salones del castillo. Empiezan a moverse los personajes secundarios de la policía especialmente Corentin, hombre fiel a Fouché. Finalmente reaparece el senador secuestrado y los responsables reciben su castigo.

Tal como lo hemos descrito, no fueron figuras menores de la literatura las que se interesaron en los prolegómenos del género. Nos parece importante señalar que los antecedentes de la narrativa policiaca los encontramos ciertamente en los corifeos de la literatura universal. El género policiaco, en su forma embrionaria, ha sido tratado por Sófocles en la tragedia griega, por Shakespeare en el siglo XVI, por Voltaire en el siglo XVIII y en una modalidad mucho más evolucionada por Balzac, en la novela realista de la centuria pasada.

## POE Y EL METODO ANALITICO

Edgar Allan Poe se valió del método analítico para fundamentar y recrear las indagaciones de sus relatos policíacos. Poseyó, pudiéramos expresarlo en esta forma, la sensibilidad para adaptar un recurso de vieja raigambre a los requerimientos de su campo narrativo. El recurso evidentemente es remoto y si intentáramos averiguar sus antecedentes, encontraríamos un hilo que nos conduce hasta el siglo XVII, en las suscintas reglas elaboradas por Descartes. El filósofo francés afirmaba que "... en lugar del gran número de preceptos de que está compuesta la lógica, bastarían las cuatro reglas siguientes, con tal de que tomasen la firme resolución de no dejar de observarlas ni una sola vez"<sup>1</sup>.

Tratemos de enunciar someramente dichas reglas:

1. No aceptar como verdadero lo que con toda evidencia no se reconoce como tal, es decir, únicamente admitir lo que es tan claro que no deja lugar a ninguna duda.
2. Dividir cada una de las dificultades halladas en tantas partes como sea necesario con el fin de solucionarlas en forma más fácil.
3. Ordenar los conocimientos desde lo sencillo hasta lo complicado estableciendo orden en los que no lo tienen.
4. Efectuar enumeraciones tan completas hasta tener la certeza de no haber incurrido en ninguna omisión.

Poe opinaba que la "facultad analítica no debe confundirse con el simple ingenio, por que mientras el analista es necesariamente

---

<sup>1</sup>Descartes, René, *Discurso del Método*, p. 41.

ingenioso, hay hombres de ingenio absolutamente incapaces para el análisis"<sup>2</sup>. El mismo Poe fue pródigo en el uso de sus facultades analíticas. Philip Lindsay suponía que algunos de sus cuentos policíacos "pueden parecer sobrecargados y melodramáticos debido al excesivo énfasis puesto sobre los poderes de la deducción lógica".<sup>3</sup>

El ciclo moderno o como algunos han preferido denominarlo, el período histórico de la narrativa policíaca, nace con Poe en el siglo XIX, el siglo de los descubrimientos científicos. Ese hecho configura el marco en el cual se desarrollaría su obra policíaca. Se trata de un escritor irresistiblemente atraído por las aportaciones del conocimiento científico, como lo delata de modo evidente la lectura de muchos de sus relatos. No estamos obviamente frente a una figura científica sino literaria. Se trata de una figura literaria interesada en los avances de la ciencia a pesar que Louis Vax piense que "se ha hecho burla de sus pretensiones científicas y Poe mismo pudo engañarse acerca de sus aptitudes de sabio"<sup>4</sup>. De cualquier modo, Poe pretende estar enterado de los adelantos científicos, y lo que es más trascendente, intenta incrustarlos en sus relatos. Puede suceder, tal como lo afirma Gunter Blocker que todo se circunscribe al "despliegue de una terminología científica tomada de todos los campos de la ciencia"<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup>Poe, Edgar Allan, *Obras selectas*, p.56.

<sup>3</sup>Lindsay, Phillip, *El poseso. Retrato de Edgar Allan Poe*, p.146.

<sup>4</sup>Vax, Louis, *Arte y Literatura fantásticas*, p. 90.

<sup>5</sup>Blocker, Gunter, *Líneas y perfiles de la literatura moderna*, p.122.

Por supuesto, que ciertas pretensiones científicas de Poe desbordan su cauce y adquieren deformaciones que las aproximan a la frontera de lo grotesco. Estamos en condiciones de corroborar lo anterior desde el enunciado ciertamente inmodesto de su escrito **Eureka** que titulaba **Ensayo sobre el universo** y lo que Poe postulaba en el mencionado ensayo no era algo precisamente insignificante:

*me he impuesto la tarea de hablar del universo físico, metafísico y matemático -material y espiritual-; de su esencia, de su origen, de su creación, de su condición presente, de su destino. He de ser, además, lo bastante osado para contradecir las conclusiones y por lo tanto, poner en tela de juicio la sagacidad de los hombres más grandes y más justamente respetados.<sup>6</sup>*

No es fácil encontrar un escrito donde la vanidad brille con tanto fulgor. A pesar de esos juicios desorbitados, fue real y notorio el interés de Poe por los adelantos científicos. En conclusión, podemos afirmar que en Poe la ciencia, el arte y la lógica marchaban unidos.

El método de Poe recurre específicamente a las matemáticas. Por ese motivo afirma de modo rotundo que la "facultad de

---

<sup>6</sup>Poe, Edgar Allan, *ob. cit.*, p.839.

resolución adquiere su mayor fuerza en el estudio de las matemáticas"<sup>7</sup> identificándose con Descartes quien en el **Discurso del Método** había sostenido que "entre todos los que hasta entonces se habían dedicado a la investigación de la verdad en las ciencias, tan sólo los matemáticos pudieron hallar algunas demostraciones, es decir, algunas razones ciertas y evidentes ..."<sup>8</sup>

La afinidad de Poe con las matemáticas se reitera en distintas narraciones policiacas. Su personaje clave, el detective Dupin, afirma en **La carta robada**- importante obra precursora en la temática de la literatura policiaca moderna- un ilustrativo comentario:

*Demuestro particularmente el razonamiento deducido del estudio de las matemáticas. Las matemáticas son la ciencia de las formas y de la cantidad; el razonamiento matemático no es más que la simple lógica aplicada a la forma y a la cantidad<sup>9</sup> .*

Poe aplica el método analítico y las matemáticas para descifrar un enigma criptográfico en **El escarabajo de oro** . Se dedica a buscar "el idioma" de las cifras substituyendo los caracteres

---

<sup>7</sup>Ibidem., p.54.

<sup>8</sup>Descartes, René, ob. cit., p. 42.

<sup>9</sup>Poe, Edgar Allan, ob. cit., p. 102.

numéricos por letras, integrando al final una tabla con las once letras más empleadas del idioma inglés. Es todo un monumento a las facultades del análisis.

El método analítico -aportación significativa de Poe en su calidad de precursor de la narración policiaca- puede apreciarse en toda su magnitud en un relato que no pertenece a ese género. **El jugador de ajedrez de Maelzel** revela la aplicación de sus métodos de análisis. En forma deliberada hemos elegido el examen de esa narración y el empleo del método analítico que se ha de corroborar en los relatos policíacos. Es curioso que Poe no se sirviera del ajedrez, juego que consideraba de "laboriosa frivolidad" como de modelo de artificio para el cuento policiaco. Al contrario, consideraba que en ese juego

*cuyas piezas tienen movimientos diversos y embrollados y cuyo valor es distinto, se toma su complejidad, error muy común, por profundidad. La atención entra mucho en juego. Una distracción, un descuido, significan la pérdida, la derrota<sup>10</sup>.*

La supuesta invención húngara de una máquina manipulada por un autómatas, capaz de jugar y de ganar las partidas de ajedrez a quienes estuvieran dispuestos a desafiarla, es el tema de la

---

<sup>10</sup>Ibidem., p.55.

narración donde ostensiblemente se ponen de relieve las aptitudes analíticas de Poe. El cofre rodante de varios compartimentos ocupados por ruedas dentadas, por palancas, por toda clase de artefactos mecánicos, concede la oportunidad para que Poe pueda exhibir el interior del ingenioso aparato, abrir sucesivamente sus distintas puertas, pero nunca de manera simultánea, es decir, cuidando de cerrar algunas antes de abrir las otras y no empezando a jugar una partida del juego antes de cerrar toda la máquina. Poe no puede analizar el todo sin antes examinar las partes. La figura humana vestida a la turca, que acompaña al aparato, nos muestra a su vez su propio interior con una serie de utensilios mecánicos moviendo su brazo y hasta emitiendo el sonido que traduce la palabra jaque. Mediante el método analítico se examina minuciosamente desde los detalles mínimos del exterior del mueble hasta su mecanismo interior, la posible presencia de espejos destinados a lograr un aumento en el tamaño de las piezas a la vista del espectador, los movimientos del brazo y aún del hombro del autómeta. El análisis de Poe tiende a desechar la existencia de un montaje simplemente mecánico. Al contrario, sugiere que estamos frente a movimientos que están regulados por el entendimiento, es decir que debemos admitir la presencia de un hombre oculto en un escondrijo del aparato. Quien está jugando no es una máquina sino un ser pensante.

Concluimos que Poe hace su aparición en el campo de la literatura cuando el relato de naturaleza policiaca está aún insuficientemente estructurado. Recuérdese que el tipo de

personaje detectivesco primitivo que aparece en los primeros relatos del género recurrió a procedimientos rudimentarios de investigación, consultando a oráculos o persiguiendo huellas y rastros primitivos. Poe ya se ubica en otra época. Inaugura una nueva etapa en el desenvolvimiento del relato policiaco, al cual aporta su método de razonamiento científico, su método analítico enriquecido con el bagaje matemático, encarnado en un arquetipo perfecto, en el detective Dupin.

Como hemos podido apreciar, el método analítico de Poe es manejado no sólo en los moldes literarios de la narración policiaca sino en cuentos de otra naturaleza. El hecho es que Poe se sirve del método para que el lector ejerza libre y ampliamente su poder de deducción.

## POE Y LA NARRACION CORTA. EL CUENTO POLICIACO

Poe introdujo en el quehacer literario -aportación muy significativa- la temática de perfil policiaco, bajo la forma del cuento, de la narración corta o, si se prefiere el término, de la novela breve. La caudalosa narrativa policiaca posterior a Poe se nutre en considerable medida de sus escritos. Sin embargo, no figura ninguna novela en su legado literario. Poe no fue un novelista sino un magistral escritor de relatos cortos, de los cuales derivarían las novelas policiacas de Emile Gaboriau, de Georges Simenon o de Agatha Christie. En cambio, Conan Doyle se mantuvo, con pocas excepciones, en el campo del relato breve.

Fue en el marco del cuento, que Poe situó el modelo o fórmula de la narración policial. Richard Alewyn apunta en uno de sus ensayos que "Edgar Allan Poe se considera como el descubridor de la fórmula y su Doble Asesinato en la Rue Morgue aparecido en 1841 como el modelo clásico del género"<sup>1</sup>. Los puntos de vista de Poe referentes al cuento, lo que muchos críticos conceptúan como su teoría del cuento, se ubican en su parte medular en el ensayo **Filosofía de la composición** y en la crítica de los **Twice-Told Tales** de Hawthorne. Subraya la característica de la brevedad, asociándola con el logro unitario de su efecto. Su tesis es muy clara a ese respecto:

---

<sup>1</sup>Alewyn, Richard, **Problemas y figuras**, p. 206.

*Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída en una sola sesión, es preciso resignarnos a vernos privados del efecto prodigiosamente importante que produce la unidad de impresión ... es evidente que hay, en lo que se refiere a la dimensión un límite positivo para todas las obras literarias...<sup>2</sup>*

En su conocido escrito referente a Hawthorne insiste en su punto de vista :

*La brevedad llevada al extremo degenera en el epigramatismo; pero caer en la extensión constituye un pecado aún más imperdonable. In medio tutissimus ibis (la seguridad yace en un justo medio)<sup>3</sup>*

Lo que para Poe es definitivamente esencial es el efecto que busca producir en sus obras. Su pensamiento, a ese respecto, no admite duda alguna:

---

<sup>2</sup>Poe, Edgar Allan, *Obras selectas*, p. 828.

<sup>3</sup>Poe, E. A., "Twice Told Tales" by Nathaniel Hawthorne, David, Thomas and Johnson, Willoughby, *An Anthology of American Literature*, p. 196.

*Según creo, existe cierto error radical en el método generalmente empleado para hacer un cuento...Para mí, la primera entre todas las consideraciones es la de producir un efecto<sup>4</sup>.*

Ese efecto es fundamental para Poe. Lo recalca en la siguiente forma:

"Durante la hora de cuidadosa lectura el alma del lector está bajo el dominio del escritor"<sup>5</sup>

La clasificación de los textos literarios se desliza en terrenos poco propicios a la rigidez. Los límites mas bien son difusos. Por supuesto, no debemos eludir la preceptiva literaria. Quisiéramos apuntar una nota semántica, referente a denominaciones que provienen del italiano y que pudieran crear cierta confusión. En ese idioma el término "novella" es el equivalente de lo que en las letras inglesas conocemos como "short story" o sea el cuento. Lo que nosotros admitimos propiamente como novela se conoce en italiano como "romanzo".

Jorge Luis Borges ya se ha ocupado de advertirnos que es posible "explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos"<sup>6</sup>. Agustín Yáñez, refiriéndose a su propia obra, se lamentaba de que "es tan difícil

---

<sup>4</sup>Poe, Edgar Allan, *ob. cit.*, p. 826.

<sup>5</sup>Davis, Thomas and Johnson, Willoughby, *ob. cit.*, p. 196.

<sup>6</sup>Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, p. 11.

precisar dónde termina el cuento y principia la novela corta"<sup>7</sup>. El mismo Yáñez cincelaba sus propias definiciones: "El cuento es una pequeña pieza que requiere una gran condensación. Se trata de una obra compendiosa, sintética, de líneas esenciales muy simples. La novela corta es una composición más amplia. En ella caben ciertos análisis que el cuento no se permite. El análisis en el cuento se da mediante la acción"<sup>8</sup>. El cuento, la novela breve, implican de modo ineluctable una limitación, una reducción, que se traducen en la brevedad del circuito narrativo. Ya nos hablan de ese hecho los términos de condensación, de compendio, de síntesis, empleados en la caracterización de dichos géneros. Por supuesto que a medida que la narración se vacía en un molde más pequeño, su tratamiento, digamos su técnica, se torna más compleja. Aludiendo a Chejov, uno de los cuentistas mayores de la literatura, escribe J.E. Zúñiga que la "difícil técnica del cuento -intensidad, rapidez, síntesis- debió asimilarla a su natural método de expresión..."<sup>9</sup>.

Poe sostiene que en el cuento no debe otorgarse un tributo especial a la Belleza. Esta pertenece al dominio del poema. No únicamente se trata de la extensión del relato. Contemplamos medios expresivos distintos. En lo que importa poner énfasis en el cuento es en la Verdad. En este último concepto quedan comprendidos los elementos del intelecto.

---

<sup>7</sup>Carballo, Emmanuel, *El cuento mexicano del siglo XX*, p. 47.

<sup>8</sup>Carballo, Emmanuel, *ob. cit.*, p. 46.

<sup>9</sup>Chejov, Antón, *Cuentos completos*, p. 9.

Esos son los polos literarios de Poe, puestos de relieve con mayúsculas, la Belleza en la poesía y la Verdad en el cuento. En su ensayo referente a la teoría del cuento de Poe anotó Lancelotti: "En este imperio irreversible y singular del suceso radica su famosa brevedad, requisito tan simple como fecundo, del que deriva, forzosamente, el resto de sus exigencias clásicas: unidad, originalidad, intensidad, estilo depurado. Pero también la Verdad, señalada por Poe como causa final del cuento y expuesta, así, como su primer principio filosófico, deriva naturalmente, del radical dominio de un suceso que pide ser indagado y expuesto"<sup>10</sup>. Insistiendo en los mismos postulados, Lancelotti afirmaba con absoluta claridad: "como ocurre, en general, con las formas pequeñas, el cuento es tributario de una brevedad e intensidad narrativas capaces de extremar el respeto de sus fundamentos teóricos"<sup>11</sup>.

Continuando con Poe, deseamos poner de manifiesto su papel de precursor así como la enorme influencia de sus cuentos y novelas breves en los relatos policíacos de la literatura moderna y contemporánea. Un crítico de la talla de Eliot pudo afirmar: "Conan Doyle debe mucho a Poe, y no solamente al monsieur Dupin de *The Murders in The Rue Morgue*. Sherlock Holmes engañaba a Watson cuando le decía que había comprado su violín Stradivarius por unos pocos chelines en una tienda de compraventa

---

<sup>10</sup>Lancelotti, Mario, *De Poe a Kafka para una teoría de cuento*, p. 10.

<sup>11</sup>Lancelotti, Mario, *ob. cit.*, p. 13.

de la Tottenham Court Road. El violín lo había encontrado en las ruinas de la casa de Usher"<sup>12</sup>.

Después de estas apostillas, es obligado entrar en contacto con la obra propiamente policiaca de Poe. Lo de "propiamente" debe sujetarse a un cuestionamiento. Como lo hemos de examinar en el curso de este capítulo, existen determinadas objeciones que tienden a invalidar la naturaleza policiaca ortodoxa de sus relatos. Un siglo después de Poe, en la tercera década de nuestra centuria Van Dine elaboró una veintena de reglas para la elaboración de una obra policiaca típica. En forma suscita las reglas son las que se exponen a continuación:

- 1) El lector y el detective deben estar en igualdad de condiciones para resolver el problema.
- 2) El autor no tiene el derecho de emplear, con respecto al lector, trampas y recursos distintos de los que el mismo culpable emplea con respecto al detective.
- 3) La verdadera novela policial debe estar exenta de intriga amorosa. Si se introdujera el amor, se perturbaría el mecanismo puramente intelectual del problema.
- 4) El culpable nunca debe ser el mismo detective o un miembro de la policía. Este es un recurso tan vulgar como cambiar un centavo nuevo por una moneda de oro.
- 5) El culpable debe ser identificado por medio de una serie de deducciones, no por accidente, por casualidad o por confesión espontánea.

---

<sup>12</sup>Eliot, Thomas Sterns, *Criticar al crítico*, p. 35.

6) En toda novela policial, por definición, debe haber un policia. Y ese policia debe hacer su trabajo y hacerlo bien. Su misión consiste en reunir las huellas que nos llevarán al descubrimiento del individuo que cometió la fechoría en el primer capítulo. Si el detective no llega a ninguna conclusión satisfactoria por medio del análisis de las huellas que reunió, eso significa que no logró resolver el problema.

7) Una novela policial sin un cadáver no puede existir.

8) El problema policial debe solucionarse con recursos estrictamente realistas.

9) En una novela policial digna de ser considerada como tal no debe haber más de un detective.

10) El culpable debe ser siempre un personaje que desempeña un papel más o menos importante en la historia, es decir, alguien a quien el lector conoce y por quien se interesa. Si en el último capítulo se adjudica el crimen a un personaje que se acaba de introducir o que desempeñó durante toda la intriga un papel insignificante, ello demostraría la incapacidad del autor para medirse de igual a igual con el lector.

11) El autor nunca debe elegir al criminal entre el personal doméstico: valet, lacayo, cocinero u otros.

12) El culpable debe ser uno solo, sean cuantos fueren los crímenes.

13) Las sociedades secretas, las mafias, no pueden tener cabida en una novela policial. El autor que las incluye pasa al terreno de la novela de aventuras o de la novela de espionaje.

14) El modo en que se comete el crimen y los medios que van a llevar al descubrimiento del culpable deben ser racionales y científicos. La pseudociencia, con aparatos puramente imaginarios, no puede ser admitida en la novela policial.

15) La solución final del enigma debe ser visible a todo lo largo de la novela, siempre, por supuesto, que el lector sea lo suficientemente perspicaz como para descubrirla.

16) En la novela policial no debe haber largas descripciones, análisis sutiles o preocupaciones de "atmósfera", porque perturban cuando se trata de exponer claramente un crimen y buscar al culpable. Retardan la acción y dispersan la atención, distraen al lector del asunto principal que es plantear el problema, analizarlo y encontrarle una solución. Por supuesto, hay descripciones que no se pueden evitar y, además, es indispensable situar a los personajes, aunque sólo fuera de un modo somero, para que el relato pueda resultar verosímil.

17) El escritor debe evitar elegir al culpable entre los profesionales del crimen. Corresponde a la policía ocuparse de las fechorías de los asaltantes y bandidos, no a los autores o a los detectives aficionados más o menos brillantes.

18) Lo que desde el principio de la novela se presentó como un crimen no puede resultar ser, al final del relato, un accidente o un suicidio.

19) El motivo del crimen siempre debe ser estrictamente personal. Los complots internacionales y las turbias maquinaciones de la gran política corresponden a la novela de espionaje.

20) Para finalizar, se enumeran algunos recursos a los que nunca debe recurrir ningún escritor que se respete. Todo autor que los utilizara demostraría con eso su incapacidad y su falta de originalidad.

a. Descubrir la identidad del culpable comparando la colilla del cigarrillo encontrado en el lugar del crimen con el que fuma el sospechoso.

b. El criminal que durante una sesión de espiritismo se delata, presa del terror.

c. Las falsas impresiones digitales.

d. El empleo de un maniquí para fabricar una coartada.

e. El perro que, por no ladrar ante el intruso, demuestra que éste le es familiar.

f. El culpable es mellizo o pariente del sospechoso, por lo que surge un equívoco.

g. La jeringa hipodérmica y el suero de la verdad.

h. El asesinato cometido en una habitación cerrada y en presencia de representantes de la policía.

i. El empleo de asociaciones de palabras para descubrir al culpable.

j. El desciframiento de un criptograma por el detective o el descubrimiento de un código cifrado<sup>13</sup>.

Los lineamientos de Van Dine no han sido respetados en forma estricta en la literatura que fue creada posteriormente a su enunciado. Si es verdad lo anterior, debe comprenderse, que la

---

<sup>13</sup>Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas, *La novela policial*, p.84.

obra de Poe, creada en el siglo XIX, no se compagina en diversas facetas con dichas reglas. Sin embargo, es útil enterarnos de su contenido y tenerlas presentes, no sólo porque constituyen uno de los escasos textos en que se establecen los postulados teóricos de la obra policiaca, sino porque nos pueden servir como parámetro valioso en el estudio de los relatos policíacos de Poe .

Mencionaremos algunos ejemplos. Conforme a las reglas de Van Dine es obligada la participación de un detective. En **El escarabajo de oro** y **Tú eres el hombre** no está presente la figura del personaje detectivesco. Por otro lado, una obra policiaca de acuerdo con las reglas de Van Dine exige la presencia de un cadáver. **La carta robada**, como su título lo indica se refiere exclusivamente a un hurto y en **El escarabajo de oro** no hay crimen reciente que investigar. **El misterio de María Roget** parecería cumplir con los postulados de una obra policiaca, pero nunca aparece el asesino. Lindsay opina que esa novela breve "concluye de manera tan abrupta que uno puede sospechar que el propio Poe se había cansado de ella ..."14. Finalmente, en el **Doble asesinato en la Rue Morgue** narración que Borges considera como "primer ejemplo y de algún modo arquetipo del género policial"15 no hay un asesino guiado por algún motivo determinado, sino que el autor de los crímenes resulta ser un orangután. Se pretende reemplazar la falta de un responsable

---

<sup>14</sup>Lindsay, Philip, **El poseso. Retrato de Edgar Allan Poe**, p. 48.

<sup>15</sup>Bioy Casares, Adolfo y Borges, Jorge Luis, **Selección de cuentos policiales**, tomo 2 p. 7.

humano, realizando una pesquisa destinada a descubrir y a detener al dueño de la fiera. En conclusión, los relatos de Poe que se han considerado como genuinamente policíacos lo son sólo parcialmente, puesto que ninguno cumple de modo absoluto con los postulados generalmente admitidos para este género en la literatura moderna. Por supuesto que Poe es únicamente un precursor y obviamente las distintas concepciones teóricas referentes a ese género aparecieron en épocas posteriores.

Las reflexiones que hemos apuntado explican en cierta forma, que el orden en que se glosan los relatos, en cuanto a su naturaleza policíaca genuina, es forzosamente arbitrario, aunque tiende a presentar las narraciones en orden decreciente, desde la que satisface la mayor cantidad de postulados hasta la que los posee en menor número. Hemos de comenzar el examen con el **Doble asesinato en la Rue Morgue**, considerada generalmente como obra clásica y que evidentemente es el relato policíaco de Poe que ha sido comentado con mayor amplitud en el campo de la crítica literaria. Se trata de un relato de horror. Los alaridos provenientes de una casa de la calle Morgue atraen, a pesar de lo avanzado de la hora, la atención de la gente la cual, penetrando con violencia en dichas habitaciones, se encuentra un cuadro inesperadamente macabro. Todos los testigos están de acuerdo en que los gritos correspondían a voces totalmente indefinibles, por las cuales no era posible distinguir el idioma ni el sexo de quienes las proferían. Ante lo desconcertante de los crímenes entran en juego las facultades analíticas de Dupin:

*... ya hemos llegado al punto de combinar las ideas de una agilidad maravillosa, de una fuerza sobrehumana, de una ferocidad bestial, de un refinamiento grotesco en lo horrible, extraño en lo absoluto a la humanidad, y de una voz cuyo acento es desconocido para el oído de hombres de varias naciones, de una voz desprovista de todo silabeo distinto e inteligible<sup>16</sup>.*

Evidentemente los puntos señalados por Dupin trazan el retrato hablado de una fiera, no de un ser humano. En efecto, se trata de un orangután escapado del alojamiento de un marinero.

**Doble asesinato en la Rue Morgue** está marcado por el sello siniestro que caracteriza las obras de Poe. Aunque la narrativa policiaca gire en lo general alrededor de asesinatos, no es habitual que sus páginas se empapen de sangre y de horror. Pero el relato que estamos examinando tiene estos atributos. Podríamos afirmar, empleando términos plásticos, que tiene algo de goyesco. Ehrenburg ha calificado a Goya de "un creador de lo inverosímil, un Edgar Allan Poe de la pintura"<sup>17</sup>. Se ha objetado que **Doble asesinato en la Rue Morgue** no es un relato fielmente policiaco, porque no puede calificarse propiamente como asesino a un orangután que huye despavorido por las calles. Alewyn sostiene que "para un asesinato hacen falta un motivo y un plan, en la

---

<sup>16</sup>Poe, Edgar Allan, ob. cit., p. 80.

<sup>17</sup>Ehrenburg, Ilia, Los dos polos, p. 202.

historia de detectives los factores más importantes que permiten seguir la pista del autor<sup>18</sup>. Es decir, la literatura policiaca no incluye los desmanes de una fiera enloquecida, sino expone todo un planteamiento, donde figuran las motivaciones del criminal y la técnica empleada en el crimen, que a su vez permiten una razonada y congruente investigación conducente a la captura del responsable. Debemos señalar que el orangután del relato de Poe no es el único ejemplo de un animal desatado envuelto en un crimen.

Cabe mencionar otra obra clásica del género policiaco, la novela de Conan Doyle **El perro de Baskerville**. El pseudo naturalista Stapleton, quien se nos aparece inocentemente con su caja de latón pendiente de su hombro, donde deposita sus descubrimientos botánicos y con su invariable red para atrapar mariposas, es un monstruo de crueldad que utiliza a un enorme perro para perseguir a sus víctimas hasta hacerlas rodar por los peñascos o provocar que mueran de susto. Inevitablemente se establece cierto paralelismo entre el orangután descubierto por Dupin y el perro de la obra de Conan Doyle.

Antes de alejarnos del **Doble asesinato en la Rue Morgue** deseamos mencionar un dato curioso, que posiblemente tenga que remitirse al estudio psicológico. Siendo Poe niño, fue llevado por su familia adoptiva a Londres. En esa ciudad fue enviado a un internado que dirigían las señoritas Dubourg. Acontece así que en **Doble asesinato en la Rue Morgue**, Poe encabeza la lista de

---

<sup>18</sup>Alewyn, Richard, ob. cit., p. 222.

testigos con Paulina Dubourg, modesta lavandera de las mujeres víctimas del orangután. No es fácil determinar el motivo que impulsó a Poe a resucitar en la calle Morgue de París a un personaje femenino al cual debió obediencia durante su estancia en aquel internado londinense. Es un hecho fehaciente que todos los acontecimientos que marcaron alguna etapa definida en la existencia de Poe, impregnaron de manera indeleble su obra, al aparecer los personajes unas veces con su propio nombre, como es el caso narrado y otras bajo la máscara simbólica de otro personaje.

Otro relato de Poe, que debemos analizar es **Tú eres el hombre**. En él un acaudalado caballero, Barnabás Shuttleworthy, se monta tranquilamente en su caballo y emprende un viaje. El caballo retorna ensangrentado pero su amo desaparece misteriosamente. Goodfellow, el mejor amigo del desaparecido, recibe algún tiempo después una gran caja conteniendo su vino favorito. Al abrir la enorme caja ante una nutrida cantidad de invitados, salta de repente su tapa y ante el asombro petrificado de los reunidos se incorpora el cadáver ensangrentado y putrefacto de Shuttleworthy, quien increpa a su íntimo amigo con palabras fulminantes: "Tú eres el hombre". Goodfellow no soporta la prueba. Acepta ser el asesino y cae muerto al terminar su confesión. ¿Qué había ocurrido? Se trataba de una hábil estratagema. Después de buscar afanosamente al desaparecido por distintos parajes, se le encuentra finalmente muerto, se inventa el episodio de mandar un regalo con el vino preferido del sospechoso,

se mete al asesinado a presión en la caja, clavándole un hueso de ballena en el cuello, de modo que al abrirla se incorporara el cadáver. Las palabras decisivas corrieron a cargo de un ventrílocuo aficionado.

**Tú eres el hombre** invita a efectuar distintos comentarios. En primer lugar, por sus breves dimensiones, su vibrante intensidad y su síntesis narrativa, es una obra que con toda propiedad se clasifica como un cuento. Por otra parte, se incorpora en el relato una pista falsa, que constituye parte integral de cualquier relato policiaco. En este caso, las sospechas se enfocan sobre el joven sobrino del asesinado, quien desde el momento mismo de la desaparición, cuando todo permanecía aún en la obscuridad, se obstinaba en encontrar "el cuerpo del hombre asesinado". Debemos advertir una vez más que un punto débil del cuento es la falta en la secuencia de la investigación, del personaje clave de la literatura policiaca: la figura del detective. Es preciso destinar algunas líneas a la original estratagema utilizada para obtener la confesión del criminal. Se traduce en un cuadro macabro, en un pasaje de evidente intensidad dramática. El recurso literario destinado a engendrar reacciones de pavor -técnica en la que Poe fue consumado maestro- confeccionando escenas de cadáveres dentro de cofres y baúles, ha sido empleado en otras obras no policiacas del mismo autor.

En su cuento **La caja oblonga**, Poe describe a un pasajero que realiza una travesía con el cadáver de su esposa escondido en una caja dentro del camarote y al ser sorprendido por una tempestad se

arrolla con una cuerda a la propia caja lanzándose con ella al mar. Finalmente, pensamos que el pasaje en el que se descubre al asesino en el cuento que estamos analizando es un vívido ejemplo de la producción del efecto dramático en el lector, que tan insistentemente postulaba Poe en su teoría del cuento.

**El misterio de María Roget** es la obra más extensa de la narrativa policiaca de Poe. Se trata aquí de una joven empleada de perfumería quien desaparece. Algunos días después es rescatado un cadáver del río con señales de violencia. Poe afirmaba que existía una analogía entre los crímenes de la Rue Morgue y el asesinato de María Roget. Posiblemente se refería al papel preeminente que en la investigación de ambos casos jugó Dupin. El propio detective comentaba que el caso de María Roget era bastante más complicado que el de la Rue Morgue y que la diferencia consistía en que el crimen de María Roget era cruel pero ordinario, al contrario de los asesinatos de las mujeres en la Rue Morgue, que involucraban un caso indudablemente singular. El hecho es que el asunto de María Roget resulta sumamente enmarañado y en ciertos puntos confuso. Al estar leyendo determinados pasajes de la narración, no sabemos con exactitud si estamos frente a un relato literario o frente a un texto de medicina legal. Como ya fue mencionado en su oportunidad, Poe recurre de modo reiterado a las aportaciones que la ciencia de su tiempo pone a su disposición. El matemático de **El escarabajo de oro** sufre una mutación transformándose en el médico legista de **El misterio de María Roget**. El análisis de Dupin pretende relacionar el crimen

de María Roget con una desaparición similar de la hermosa perfumista ocurrida meses antes. Aquella vez María trató de justificar su ausencia aduciendo una visita a la finca campestre de algún pariente. Dupin piensa que el denominador común de ambas desapariciones es un amigo íntimo y secreto de la difunta. Elabora la hipótesis de que se trata de un marino, entre otras circunstancias, porque el tiempo transcurrido entre ambas fugas coincide con la duración ordinaria de los cruceros efectuados por los buques de guerra. Algunos piensan que la obra que estamos examinando está trunca, porque en realidad no se descubre al asesino. La investigación permanece en un terreno erizado de hipótesis, sin obtenerse conclusiones definitivas. La verdad es que el contenido de la narración corresponde fielmente a su título: **El misterio de María Roget** . Lo único cierto es que ese misterio continúa flotando al igual que el cadáver en el río.

**El escarabajo de oro** es una narración que rivaliza en su fama con el **Doble asesinato en la Rue Morgue**. Un misántropo vive en la cabaña de una isla solitaria. Un buen día el huracán del relato atrapa con un papel un escarabajo. El papel resulta ser un pergamino, el cual expuesto al resplandor del fuego de la chimenea, revela caracteres que corresponden a cifras componentes de un criptograma. Entra en escena el método analítico de Poe ocupándose de descifrar ingeniosamente los caracteres criptográficos, dando forma a un documento con las señas necesarias para localizar un tesoro oculto.

La urdimbre del relato es banal. El antiguo asunto de la búsqueda de un tesoro. Golpes de azadón que a la luz de las linternas chocan con osamentas humanas y con un cofre repleto de oro y de piedras preciosas. Pero el eje vivo de la narración es la ardua tarea -obra maestra de análisis- consistente en descifrar el enigmático criptograma. Entre los caracteres visibles del pergamino se encontraba una figura que supuestamente correspondía a un cabrito. Ese dibujo fue identificado como logogrifo del capitán Kidd (cabrito en inglés kid) famoso por haber ocultado tesoros en algún punto de la costa atlántica (la isla donde habita el misántropo está ubicada en Carolina del Sur). En lo que toca al criptograma, se plantea el esquema de su interpretación:

*En el caso actual, así como en todos los de escritura secreta, lo primero que se ha de buscar es el "idioma" de la cifra, pues los principios de solución, particularmente cuando se trata de las cifras más sencillas, dependen del genio o de la índole de cada lengua y pueden modificarse. Por regla general no hay más remedio que tantear sucesivamente, guiándose de las probabilidades, todos los idiomas que uno conozca, hasta que se encuentre el bueno, es decir, el que da la cifra; pero en el presente toda la dificultad en este punto quedaba resuelta por la firma. El jeroglífico sobre la palabra "kid" no es posible sino en la lengua*

*inglesa; a no mediar esta circunstancia habría comenzado mis ensayos por el español y el francés, por ser los idiomas que un pirata de aguas españolas debía haber empleado naturalmente para guardar su secreto; pero en nuestro caso parecióme que el criptograma debía ser inglés<sup>19</sup>.*

¿Cuáles son los fundamentos en que descansa la técnica interpretativa? Buscar en primer lugar las letras que se encuentran en mayor y en menor número y realizar en segundo término la misma operación de las cifras, superponiendo posteriormente estas últimas y las letras del alfabeto. Los exámenes criptográficos serían empleados posteriormente por Sherlock Holmes. En su cuento **Los monigotes** aparecen dibujos que parecen figurines bailando y que representan una escritura secreta traducida por el notable detective.

**La carta robada** trata de un documento comprometedor para una dama, que es sustraído en su presencia de las cámaras regias por un ministro quien hábilmente substituye el documento por una carta de igual apariencia. Una parte importante del relato consiste en la descripción de las minuciosas e infructuosas pesquisas realizadas por la policía para recuperar la carta robada. Finalmente, entra en juego Dupin con sus facultades analíticas. Sin mayores dificultades encuentra la carta en un tarjetero a la vista de todo el mundo, junto a la chimenea de la cámara donde fue sustraída. Ha

---

<sup>19</sup>Poe, Edgar Allan, *ob.cit.*, p. 154.

sido cuestionada la pertenencia de **La carta robada** al género policiaco por la ausencia de un asesinato. Es verdad, que casi todas las narraciones policiacas tienen como eje uno o varios crímenes. De hecho, la regla número 7 de Van Dine para la elaboración de la obra policiaca típica sostiene que ésta no puede existir sin un cadáver. Insistimos, sin embargo, que ese criterio fue sustentado un siglo después de la creación de las obras de Poe. Por otra parte, el desenlace del relato es un ejemplo del efecto que Poe buscaba ejercer en el lector, conforme a los lineamientos de su teoría del cuento.

**La carta robada** pone de relieve el papel de Poe como precursor de la narrativa policiaca. Agatha Christie, autora de **El robo increíble** nos presenta una narración en la que se percibe el eco del relato original de Poe. En un ambiente señorial, frente a un gran escritorio de caoba, se reúnen Lord Mayfield y el Mariscal Sir George Carrington. En un abrir y cerrar de ojos desaparece un documento de evidente importancia. Hércules Poirot, el notable detective de las narraciones de Agatha Christie descubre el documento en el bolsillo del propio Lord Mayfield, propietario de la residencia, que lo había autosustraído para intercambiarlo por una carta comprometedor para su persona. En ambos relatos, en el de Poe y en el de Agatha Christie, las cartas robadas se encontraban casi a la vista. Dupin y Hércules Poirot dieron con ellas después del fracaso de detenidas búsquedas. Se trata con toda evidencia del triunfo de la simplicidad efectiva sobre la minuciosidad superflua y equivocada.

Mandel menciona que el profesor Dove en su obra **The Police Procedural**, publicada en 1982 establece un patrón clásico para la narración policiaca, con una secuencia de siete pasos: "el problema, la solución inicial, la complicación, el período de confusión, la luz esclarecedora, la solución final y la explicación"<sup>20</sup>.

Los cuentos policiacos de Poe cumplen con esas reglas. Es curioso poner de relieve que la mayoría de las obras policiacas de Poe se sitúan en París. Es más, el tema de María Roget se derivó del asesinato de una joven llamada Mary Cecilia Rogers cometido en Nueva York y Poe trasplantó el caso a París, cambiando nombres y lugares. El misterio se mudó del Hudson al Sena. La ubicación de los relatos es extraña, porque Poe nunca residió en París. Probablemente ni siquiera llegó a conocer esa ciudad. No se contempla una razón convincente que lo hubiera impulsado a escogerla como teatro preferente de su obra policiaca. Posiblemente esta elección correspondiera a un alarde de la capacidad imaginativa del autor.

En general, no es fácil descubrir el sendero que condujo a Poe hacia el relato policiaco. El hecho real, sin embargo, se encuentra a la vista. El notable escritor, impregnado de la imaginación romántica y de la imaginación simbólica, deja su lugar, como lúcidamente lo define Alfonso Reyes, al "investigador de acertijos, máquinas de ajedrez y lenguajes cripticos"<sup>21</sup>. Tal parece, que entre

---

<sup>20</sup>Mandel, Ernest, **Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco**, p. 29.

<sup>21</sup>Reyes, Alfonso, **Obras completas**, Tomo XV. p. 143.

Alfonso Reyes, estamos leyendo *El jugador de ajedrez de Maelzel* y *El escarabajo de oro*. Poe, creador fecundo, había sido el romántico que dió cabida en sus obras, con un matiz originalísimo, sin alegoría superflua, al tema de la muerte y el amor. Pensando en *Morella*, uno de sus relatos más conocidos, menciona que

*Eran entonces las horas en que gustaba de ensoñar junto a ella, me hundí en la música de su voz hasta que los melódicos acentos se impregnaban de terror, y una sombra caía sobre mi alma, me sentía palidecer y me estremecía interiormente con las vibraciones de ultratelúricos sonidos. De este modo, el gozo se desvanecía súbitamente en el horror*<sup>22</sup>.

Poe pasó del relato de horror al cuento detectivesco. Escribió la mayor parte de su obra policiaca durante un período de relativa seguridad económica cuando se encontraba a cargo de la dirección del *Graham's Magazine*, etapa posterior a la de la producción de varias de sus obras de horror.

Concluimos que la obra policiaca de Poe se ubica en el cuento, en la narración breve, donde obtiene el logro unitario de su efecto dramático conforme a sus propios principios enunciados

---

<sup>22</sup>Poe, Edgar Allan, ob. cit., p. 707.

principalmente en la **Filosofía de la composición**, anteponiendo naturalmente dicho efecto a la búsqueda esteticista de la belleza. Hemos enjuiciado las características de su narrativa policiaca que no cumple con determinados postulados teóricos enunciados para la misma en la presente centuria. Fue precisamente Poe quien estableció en su tiempo las bases de la narrativa policiaca. El papel de Poe como precursor de la literatura policiaca está bien definido y se reafirma por su indudable influencia en el derrotero posterior de esa narrativa. Sirva como ejemplo la similitud entre **La carta robada** de Poe y **El robo increíble** de Agatha Christie.

Hemos visto como resuenan las voces de lo macabro en diferentes obras policiacas de Poe. Julio Cortázar señalaba precisamente que "El lado macabro y mórbido corría paralelo al frío análisis, y Poe no renunciaba a los detalles espeluznantes, al clima congénito de sus primeros cuentos"<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup>Poe, Edgar Allan, **Cuentos**, tomo I. p. 33.

## LA MODALIDAD DEL "RECINTO CERRADO" EN LA NARRATIVA DE POE

Poe incorporó en la estructura del relato policiaco una modalidad que contribuye a la aparición de un enigma indescifrable. Nos referimos al llamado "recinto cerrado".

Se trata de un componente significativo en la técnica del cuento policiaco, que debemos abordar, aunque sea de modo somero. El término se refiere a la ejecución de un crimen en un local cerrado, en un sitio hermético, al que el asesino no tenía acceso, pero, sin embargo logró penetrar y ahí llevó a cabo su *criminal* cometido. En la narración policiaca "el local cerrado es el problema por excelencia porque es un escándalo lógico"<sup>1</sup> han podido afirmar Boileau y Narcejac. El "recinto cerrado" ha adoptado distintas modalidades después de Poe. Puede ser una habitación perfectamente cerrada, donde mediante alguna ingeniosa maniobra se hubiera pasado el pestillo desde fuera. El asesino pudo haber dado un paso más. No sólo cometió el asesinato en un local cerrado sino que después de la hora probable de la muerte de su víctima continuó escuchándose su voz desde el interior del mismo recinto. No se trataba de una persona viva sino de una cinta magnetofónica puesta disimuladamente en funcionamiento.

El "recinto cerrado" no únicamente es una infracción a la lógica. Es en el campo literario un *mentis a lo racional*, es un intento de introducir en el relato un elemento fantástico. El asesino debe ser

---

<sup>1</sup>Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas. *La novela policial*, p. 41

un ser sobrenatural, dotado de la capacidad para atravesar una muralla. Es decir, ya ubicándose en el teatro de los hechos, el asesino logra traspasar subrepticamente la pared de una habitación cerrada por dentro. Es un reto dirigido al entendimiento del lector. Desde otro punto de vista, desde un enfoque en cierta forma sociológico, podríamos señalar que la presencia del "recinto cerrado" varía los objetivos de la narración. Modifica incluso la médula del relato policiaco, substituyendo el problema de "quién ha matado" por el de "cómo fue eso perpetrado". En otras palabras, la figura del culpable pasa a un segundo plano, ocupando el primer lugar la acción del criminal.

Por supuesto que el mejor ejemplo del "recinto cerrado" lo encontramos en la obra de Poe, precisamente en **Doble asesinato en la Rue Morgue**. Para entrar en la habitación donde se cometió el crimen "hubo de forzarse la puerta con una ganzúa"<sup>2</sup> puesto que estaba cerrada por dentro. Uno de los testigos declaró que la puerta fue forzada con una bayoneta, no con una ganzúa. Se aclara en el relato que las

*ventanas de la habitación del fondo y las de la de enfrente estaban cerradas y fuertemente aseguradas por dentro ... Una compuerta colocada sobre el techo estaba sólidamente cerrada y clavada.... las chimeneas de todas las habitaciones del cuarto piso son*

---

<sup>2</sup>Poe, Edgar Allan, **Obras selectas**, p. 62.

*demasiado estrechas para poder pasar por ellas un ser humano*<sup>3</sup>.

Las chimeneas atraen desde luego la atención de Dupin, pero confirma: "Son de una longitud ordinaria, hasta una altura de ocho o diez pies sobre el hogar, no dejando hueco siquiera para el paso de un gato"<sup>4</sup>. Es asombroso que un local dominado por el mayor desorden, con los muebles diseminados por todos lados y el cuerpo de una mujer introducido a viva fuerza en la abertura de la chimenea, un local donde el atentado se acababa de cometer, puesto que el relato menciona -detalle de importancia- que el cuerpo estaba aún caliente, es asombroso, repetimos, que ese teatro de los hechos correspondiera a un recinto perfectamente cerrado.

Como podemos apreciar, la descripción detallada del local cerrado introduce sin duda en la narración un elemento de incredulidad, que le confiere a la obra policiaca la obtención de ese efecto que, como lo hemos apuntado, Poe ha buscado siempre en sus narraciones breves. Por supuesto, que en el curso de la obra debe ser descifrado el enigma del "recinto cerrado". Poe soluciona el problema, ciertamente de modo originalísimo, recurriendo a un asesino muy peculiar, a un orangután, cuya fuerza y agilidad prodigiosas le permitieron trepar a la altura de la habitación de la

---

<sup>3</sup>Poe, Edgar Allan, ob. cit., p. 67.

<sup>4</sup>Ibidem., p. 75.

Rue Morgue, por la cadena del pararrayos, agarrándose al postigo de una ventana, que estaba abatido contra la pared. Como se puede observar, era una vía totalmente inaccesible para un ser humano.

El recurso del "local cerrado" que se utilizó de modo inimitable en **Doble asesinato en la Rue Morgue** adquirió diferentes concepciones en la literatura policiaca posterior a Poe. Entre las aventuras de Sherlock Holmes, de Conan Doyle, encontramos la narración denominada **La banda moteada**, donde se nos presenta una habitación perfectamente cerrada por dentro y que cuenta con una sola ventana pequeñísima, reforzada con fuertes barras de fierro, sin una sola rendija por donde pudiera entrar la hoja de un cuchillo. Es en esa habitación, en ese "recinto cerrado" donde se comete un asesinato que no deja ninguna huella del criminal. Sherlock Holmes descubre que la víctima fue picada por una víbora venenosa, cuyo dueño facilitaba su ascenso a la habitación a lo largo del cordón de una campanilla simulada. **La banda moteada** es un ejemplo genuino de un "recinto cerrado". El recinto es tan hermético en este tipo de narrativa, que tanto Poe el precursor, como su seguidor Conan Doyle recurren para la ejecución de los crímenes a un orangután o a una víbora. Un criminal humano jamás hubiera podido trasponer la entrada de esos recintos cerrados .

No es nuestra intención sentar la premisa de que el recurso del "local cerrado" sea de mayor validez que otros medios utilizados en la estructura de la narración policiaca. Sólo debemos dejar asentado que Poe lo usó magistralmente. Han habido autores que

acudieron a elementos distintos, a coartadas ingeniosas, a falsas pistas muy sugestivas, en fin, la narrativa policiaca si algún problema suscita, es no ser modesta en recursos. Podríamos citar un ejemplo exactamente contrario al uso del "recinto cerrado". En una de las novelas más notables del género, en **El misterio del sombrero de copa** de Ellery Queen, el abogado Monte Field es asesinado, mediante un veneno de acción fulminante, en una butaca, en plena representación teatral, rodeado de espectadores.

Es decir, en dicha obra se recurre a un medio diametralmente opuesto al del "recinto cerrado". Contemplamos de un modo objetivo la diferencia contrastante entre dos técnicas, entre dos recursos del relato policiaco, empleados ambos por maestros del género.

La aportación de Poe es inestimable y de dilatada influencia. El "recinto cerrado" no muere con los asesinatos de la Rue Morgue, ni se circunscribe al campo de la narrativa policiaca sino que ha tenido diferentes proyecciones. Henry Barbusse escribió a principios de siglo una novela no policiaca **El infierno** donde un joven que habita el cuarto de una pensión, se sube sobre su cama y descubre cerca del techo, un pequeño agujero, una abertura, que le permite atisbar con estremecimiento, todo lo que ocurre en la habitación vecina. El muchacho se transforma en el espía permanente de ese "recinto cerrado" cuyos huéspedes se creen solos, ajenos a la curiosidad del intruso.

En lo que se refiere propiamente al género policiaco, Poe dejó, en su papel de precursor, un amplio camino a la imaginación de diferentes

**autores, quienes han empleado el recurso del "recinto cerrado" en sus diferentes creaciones.**

## LA TEMATICA EN LA OBRA POLICIACA DE POE

La crítica ha forjado una imagen singular de Poe, porque se trata de un creador que no se redujo únicamente a ser precursor de la narrativa policiaca, sino que fue igualmente una figura importante en la creación del relato fantástico y uno de los precursores del simbolismo en la literatura norteamericana.

Sin embargo, su obra se integra en un todo difícil de parcelar. En su libro de crítica **Edgar Poe: Seer and Craftsman** expresa Stuart Levine: "Nuestro primordial punto de vista en la actualidad es que las historias detectivescas no deben ser consideradas como un haz aislado de experimentos de un género totalmente diferente. Más bien encajan perfectamente en los patrones que hemos visto operar en tantos cuentos de Poe"<sup>1</sup>. Realmente no hay ningún hiato entre los cuentos de naturaleza policiaca y el resto de su producción literaria. Si tuviéramos que elegir la razón primordial de su obra en prosa -sin prescindir naturalmente de la narrativa policiaca en particular- acudiríamos a la fuente misma, al propio Edgar Allan Poe y encontraríamos la respuesta en su **Filosofía de la composición**, cuando señala que

*el objeto Verdad, o satisfacción del intelecto, y el  
objeto Pasión, o excitación del corazón son, aunque  
ellos también están en cierta manera al alcance de*

---

<sup>1</sup>Levine, Stuart, **Edgar Poe: Seer and Craftsman**, p. 166.

*la poesía, mucho más fáciles de obtener por medio de la prosa<sup>2</sup>.*

En efecto, la Verdad y la Pasión, hemos podido ubicarlas, después de ser tamizadas por el peculiar tratamiento de Poe, en los relatos policíacos del escritor. El análisis concienzudo de la obra policíaca de Poe nos aproxima a los temas substanciales de sus narraciones de esa clase. Emergen al primer plano el misterio, la muerte, el horror, la sangre y la necrofilia. El examen literario de estos temas nos conduce, de manera paradójica, a la contrapartida de dicha temática, a la relación solidaria entre los seres, a la amistad humana. De modo secundario, se incide en el tema del medio circundante, específicamente la localidad pequeña, la congregación reducida.

Cuando se da lectura a la obra de Poe -la policíaca y la ajena a ese género- se percibe un hálito que surge de los relatos, que envuelve al lector y que impregna toda la atmósfera. Es algo vaporoso e inasible, pero que encuentra su definición en la palabra misterio. La glosa insistente, reiterada, de ese sentimiento huidizo y oscuro, se traduce en un tema significativo de la narrativa de Poe. Es nuestra intención precisar algunos conceptos que pudieran simular determinada incongruencia. Hemos puesto de relieve que lo que confiere a la obra policíaca su verdadero perfil es la facultad de raciocinio puesta en juego para desentrañar enigmas. Es más, el

---

<sup>2</sup>Poe, Edgar Allan, *Obras selectas*, p. 830.

uso de dicho recurso constituye la línea de demarcación entre lo policiaco y lo no perteneciente al género. Ahora bien, la aparente incongruencia radica en que el misterio es algo que suponemos impermeable, inaccesible al raciocinio. Misterio y razón, son de hecho términos antitéticos. Wellershoff califica los sucesos del **Doble asesinato en la Rue Morgue** de "un crimen que parece exceder a la razón"<sup>3</sup>. La confrontación literaria entre lo misterioso del tema y lo analítico del método, es un rasgo que enriquece la obra policiaca de Poe.

Por otra parte, no está marcada con absoluta claridad la línea fronteriza entre la narración policiaca y la llamada novela de misterio o su casi sinónimo thriller. De hecho, las dos narraciones se mantienen muchas veces en un plano híbrido. Palmer afirma que la distinción entre ambas "se funda en la afirmación de que la base de la primera es la solución racional de un acertijo"<sup>4</sup> mientras que "la novela de misterio trata básicamente sobre la acción"<sup>5</sup>. En otras palabras, la obra de misterio tiene como finalidad emocionar mediante episodios de tensión y la policiaca recurre al raciocinio, solicita el intelecto del lector. Quien plantea lúcidamente las diferencias es Symons en **The Detective Story in Britain**, cuando escribe: "Un relato detectivesco plantea cuestiones referentes a quién, por qué y cuándo, mientras que el thriller, simplemente nos dice cómo. Las líneas de demarcación son vagas en algunas

---

<sup>3</sup>Wellershoff, Dieter, *Literatura y principio del placer*, p. 95.

<sup>4</sup>Palmer, Jerry, *La novela de misterio*, p. 153.

<sup>5</sup>Palmer, Jerry, *ob. cit.*, p. 154.

ocasiones..."<sup>6</sup>. De cualquier modo, el misterio es el común denominador de esa narrativa. En el caso de Poe, es un elemento cardinal en su temática. Torres-Rioseco ha recalcado ese "don de evocar el misterio"<sup>7</sup> que caracteriza su obra. En ese marco de oscuridad, de secreto, se crean condiciones adecuadas en las cuales, como indica Wellershoff "se desarrollan las posibilidades extrañas, peligrosas, ruinosas, extraviadas..."<sup>8</sup>.

Los extraños sucesos nocturnos en el cuarto piso de una casa de la Rue Morgue, la inesperada desaparición de un respetable ciudadano en Rattleborough, la perfumista ahogada en el Sena, los enigmas de la escritura secreta descifrados en la maleza de una isla solitaria y las peripecias de una carta substraída de las cámaras regias y que se volatiliza, todos son sucedidos de la misma textura, ocurridos en el fondo de un marco un tanto esotérico. Las narraciones, prescindiendo de la anécdota diversa en cada una de ellas, constituyen subtemas de una trama común, que bien podemos denominar misterio. Ese aspecto de la obra policiaca de Poe es tan significativo, que su personaje favorito, el detective Dupin, refiriéndose a uno de los casos, alude al "carácter de excesivo misterio con que se nos ha mostrado"<sup>9</sup>

En alguno de los cuentos el misterio se encubre bajo el maquillaje del "local cerrado" de las habitaciones de la Rue Morgue. En otro, *El escarabajo de oro* "una tour de force del

---

<sup>6</sup>Symons, Julian, *The Detective Story in Britain*, p. 8.

<sup>7</sup>Torres-Rioseco, Arturo, *La gran literatura iberoamericana*, p. 239.

<sup>8</sup>Wellershoff, Dieter, *ob. cit.*, p. 134.

<sup>9</sup>Poe, Edgar Allan, *ob. cit.*, p. 71.

raciocinio"<sup>10</sup> como lo definiera Harry Levin, adopta los caracteres de la escritura cifrada. Poe escribió un ensayo por cierto muy poco difundido que se titula precisamente **Criptografía**, donde indica que "puede afirmarse rotundamente que el ingenio humano no puede elaborar una cifra que el ingenio humano no sea capaz de resolver"<sup>11</sup>. En realidad, el "local cerrado", la ahogada, la criptografía, son simples incidentes derivados de un tema mayor, el misterio, el cual, a su vez, es descifrado por esas "máquinas razonantes y actuantes"<sup>12</sup> como Cortázar definía a Dupin o a Legrand. En fin, Poe es un tratadista del misterio y de las soluciones del mismo.

Tenemos que reincidir en un lugar común asociando la magna temática de la muerte y el horror con la obra de Poe. El misterio y la evocación de lo macabro son consubstanciales en sus narraciones. Lo hemos mencionado, en uno de los capítulos previos a la fuente del mencionado tema en el marco romántico y simbólico -propio de la centuria pasada- de su narrativa. Es más, conforme al juicio crítico de Davidson, fue el horror "la forma en que Poe penetró en la autoconciencia romántica, en la tendencia de la muerte romántica a creer que su propia respuesta psíquica a la vida y al mundo era un motivo suficiente de vivir"<sup>13</sup>. Se trataba en realidad de una respuesta, de un mentis del "yo" encumbrado y arrogante a un "yo" débil y pusilánime, aunque eso implicara un

---

<sup>10</sup>Levin, Harry, *The Power of Blackness*. Hawthorne, Poe, Melville, p. 139

<sup>11</sup>Poe, Edgar Allan, *Ensayos y críticas*, p. 223.

<sup>12</sup>Poe, Edgar Allan, *ob. cit.*, p. 20.

<sup>13</sup>Davidson, Edward, *Poe. Estudio crítico*, p. 138.

descenso, una caída al infierno. Ahí debemos indagar los impulsos de quien escribió *La ruina de la casa de Usher* y *El cuervo*.

Es característico el que la idea de la muerte emerge una y otra vez en los escritos de Poe -quien perdiera a su madre en la infancia- encarnada en la figura de una mujer amada. Podemos corroborar esa imagen -entre otras citas innumerables- en la ilustrativa referencia a *Morella*: "El ideal de lo bello se cambia en el ideal de lo odioso"<sup>14</sup>. Se trata del tránsito en Poe de lo romántico a lo terrorífico. Para Bachelard "lo humano, en Poe, es la muerte"<sup>15</sup>. Hemos puesto énfasis en la imagen de la muerte en la mujer, porque precisamente la mayoría de las víctimas de los relatos policíacos de Poe pertenece a ese sexo. Sería difícil atribuir ese dato a causas puramente fortuitas. Ya hemos anotado que de las cinco narraciones policíacas del autor, únicamente en tres se cometen asesinatos y en dos de ellos las víctimas son mujeres. Es suficiente recordar a la señora L'Espanaye y a su hija, sacrificadas por un orangután y a la malograda María Roget ahogada en el Sena. Pero hay algo más: en el célebre cuento policíaco *La carta robada*, donde no ocurre un asesinato sino un hurto, la víctima es también una dama.

No debemos desdeñar la morbosa predilección de Poe por la expresión material de la muerte -los cadáveres- la cual aparece tal vez con un matiz más dramático en su narrativa no policíaca. Al indagarse los orígenes de dicha inclinación, se ha reiterado que

---

<sup>14</sup>Poe, Edgar Allan, *Obras selectas*, p. 707.

<sup>15</sup>Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños*, p. 76.

"Poe veía la imagen materna delineada en la obscura noche del terror y de la muerte. Aquella forma nocturnal era siempre una joven y hermosa mujer cubierta con el ropaje vaporoso de la boda o del funeral: la túnica nupcial cambiábase rápidamente en la mortaja fúnebre y la blancura inocente de la desposada era la palidez mortal de las mejillas"<sup>16</sup>. La muerte se materializa en los negros ojos de Ligeia o en los marfilinos dientes de Berenice. Ya Bachelard había escrito que "en Poe la belleza se paga con la muerte"<sup>17</sup>.

Con toda evidencia, la obra policiaca de Poe está vinculada al tema de lo macabro. No en vano Davidson lo llamó "el paisajista de la muerte"<sup>18</sup>. Hemos de añadir que la muerte en Poe lleva una cauda de espanto, de horror. Si la despojáramos de esos atributos, nos quedaríamos con una imagen trunca y sobre todo infiel. Es de interés hacer notar que Lindsay concluye su cautivador libro **El Poseso. Retrato de Edgar Allan Poe**, reiterando los caracteres de "misterio, de imaginación siniestra, fantasmal y aterradora"<sup>19</sup> de sus narraciones. Afirmar simplemente que los cadáveres de las mujeres de la Rue Morgue se encontraban mutilados, sería proyectar una imagen demasiado pálida de la realidad. El informe médico que figura en el relato revela que la hija de la señora L'Espanaye tenía la lengua medio cortada y en lo que respecta a la

---

<sup>16</sup>Davidson, Edward, *ob. cit.*, p. 64.

<sup>17</sup>Bachelard, Gastón, *ob. cit.*, p. 100.

<sup>18</sup>Davidson, Edward, *ob. cit.*, p. 128.

<sup>19</sup>Lindsay, Philip, *El poseso. Retrato de Edgar Allan Poe*, p. 294.

madre, tenía destrozados los huesos de las extremidades y las costillas, la garganta cercenada y la cabeza desprendida del tronco.

Sentimos la obligación de hacer hincapié desde un ángulo ético que la saña y la crueldad a que hemos hecho referencia no se han derivado de la mente retorcida de un ser humano sino a la furia de un animal. En tú eres el hombre aparece el cuerpo de Shuttleworthy "magullado, ensangrentado y casi putrefacto"<sup>20</sup>. En el caso de María Roget, donde ni siquiera es desentrañado en forma completa el misterio y como señalaba Stuart Levine "el asesino de la pobre María es visto únicamente a distancia"<sup>21</sup> no falta, a pesar de esas omisiones, el sello macabro. Cortázar se lamentaba que la obra "abunda asimismo en minuciosas descripciones de cadáveres de ahogados..."<sup>22</sup>.

Sin embargo, la tétrica reseña semeja un documento forense. Tiene más de informe médico que de texto literario. Evoca la descripción de un anfiteatro de cadáveres de ahogados de Emilio Zolá en **Teresa Raquin**. En fin, hasta el descubrimiento de esqueletos junto al cofre del pirata en **El escarabajo de oro** tiene impreso el signo de la crueldad, al suponer que el capitán Kidd mató con golpes de azadón a quienes le ayudaron en la tarea de ocultar el tesoro, suprimiendo de ese modo a quienes poseyeran su secreto.

---

<sup>20</sup>Poe, Allan Edgar, *Complete Stories and Poems*, p. 235.

<sup>21</sup>Levine, Stuart, *ob. cit.*, p. 53.

<sup>22</sup>Poe, Allan Edgar, *Ensayos y críticas*, p. 40.

Naturalmente que la temática del horror no es privativa de los cuentos policíacos de Poe, sino que es un atributo distintivo de toda su obra. Tal vez sea válida la suposición que la relaciona con los infortunios de su infancia y con sus visiones alucinantes del alcohol y del opio. Lo importante es dejar establecido que la evocación del horror es menos acentuada en la narrativa policíaca que en el resto de sus relatos. Vislumbramos la verdadera fisonomía del horror entre las llamas de la venganza bufonesca de **Hop Frog**, escuchamos su voz reveladora en los infernales maullidos de **El gato negro** o en la angustia vivida por un condenado a muerte en **El pozo y el péndulo**.

Al lado de la imagen literaria del horror debe ser mencionada la temática de la sangre. Sería suficiente recordar los cadáveres mutilados de la Rue Morgue o el cuerpo ensangrentado de la víctima en **Tú eres el hombre**. La interpretación psicoanalítica ha querido descubrir en el purpurino líquido una reminiscencia de la sangre que aparecía con la tos de Virginia, la joven tuberculosa que tanto significado tuvo en la vida de Poe. Esa versión podrá ser discutible, pero es un hecho que la sangre lo obsesionaba. Podemos leer en **Aventuras de Arturo Gordon Pym**:

*La palabra sangre -esta palabra suprema, reina de los vocablos, tan rica siempre en misterio, sufrimiento y terror- era tres veces más importante en su significado. Esta palabra vaga cala, pesada y fría, por*

*entre las profundas tinieblas de mi prisión en las regiones más íntimas de mi alma*<sup>23</sup>.

No hay duda de que Poe mantuvo su condición de fiel devoto de la sangre. Algunas voces procedentes de la crítica literaria francesa, tomando el agua como materia que encarna lo que existe en la naturaleza, han querido ver en el fondo de la obra de Poe una identificación, llamémosla poético-psicoanalítica, entre el agua y la sangre. Han supuesto que el agua le da vida a la Tierra, pero que arrastra todo lo que vierte la naturaleza, enrojeciéndose, tornándose en sangre de la Tierra.

Pasemos al examen de otro tema cuyas referencias son reiteradas en la narrativa policiaca. En los relatos de crímenes y de malvados asoma una y otra vez -notable paradoja- el perfil humanista de Poe, el destello de la belleza, rescatando el valor de la amistad. Escritor de vida privada solitaria y azarosa, es un devoto de la camaradería y de la familiaridad. Poe, "paisajista de la muerte" se transfigura en un varón sensitivo. Esa convivencia entre lo siniestro y lo cordial resuena como un eco de su romanticismo. El tema de la relación amistosa se manifiesta desde luego en el ámbito hogareño de las víctimas de los crímenes, a las que encontramos llevando una existencia tranquila, sin turbaciones ni sobresaltos. La señora L'Españay y su hija vivían la una para la otra completamente retiradas, sin visitar a nadie, sin salir de sus

---

<sup>23</sup>Poe, Allan Edgar, *Obras selectas*, p. 305.

habitaciones. Ese cuadro lo vemos reproducirse en María Roget, hija única de una viuda. La madre y la hija siempre vivieron juntas, desde la niñez de la muchacha hasta el fatídico domingo en que María abandonó su casa para no retornar. Fuera de los lazos familiares, se exalta con finura la amistad entre dos seres, destinados a convertirse uno en víctima y el otro en criminal: en **Tú eres el hombre** se describe con delicadeza la entrañable relación entre Shuttleworthy, uno de los ciudadanos más respetables y sin duda el más acaudalado de Rattleborough y el advenedizo Goodfellow, quienes vivían puerta con puerta, departiendo con afabilidad mientras degustaban un vino delicioso.

El sentimiento de afecto adquiere un carácter de tonalidad mayor cuando encarna en los arquetipos destinados a descifrar los enigmas. La presencia de Dupin y del misántropo Legrand invita a marcar curiosas analogías. Poe asume ante ellos un papel paternalista, de dispensador de favores y de grau señor, actuando frente a hidalgos caídos en desgracia. Cuando se menciona al primero, se recuerda que el

*joven caballero pertenecía a una familia ilustre, pero por una serie de sucesos adversos se encontró reducido a tal pobreza, que la energía de su carácter sucumbió ante su menesterosa situación, cesó de bullir en sociedad y renunció a rehacer su fortuna<sup>24</sup>.*

---

<sup>24</sup>Poe, Allan Edgar, ob. cit., p. 57.

La presentación del misántropo de *El escarabajo de oro* semeja una fiel calca de Dupin:

*...un tal Guillermo Legrand, hijo de una antigua familia protestante; en otro tiempo había sido muy rico, pero una serie de desgracias redujéronle a la miseria, y a fin de evitar la humillación abandonó Nueva Orleans, ciudad de sus abuelos, para ir a establecerse en la isla de Sullivan...<sup>25</sup>.*

Poe expresa su amistad a los hombres de notable linaje que caen en desgracia y descienden en la presunta escala social. Pudiera tratarse de reminiscencias de pasajes de su propia vida. No es común leer páginas tan conmovedoras consagradas a la pureza de la amistad, como las que dedica Poe a sus paseos parisinos nocturnos del brazo de Dupin o a la aventurada expedición, acompañando fraternalmente a Legrand y a su inseparable escarabajo, por desolados parajes, entre escarpados picos y profundos desfiladeros. Evidentemente adquiere un matiz especial la relación que se establece en el campo de la ficción, entre Augusto Dupin y su creador. Desde que coincidieron en busca del mismo libro, en una biblioteca de Montmartre, quedó sellada una camaradería fraternal, una identificación absoluta, cuya

---

<sup>25</sup>*Ibidem.*, p. 126.

pormenorizada descripción ocupa un trozo dilatado de los relatos de Poe. La relación a que se ha hecho referencia ha provocado un viraje en la crítica moderna. El enfoque psicológico desempeña un papel cuya significación es imposible ignorar. En general, las narraciones de Poe han sido tema favorito de los comentaristas procedentes del campo de la psicología y del psicoanálisis. Son clásicas las interpretaciones freudianas realizadas por Marie Bonaparte. En el caso de los crímenes de la Rue Morgue no podemos pasar por alto el ensayo de Lemay, de la Universidad de Delaware, publicado en 1982. El examen psicoanalítico de la amistad entre Dupin y el narrador de la obra, encamina a Lemay al hallazgo de una relación homosexual entre el escritor y su personaje favorito. En efecto, Poe encarnado en el narrador, nos participa su devoción por Dupin

*... me llegó al alma el extraño calor y la viva frescura de su imaginación. Buscando en París ciertos objetos, indispensables para mis estudios, comprendí que la sociedad de un hombre semejante era para mí un tesoro inapreciable, y me entregué a él espontáneamente desde un principio. Al fin, decidimos vivir juntos todo el tiempo de mi permanencia en la ciudad, y, como mis asuntos económicos marchaban mejor que los suyos, me encargué de alquilar y amueblar con un estilo apropiado a la fantástica*

*melancolla de nuestros dos caracteres una casita antigua y rara .. nuestras almas se entregaban a sus ensueños; leamos, escribíamos o hablábamos hasta que el reloj nos advertía la llegada de la verdadera obscuridad. Salíamos entonces del brazo, a través de las calles, continuando la conversación del día y rodando al azar hasta hora muy avanzada buscando a través de las luces irregularmente colocadas y de las tinieblas de la populosa ciudad, esas innumerables excitaciones espirituales que nos puede procurar la tranquila meditación<sup>26</sup>.*

Hemos considerado muy ilustrativa la transcripción de los pasajes anteriores, porque evocan una extraña convivencia de naturaleza idílica, pudiéramos sugerir conyugal, en el campo de la ficción, entre el sagaz detective y su creador literario.

La vida y la obra de Poe han sido materia de enfoques psicológicos acuciosos. El propio Poe, en su conocido relato de corte autobiográfico **William Wilson**, con tintes de autoflagelación nos presenta en un desdoblamiento de su personalidad, a su otro "yo", revestido con su misma identidad, con idénticos rasgos, convertido en su retrato, en su propio eco, ocupándose en acosarlo en distintas etapas de su existencia. El William Wilson del cuento

---

<sup>26</sup>Ibidem., p. 57.

no puede huir de su sombra y termina matándola, destruyéndose de ese modo a sí mismo.

Retornando al tema del homosexualismo en la obra de Poe, recalcamos que el autor del ensayo **The Psychology of the Murders in the Rue Morgue** se plantea interrogantes y les busca respuestas: "¿Por qué mencionaba Poe las insinuaciones de homosexualismo? Parcialmente, porque yo sospecho que las usaba como astuto entretenimiento para llamar la atención de sus lectores victorianos. Pero poseía además razones válidas. El homosexualismo tiene un significado psicológico y simbólico en el mundo de ficción de Poe.."27. El corolario del ensayista no deja de ser asombroso: "La unidad, finalmente implícita, de las tres parejas -Dupin y el narrador, la señora L'Espanaye y la señorita L'Espanaye, y el marinero y el orangután- sugieren los componentes adecuados, con los cuales, en la visión de Poe se realiza el logro de una vida unificada"28. En otro párrafo hemos anotado los pasajes del relato que sugieren en forma transparente la llamada "unidad" entre Dupin y el narrador. ¿ Por qué razón se han incluido también la pareja de las víctimas femeninas y hasta la del marinero y su orangután asesino? Lemay observa detalles que le parecen extraños en la convivencia de la madre y la hija, un barrio apartado, una atmósfera excesivamente solitaria y hermética, los postigos de las ventanas siempre cerrados... En fin, el

---

27Lemay, Leg. "The psychology of The Murders in the Rue Morgue" *American Literature*, p. 172.

28Lemay, Leg. ob. cit., p. 173.

psicoanalista observa una simbología sexual en cada fragmento del relato de Poe: que la puerta de la habitación donde se cometió el crimen fue forzada con una bayoneta, que el marinero iba armado con un garrote... y el círculo se cierra con el orangután que trataba de afeitarse con la navaja, lo cual simboliza una castración equivalente a la decapitación, que fue lo que ocurrió con Madame L'Espanaye.

No quisiéramos dejar de exponer nuestro criterio referente a los linderos y a las limitaciones del género policiaco. Cuando la llamada novela tradicional aborda la temática del crimen, su trama está generalmente destinada al estudio de los caracteres -y en su caso al análisis más o menos penetrante del criminal- mientras que la obra policiaca se ocupa de una sucesión de episodios eslabonados con el objetivo primordial de descubrir al criminal. Entre tanto, el lector, ávido de conocer la verdad, es encaminado con toda intención por senderos equivocados. En la novela no policiaca, el personaje que ocupa el centro es el criminal -es el caso de Julián Sorel en Stendhal, el de Raskólnikov en Dostoievski- mientras que en la narración policiaca el héroe es el detective. Es evidente que en el trazo de un arquetipo como Raskólnikov, el asesino de *Crimen y castigo* -protagonista de una de las imágenes más célebres de la ficción literaria- sus titubeos, sus reflexiones, exceden el marco de una obra policiaca.

El tema de la justicia en la narrativa policiaca de Poe merece un examen cuidadoso. ¿Es acaso fácil reconocerla? ¿Es posible definirla? ¿Qué relación existe entre justicia y ajusticiamiento? Son

conceptos mutables de acuerdo con la época y con el patrón de una sociedad determinada. ¿Cuál es la justicia que se imparte en los crímenes de la Rue Morgue? El asesino es un orangután que rechina los dientes y lanza fuego por los ojos. Como se indicó en algún capítulo previo del trabajo, la ausencia de un culpable humano fue substituída por la búsqueda afanosa del propietario del animal con el fin de verificar las hipótesis detectivescas. Por cierto que Dupin entre sus conjeturas, había supuesto que el dueño era "inocente de esta atrocidad"<sup>29</sup> y cuando el marinero acudió ante el detective, Dupin le reafirmó: "Se perfectamente que sois inocente de los horrores de la Calle Morgue. Sin embargo esto no quiere decir que no estéis implicado en ellos en algún modo"<sup>30</sup>.

El propietario acabó por vender su orangután -irónicamente a buen precio- a un parque de diversión. En el estudio de **Tú eres el hombre** hemos puesto énfasis en el desenlace. El asesino confiesa su crimen y cae muerto. ¿Fue castigado por el destino inescrutable? Nos parece que la muerte súbita del criminal evoca en el plano literario la imagen del suicidio, como sucede repetidas veces al final de distintos relatos policíacos. En resumen, tratándose de la obra policíaca de Poe, no se exhibe claramente la fisonomía de la justicia en los crímenes de la Rue Morgue porque no sería cuerdo aplicarla a un animal y en **Tú eres el hombre** se vislumbra un concepto de justicia expuesto en un ropaje simbólico.

---

<sup>29</sup>Poe, Allan Edgar, *ob. cit.*, p. 82.

<sup>30</sup>*Ibidem.*, p. 85.

Debemos subrayar que en la narrativa policiaca de Poe no aparece la justicia impuesta en forma visible por el hombre. No se presenta el castigo dictado por un tribunal ni se crea la imagen bien definida de un verdugo sino que la impunidad queda borrada por la mano del destino. Tenemos que distinguir entre ese destino, deshumanizado e imponderable, y la justicia concreta que deriva de la voluntad humana, absolutamente intencional, del autor de una obra literaria. Ese sentido justiciero, específicamente encauzado, es el que no podemos ver ni palpar en los relatos policíacos de Poe. Podríamos concluir, que entre sus páginas, la justicia está substituída por algo indefinido pero que podemos titular como la no justicia. El lector queda con la impresión de que la justicia no se materializa, toda vez que al finalizar la obra no vislumbra ninguna norma ética que pueda guiar su propia conducta.

Finalmente, cambiamos nuestro foco de atención a una vertiente distinta. No faltan críticos literarios que le otorgan mayor significación en la obra de Poe a las descripciones de la comarca y su atmósfera social que al asunto policíaco en sí. Aunque el escenario y el paisaje ocupan un lugar secundario en la narrativa de esa naturaleza, debemos estudiar con interés su contenido.

El tema de la descripción del medio circundante adquiere notoriedad en *Tú eres el hombre*. Rattleborough es un poblado de gente sencilla e ingenua, donde le fue posible al pérfido Charles Goodfellow, con su apacible aspecto, lograr en seis meses de convivencia, ganarse la confianza y el afecto de todos sus habitantes, Stuart Levine opina que dicho relato tiene "mayor

significación como reflejo del pensamiento social de Poe. Si el medio de Rattleborough señala algunos de los aspectos más irritantes del mundo circundante de Poe, la narración puede ser también la imagen adelantada del pequeño poblado en cualquier lugar, diseñada por Poe sesenta y seis años antes de **El hombre que corrompió a Hadleyburg**, de Clemens y un siglo antes de **Main Street**<sup>31</sup>.

En conclusión, el misterio y la muerte, el horror y la sangre, la amistad y la ausencia de justicia, el medio que rodea al hombre, desenvolviéndose toda la trama en un fondo habitualmente sombrío -emanado con visos de certeza de sus propias vivencias- son los pilares de la temática policiaca de Edgar Allan Poe. ¿Quién maneja los hilos en el desarrollo de los temas?. Encontramos una respuesta adecuada en un hombre que admiró profundamente a Poe, en Charles Baudelaire: "Los personajes de Poe, o, mejor dicho, el personaje de Poe, el hombre de las facultades hiperestesiadas y de los nervios delirantes, cuya voluntad ardiente y paciente a la vez desafía las dificultades, cuya mirada se clava como un puñal en el alma de las cosas, es el mismo Edgar Poe "<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup>Levine, Stuart, ob. cit., p. 56.

<sup>32</sup>Poe, Edgar Allan, ob. cit., p. 28.

## EL ESTILO EN LA NARRATIVA POLICIACA DE POE

El estilo de Edgar Allan Poe, no ha sido substancia de fácil análisis para la crítica literaria. Descubrimos en un esbozo inicial, determinadas incongruencias entre el escritor y su tiempo. Si la época isabelina fue la del drama, la centuria decimonónica -a la que perteneció Poe- fue la del florecimiento de la novela. Sin embargo, Poe es conocido como uno de los creadores de la narración corta y esto nos explica en buena parte los rasgos de su estilo, el cual es inherente al autor, pero sería inapropiado desprenderlo de su tiempo, de su temática y de su intención.

El estilo es la peculiaridad idiomática, el carácter distintivo del creador, el utensilio del que se sirve el escritor para exponer sus ideas y sentimientos. Por supuesto que la expresión es individual, le pertenece a su autor como sus propias huellas digitales. De ahí, la verdad de los críticos cuando se refieren al "estilo inconfundible" de un literato. Tenemos que acudir a la preceptiva. Por supuesto que la concepción del estilo, su significado intrínseco, cambia de acuerdo al crítico. Hay quien lo enclaustra en el molde puramente esteticista. Podríamos aducir, en apoyo de esa tesis, el criterio de Amado Alonso, quien afirma que por estilo "se suele entender el uso especial del idioma que el autor hace, su maestría o virtuosismo idiomático, como una parte más en la construcción literaria"<sup>1</sup>.

En contraposición, Miguel de Unamuno, sin desdeñar la belleza, se mofaba de los que "han dado a la palabra estilo una significación

---

<sup>1</sup>Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, p. 85.

completamente arbitraria y en el fondo inhumana. Para ellos es estilo una cierta quisicosa puramente formal y técnica que se trabaja a fuerza de escoplo, legra, papel de lija y barniz"<sup>2</sup>. Después de condenar esa "prosa aceitada, prosa de ebanistería"<sup>3</sup>. Unamuno se inclinaba por lo "escrito al correr de la pluma sin volver atrás los ojos, olvidando una línea cuando se está en la siguiente"<sup>4</sup>. Tenemos a la vista la confrontación de dos tesis opuestas, la que concede primacía al lenguaje como tal, al virtuosismo, a la forma y la que relega dichos atributos a un plano secundario. Quien posiblemente encuentra un justo término medio es Middleton Murry, al exponer que estilo "es una cualidad del lenguaje que comunica con precisión emociones o pensamiento, o un sistema de emociones o pensamientos, peculiares al autor. Ahí donde predomina el pensamiento, la expresión se da en prosa; donde predomina la emoción, la expresión se da indiferentemente en prosa o en poesía"<sup>5</sup>. Por una parte, se trata de una concepción más amplia, y por otra, le otorga un papel adecuado, no únicamente al instrumento idiomático, sino al contenido, al pensamiento que se trata de exponer. El estilo no es, conforme a ese criterio, la simple envoltura, el frontispicio, sino toda la estructura que sustenta la fachada. Finalmente, la parte última de la definición de Murry, donde se delimita el alcance de la prosa y de la poesía, es con toda evidencia un fiel reflejo de las concepciones en dicha materia de Edgar Allan Poe. Es pertinente detenernos momentáneamente en la

---

<sup>2</sup>Unamuno, Miguel de, *Contra ésto y aquello*, p. 148.

<sup>3</sup>Unamuno, Miguel de, *ob. cit.*, p. 154.

<sup>4</sup>*Idem.*

<sup>5</sup>Murry, Middleton, *El estilo literario*, p. 71.

disciplina de los estilos literarios. Amado Alonso escribió que "ante una estatua de mármol, el naturalista ve el mármol como un valor en sí; el crítico de arte ve que es lo que con el mármol ha hecho el escultor. La crítica tradicional ha estudiado el mármol de las creaciones literarias un poco a lo naturalista; a la disciplina más consecuente, que quiere estudiarlo como forma ó creación artística la llamamos estilística"<sup>6</sup>. De cualquier modo, es obvio que no han de ser las definiciones esquemáticas ni los perfiles rígidos los que nos dibujen la mejor silueta del estilo. Al fin y al cabo, en la elaboración de un trabajo de crítica literaria compartimos el juicio de Murry de que "la mitad del encanto de su tarea está en el hecho de que los términos que emplea son fluidos e inciertos"<sup>7</sup>.

Difícilmente habrá disparidad de criterio en cuanto al señalamiento del estilo como parte significativa de la obra literaria y como elemento decisivo en el efecto que la misma obra produce. Esto nos conduce a la teoría del cuento de Poe, cuyos lineamientos hemos anotado en capítulos precedentes de este trabajo. Uno de sus postulados consiste en la brevedad del relato.

El empujamiento del campo narrativo le otorga mayor relieve y efecto único a la acción misma del cuento. Lancelotti identifica dicha acción con el estilo, afirmando que "el interés del cuento radica en el acto de relatar; la narración es el estilo"<sup>8</sup>. Por otra parte Poe asociaba la brevedad con el logro unitario de su efecto, aspiraba a que su lector

---

<sup>6</sup>Alonso, Amado, *ob. cit.*, p. 77.

<sup>7</sup>Murry, Middleton, *ob. cit.*, p. 7.

<sup>8</sup>Lancelotti, Mario, *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*, p. 9.

quedara fulminado por el asombro, por ese efecto que se lograba en su ejemplo más inaudito, el papel del orangután que irrumpía en los crímenes de la Rue Morgue. No se trata de un episodio ingeniosamente concebido sino de un recurso estilístico derivado del pensamiento teórico del autor. Dicha concepción del cuento, ha sido expresada originalmente, como lo señala Hernán Lara Zavala<sup>9</sup> en el denominado triángulo de Freitag, consistente en una línea horizontal que correspondería a la iniciación del relato, una línea recta ascendente hasta un punto, el vértice superior del triángulo, que representaría el momento culminante y finalmente una línea descendente que traduciría gráficamente el desenlace.

En general, lo que domina la estrategia narrativa de Poe es su facultad de apropiarse de la atención del lector desde el principio mismo de la obra, creando una atmósfera tensa que solo se disuelve al final del relato con el desenlace. Su técnica estilística es semejante en la mayoría de los relatos policíacos: las primeras páginas están destinadas a trazar una apología, casi una glorificación de Dupin y posteriormente se describen en forma minuciosa los detalles de la anécdota.

La estrategia narrativa incluye habitualmente la escenificación de una estratagema final para atrapar al responsable: un falso anuncio en el periódico para atraer al dueño del orangután en los asesinatos de la Rue Morgue, un supuesto oráculo disparando su fusil para distraer al dueño en *La carta robada* o un amañado regalo al asesino en *Tú eres el hombre*. Entre la semblanza inicial del detective y la imagen

---

<sup>9</sup>Lara Zavala, Hernán, "Apuntes para una geometría del cuento", *El Búho*.

estruendosa del desenlace, el conjunto del relato se caracteriza siempre por el ritmo trepidante de la acción, tratando de atemorizar al lector y sorprenderlo con una culminación dramática.

Un carácter estilístico que llama insistentemente la atención es el que podríamos denominar precisamente como "dramatismo" el cual ha sido atribuido a los orígenes del escritor, al hecho de haber sido hijo de comediantes. Precisamente John Robert Moore, de la Universidad de Indiana, había concebido a Poe como foco de la controversia entre dos escuelas contrapuestas: "Para una escuela es una personalidad psicopática, una víctima de aberraciones de la mente, de enfermedades y de hábitos viciosos. Para la otra escuela es primariamente un hombre de su época, influido por sus lecturas y por las tradiciones culturales europeas, de las cuales se considera heredero"<sup>10</sup>.

El hecho es que incorpora en su obra factores que sugieren efectos teatrales. Ya Harry Levin en *The Power of Blackness* hacía notar que "el estilo de Poe se compara con el parloteo de un mago de escena que domina nuestra incredulidad con un despliegue de fingida erudición, pretensiones científicas, citas de autoridades en ocultismo y textos adulterados de lenguas extranjeras"<sup>11</sup>.

El examen del estilo de Poe se encamina por un sendero accidentado porque su obra está alumbrada por visiones extrañas, por una psiquis angustiada. Pero prevalece un factor dominante en sus escritos policíacos. Ese factor consiste en que están impregnados los

---

<sup>10</sup>Moore, John Robert, "Poe, Scott, and "The murders in the Rue Morgue" *American Literature*, VIII, p. 52.

<sup>11</sup>Levin, Harry, *The Power of Blackness*. Hawthorne, Poe, Melville, p. 135.

relatos por el aroma personalísimo de su fecunda imaginación. En ese sentido sería difícil hallar una voz con mayor autoridad que la de Dostoievski para calificar la obra de Poe. En **Three Tales of Edgar Poe** afirmaba Dostoievski en 1861: "existe una característica singularmente peculiar a Poe y que lo distingue de cualquier otro escritor y la cual consiste en el vigor de su imaginación... ésta está dotada de una calidad tal que le confiere una magnitud, que no hemos podido encontrar en ningún sitio, señaladamente por su poder de lo minucioso ... presenta el cuadro imaginado en su totalidad o en todos sus detalles con tan estupenda plasticidad que no se puede sino creer en la realidad o posibilidad de un hecho que jamás ha ocurrido y que nunca podría ocurrir"<sup>12</sup>. En otra parte del mismo artículo escribe Dostoievski: "El mismo poder imaginativo o más bien combinado, caracteriza sus historias de la carta robada, del crimen cometido por un orangután, del tesoro encontrado y otras más"<sup>13</sup>.

En **El escarabajo de oro** materias tan terrenales como el lucro y la codicia vuelan hacia las alturas en las alas de lo imaginario. "...quiso dar una emoción temblorosa a los buscadores de oro"<sup>14</sup> escribió Gómez de la Serna. La ambición de encontrar el tesoro, la búsqueda de la quimera, semejan una locura. Ese engarce del lucro y la imaginación se traduce en uno de los logros del mencionado relato.

Gaston Bachelard ve en Poe a "un genio dotado de la más rara de las unidades: la unidad de imaginación"<sup>15</sup> porque en su narrativa hay "una

---

<sup>12</sup>Carlson, Eric, *The recognition of Edgar Alan Poe*, p. 61.

<sup>13</sup>Carlson, Eric, *ob. cit.*, p. 62.

<sup>14</sup>Gómez de la Serna, Ramón, *Edgar Poe. El genio de América*, p. 63.

<sup>15</sup>Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños*, p. 74.

unidad de los medios de expresión, una tonalidad del verbo que hace que la obra sea de una monotonía genial"<sup>16</sup>. Bachelard intentó elaborar una doctrina filosófica de la imaginación buscando sus expresiones materiales y leyendo "en la naturaleza como en una móvil fisonomía humana"<sup>17</sup> se sintió inmerso en el agua, viendo reflejarse en ella el mundo, en una especie de narcisismo cósmico. Lo importante para nosotros al examinar los materiales para este estudio es que Bachelard concibió el agua como substancia madre en la obra de Poe. En efecto, conformando un estilo ágil y en ocasiones extravagante -estilo que nos lleva a un mundo de laberintos- Poe, que en sí mismo es la figuración de un torrente, recurre a un itinerario simbólico, a una sucesión de imágenes de ríos y arroyos, de lagos y de ciénagas, de islotes y acantilados. Por un lado hay aguas cristalinas y riberas de tranquila belleza, pero por otro el agua se llena de lágrimas y se torna en el agua de la pena humana. Las aguas de Poe se vuelven inmóviles, durmientes, aguas sombrías que evocan a los muertos. ¿Queremos comprobar la imagen literaria de las aguas turbias de Poe? Será suficiente leer **El misterio de María Roget** con su cadáver flotando en el río. Brander Matthews pondera el estilo de Poe poniendo el acento en su facultad imaginativa, cuando señala que su grandeza reside "en la finura de su trabajo, en la delicadeza de su arte, en la certeza sutil de su ejecución, en su firme conocimiento de lo que era mejor hacer y del mejor modo de realizarlo"<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup>Bachelard, Gastón, *ob. cit.*, p. 75.

<sup>17</sup>*Ibidem.*, p. 275.

<sup>18</sup>Carlson, Eric, *ob. cit.*, p. 93.

La esencia de sus cuentos policíacos se ubica en la anécdota. En algunos de ellos recurre a registros minuciosos como el de las habitaciones de la Rue Morgue, con sus muebles, colchones, aretes, cucharas, cofrecillos, o la vegetación, construcciones y matorrales de la isla de Sullivan en **El escarabajo de oro**. El telón de fondo está hilvanado por prólogos científicistas y por largos párrafos discursivos. Posiblemente intentó establecer alguna especie de unidad entre sus relatos policíacos, mencionando en algunos de ellos los episodios de sus otros cuentos. En **La carta robada** se alude al asesinato de la Rue Morgue y al de María Roget y en este último se tratan de explicar las analogías y diferencias con los crímenes de la Rue Morgue. A pesar de que "Poe es el escritor de los nervios" como lo llama Baudelaire y a pesar de la atmósfera enrarecida y alucinante que flota en sus relatos, los personajes de sus narraciones policíacas distan de ser fantasmales, son seres reales, sujetos vivientes y visibles que van integrando una trama dotada de verosimilitud. Tampoco tiene que recurrir a demasiados protagonistas. Mas bien son contados. Desde luego que la figura central es Dupin, el detective que soluciona los casos. Se pasea por la mayoría de los relatos policíacos. Vive y reflexiona en su misma dirección, en su pequeño gabinete del barrio de Saint Germain en París. Poe nunca deja de reiterarle su tratamiento de "mi amigo".

Hay escritores que prefieren el empleo de las frases cortas y otros que se inclinan por las frases largas. Tenemos que admitir que en la narrativa policíaca de Poe se alternan ambas y que el signo de puntuación se ubica con exactitud, implícito en el sentido de las frases. El tiempo en que transcurre la acción de las narraciones es corto. Los

diálogos son cortos también, con algunas excepciones, como el que se desarrolla entre Dupin y el Prefecto de Policía de París en **La carta robada**, que tiene una extensión mayor. Los monólogos están representados por las presuntuosas deducciones de Dupin.

Poe gusta de las paradojas. En **Doble asesinato en la Rue Morgue** afirma que las "facultades del espíritu que se definen con el nombre de analíticas son, a pesar de ello, muy poco susceptibles de análisis".

En **La carta robada** se pregunta Dupin "¿Sencillo y extraño?" y se contesta "Quizá el misterio es un poco demasiado claro", añadiendo "Un poco demasiado evidente". El autor no tiene que dibujar muchas líneas para trazar la silueta de sus protagonistas. Por esa razón no emplea en exceso los adjetivos cuando se trata de sus personajes mientras que su uso es prolijo en la descripción del entorno. No se percibe la pirotecnia verbal ni se acufian frases altisonantes. Huye de los retruécanos y de las palabras de doble sentido. Ese vacío se suple con el ritmo vertiginoso de la trama.

En determinados pasajes el contenido del lenguaje adquiere un sello sombrío. Cuando se busca el tesoro en **El escarabajo de oro** se camina en "un país horriblemente salvaje y desolado... penetramos en una región siniestra.. cerca de la cima de una montaña espantosamente escarpada ...con cierto carácter de lúgubre solemnidad". Y no se diga de los crímenes de la Calle Morgue, en cuyo escenario se contempla un "¡espantoso espectáculo!". Aún en un relato policiaco blanco -donde el crimen esta ausente- como **La carta robada** se habla de "una sombría tempestuosa tarde de otoño".

Un elemento narrativo que no podemos soslayar es el papel que Poe le asigna al narrador en algunos relatos, relegando a un plano secundario la figura del personaje detectivesco, adoptando como medio preferente de expresión el monólogo. En *El escarabajo de oro* -relato que muestra un sello simbolista- se esfuma igualmente el detective y asciende a la plataforma un narrador anónimo. Con toda razón pudo afirmar Matthews en su ensayo *Poe and the Detective Story* que la "invención del narrador trasmisor es de valor indisputable"<sup>19</sup>. En esas circunstancias el autor convertido en narrador realiza en cierta forma la función del coro en la tragedia griega.

Aunque es conocido el papel secundario que Poe le asignaba en la prosa a la búsqueda de la belleza, es indudable que aún su evocación de lo tenebroso revela cierto encanto, un sentimiento regocijante que reviste al horror casi con ternura. Tiene la rara facultad de encontrar lo bello en lo sombrío. Tiene razón Gómez de la Serna cuando nos dice que encuentra "una calidad nueva y poética de lo siniestro"<sup>20</sup>. El mismo Poe ha referido "ese placer poético que se siente ante las imágenes más lúgubres y melancólicas"<sup>21</sup>.

Estamos habituados a ver reunidos en los bosquejos de literatura norteamericana los nombres de Poe, Hawthorne y Melville. Son exponentes de una rica tradición del siglo XIX. Nos interesa su legado

---

<sup>19</sup>*Ibidem.*, p. 89.

<sup>20</sup>Gómez de la Serna, Ramón, *ob. cit.*, p. 63.

<sup>21</sup>Poe, Edgar Allan, *Obras selectas*, p. 109.

literario en el cuento, en la narración breve, donde se descubren sus diversas afinidades.

En **Bartleby el escribiente** de Melville, el protagonista repite obsesivamente su expresión "preferiría no hacerlo" y se caracteriza por su negativismo persistente y tenaz, enfermizo, que lo va conduciendo a la pasividad, a la inacción, a la muerte misma. Descubrimos un ritmo semejante al de los relatos policiacos y un deseo invencible de identificar la imagen misteriosa del protagonista. En **El velo negro** de Hawthorne se ubica desde el principio la imagen del Reverendo Mr. Hooper, quien esparce el pavor entre sus feligreses al ascender al púlpito, cubriéndose la cara con un velo negro. El pastor, cubierta su cara con el crespón, se hace presente el mismo día en el aposento mortuorio de una joven mujer y en la boda de una encantadora pareja. Esa asociación entre boda y funeral, entre novia y ataúd, evoca las imágenes tenebrosas tan caras a Edgar Allan Poe.

El estilo en la narrativa policiaca de Poe fija nuestra atención en la apariencia satírica que asoma en algunas de sus obras. Podríamos tomar como ejemplo el relato **Tú eres el hombre**. Levine supone que Poe pretendió darle a dicha relación un tinte francamente satírico, la quiso exhibir como una parodia de los cuentos de raciocinio, aunque admite que la "escena de horror no es una parodia de una escena de horror; es precisamente eso, una escena de horror"<sup>22</sup>. Poe recurre también sutilmente a la sátira en el párrafo inicial de **El escarabajo de oro**. Al relatar la miseria y caída social de Legrand, afirma que abandonó Nueva Orleans para "ir a establecerse en la isla de

---

<sup>22</sup>Levine, Stuart, **Edgar Poe: Seer and Craftsman**, p. 58.

Sullivan"<sup>23</sup>. Esa expresión suena irónica cuando nos enteramos que "his residence" era una choza abandonada. Los diálogos entre Legrand y su fiel asistente Júpiter están henchidos por una parte, del habla peculiar de Júpiter, y que pertenece al dialecto que hablaban los negros en la costa de Carolina del Sur, y por la otra, de las expresiones pintorescas de Legrand. Lo cierto es que, conforme al ilustrativo ensayo "The Language of the cipher" Interpretation in "The Gold Bug" publicado por Williams en 1982, la palabrería de Legrand comprueba que "la relación entre la palabra y la alusión es en última instancia arbitraria"<sup>24</sup>.

Para finalizar, debemos hacer una breve mención de la huella de ciertas influencias literarias extranjeras en el estilo de Poe. Se impone hacer hincapié en su similitud con Voltaire. Mozelle Scaff Allen, de la Universidad de Texas, publicó un estudio titulado *Poe's debt to Voltaire* que sostiene que la afinidad entre ambos autores se atribuye a la "agudeza mental y actitud crítica de ambos personajes. Voltaire, al igual de Poe, se mostraba poco inclinado a aceptar una institución o un libro sin someterlos a un cuidadoso análisis, efectuado con una minuciosidad llevada hasta el ridículo"<sup>25</sup>. Por otra parte "ambos veían con fastidio el estilo, la gramática propiamente dicha, la propiedad del lenguaje..."<sup>26</sup>. Poe gustaba de recurrir a citas y a paráfrasis de Voltaire, sin ocuparse de mencionar muchas veces su fuente.

---

<sup>23</sup>Poe, Edgar Allan, *ob. cit.*, p. 126.

<sup>24</sup>Williams, Michael, "The language of the cipher", Interpretation in "The Gold-Bug". *American Literature* LIII, p. 647.

<sup>25</sup>Scaff, Allen Mozelle, "Poe's Debt to Voltaire". The University of Texas, *Studies in English*. XV, p. 63.

<sup>26</sup>Scaff, Allen Mozelle, *ob. cit.*, p. 74.

En uno de los pasajes de **William Wilson** -relato mencionado anteriormente en la presente tesis- al final de un párrafo de reminiscencias de su vida escolar, aparece la frase de Voltaire "Oh, le bon temps, que se siecle de fer" (Oh, que buena época aquel siglo de hierro). En el cuento clásico de horror, de Poe, en **Hop Frog**, se manifiesta nuevamente su interés por Voltaire, cuando hace referencia al rey "bromista" del relato, y menciona al Zadig de dicho autor, precursor histórico-literario del detective, incluido en el capítulo de antecedentes de la tesis.

Desearíamos concluir el presente capítulo manifestando que por encima de la diversidad temática, se percibe en la obra de Poe un estilo inconfundible, un lenguaje peculiar, cuyos trazos esenciales hemos tratado de analizar. Dicho estilo lo identificamos en sus escritos, en el ritmo y dramatismo de la trama, en la savia imaginativa de la anécdota, en el leve tono de ironía y en el simbolismo de las circunstancias.

**EL DETECTIVE AUGUSTO DUPIN, COMO PERSONAJE  
CENTRAL EN LA NARRATIVA POLICIACA DE POE**

Una de las aportaciones mayores de la literatura policiaca ha consistido en la creación del personaje detectivesco. Sus arquetipos han salido de las páginas de los relatos para ingresar en el reino de lo legendario: Sherlock Holmes, Ellery Queen, Hércules Poirot... El padre de esas generaciones es indudablemente Dupin, el prodigioso detective de los cuentos de Poe. Su nombre ha sido glorificado por la crítica. Es el dios detectivesco para Robert Daniel y el héroe para Stuart Levine. "Dupin es el detective eterno" ha escrito con fervor Vicent Buranelli<sup>1</sup>.

Como buen hijo de la imaginación de Poe, Dupin prefería las sombras de la noche a la luz del día. Gustaba encerrarse en su gabinete de estudio y meditar no sólo en silencio sino en la obscuridad. En *La carta robada* se relata que encontrándose en su pequeña biblioteca, en la obscuridad, se abstuvo de encender el quinqué porque si "es un caso que necesita reflexionarse lo examinaremos mejor a obscuras"<sup>2</sup>. Era, en efecto un devoto de la noche.

Poe nos muestra su imagen revelándonos que "amaba la noche por el placer de la noche; era su pasión ..."<sup>3</sup>. Robert Daniel, en su penetrante ensayo *Poe's Detective God*, afirmaba que en la

---

<sup>1</sup>Buranelli, Vicent, *Edgar Allan Poe*, p. 54.

<sup>2</sup>Poe, Edgar Allan, *Obras selectas*, p. 90.

<sup>3</sup>Poe, Edgar Allan, *ob. cit.*, p. 5.

creación del personaje Dupin, Poe "tuvo que combinar tres elementos a los que ya había recurrido en los albores de su obra: su genio imaginativo para desentrañar acertijos, su afición a lo paradójico y la figura del aristócrata decadente (cuyo prototipo es Roderick Usher) que dominan los cuentos de horror"<sup>4</sup>. En el capítulo referente a la temática, ya habíamos aludido al aristócrata decadente en la narrativa policiaca de Poe, examinando los ejemplos de Dupin y de Legrand, el misántropo de *El escarabajo de oro*. Robert Daniel sostiene que Poe creó en Dupin a una especie de dios laico. Tratándose de Dupin, el mismo Daniel hace observaciones importantes: "En primer lugar, Poe se propone por encima de todo a delinear un personaje, que es el suyo propio; en segundo término, muchas de sus manifestaciones extraordinarias son verosímiles pero truculentas y finalmente, Poe aspira a dominar a la sociedad con su imaginación, cuando esta sociedad ha pretendido repudiarlo"<sup>5</sup>.

Dupin, personaje de la ficción literaria, ha tenido una proyección notable en la narrativa policiaca. Ellery Queen le confiere singular categoría al erigir el llamado "Principio Dupin", aludiendo, sin duda a *La carta robada*. En su novela *El misterio de la naranja china*, Ellery Queen, en el curso de la investigación de un misterioso asesinato, encuentra documentos comprometedores casi a la vista, en el cajón del tocador de una de las sospechosas. Ante

---

<sup>4</sup>Howarth, William, *Twentieth Century. Interpretations of Poe's Tales*, p. 104.

<sup>5</sup>Howarth, William, *ob. cit.*, p. 106.

el hallazgo, Ellery Queen se encoge de hombros y reflexiona: El principio Dupin, ¿eh?

Es más, Dupin despertó celos en el mismísimo Sherlock Holmes, quien decía que "el personaje de Poe era un observador mediocre...Tenía algunas aptitudes para el análisis, sin duda, pero no era un ser tan extraordinario como el autor se complace en imaginar"<sup>6</sup>. La figura de Dupin no constituye un personaje aislado en la galería de los detectives notables de la literatura policiaca. Evidentemente hay analogías y diferencias entre sus diversos arquetipos. Cada uno de ellos hace uso de sus propias facultades.

La literatura policiaca de la centuria pasada -el siglo de los descubrimientos científicos- tuvo que crear la imagen del detective dotado de un acervo de conocimientos que dieran sustento y alimentaran su poder deductivo. Refiriéndose a Sherlock Holmes se ha dicho que sus "estudios son muy desordenados y excéntricos, pero ha amasado una cantidad tal de conocimientos que causa el asombro de sus profesores"<sup>7</sup>. En una conversación de sobremesa podía hablar "de una rápida sucesión de temas diferentes: de milagros y trucos de ilusionistas, de la alfarería medioeval, de los violines Stradivarius, del budismo en Ceilán y de las naves de guerra del futuro"<sup>8</sup>.

Su imagen se ha materializado y es bien conocida su figura alta y esbelta, su nariz aguileña, sus dedos impregnados de manchas de

---

<sup>6</sup>Conan Doyle, Arthur, *Lo mejor de Sherlock Holmes*, p. 30.

<sup>7</sup>Conan Doyle, Arthur, *ob. cit.*, p. 17.

<sup>8</sup>*Ibidem.*, p. 207.

diferentes sustancias químicas. Ese hombre excéntrico, enamorado de su pipa y de su violín, adicto a las drogas, se sienta junto a la chimenea o se hunde entre sus probetas y sus retortas, revelándonos sus conocimientos de los venenos o la diferencia entre las cenizas de distintos tabacos. En una palabra, un detective científico dotado de un asombroso poder de observación.

Nuestra época hace surgir en las páginas literarias detectives con otras características. El Inspector Maigret, creado por Georges Simenon, no dispone de las facultades de análisis de Dupin y aunque cada vez se ocupa de llenar su pipa, no posee el extraordinario poder de observación de Sherlock Holmes. A cambio de eso, Maigret se pone en comunicación con los sospechosos, dialoga con ellos, los interroga y al final realiza un resumen muy objetivo, de todas las circunstancias que rodean el caso analizado. Maigret, más que analista a lo Dupin o un observador como el detective londinense, es un eficiente técnico de la investigación.

El nombre de Ellery Queen ocupa un lugar preponderante en la narrativa policiaca de la presente centuria. Es un pseudónimo que ampara a dos escritores norteamericanos, Frederick Dannay y Manfred Lee. Ellos son los inventores no únicamente del pseudónimo, sino que bautizan con el mismo nombre de Ellery Queen al detective de sus obras, quien aparece como un individuo muy alto, de hombros cuadrados, con lentes que cabalgan descuidadamente sobre su nariz. Su rasgo distintivo es el reto que

dirige al lector cerca ya del final de sus obras, afirmándole que se encuentra en posesión de suficientes datos para resolver el misterio.

Una de las imágenes literarias mejor concebidas de la figura detectivesca en la novela policiaca moderna, es la creada por Agatha Christie: **Hércules Poirot**. Los lectores están familiarizados con ese personaje, afamado detective belga, hombrecillo de apariencia grotesca, con la cabeza en forma de huevo y el rostro adornado con un enorme mostacho, salpicando sus diálogos con expresiones en francés, recurriendo a maneras ceremoniosas y por encima de todo, dueño de una vanidad desorbitada. Aparece siempre oportunamente donde se acaba de cometer o está a punto de cometerse un crimen, asume de inmediato el mando de la investigación, sin que nadie se atreva a cuestionar su autoridad. Su característica más acusada es el estudio de la naturaleza humana, es un detective cerebral más que intuitivo, gusta de repetir que "sólo trabaja con sus células grises", no omite el detalle más insignificante y ordena cuidadosamente todos los hechos. Al final, convoca a todos los personajes de la novela en un recinto y descubre al asesino, explicando los razonamientos que le han permitido desentrañar el enigma.

En algunas obras de Agatha Christie, es substituído Hércules Poirot por una mujer, la señorita Marple, anciana solterona, con el rostro surcado de arrugas, cuyo aire de inocencia le permite penetrar por todos los rincones, atisbar múltiples detalles y escuchar infinidad de confidencias. Aunque es raro que el papel del detective sea desempeñado por una persona del sexo femenino, no

es excepcional. Recuérdese a Marchena, de la **Historia de Alf Babá y los cuarenta ladrones.**, que ha sido mencionada en el capítulo de antecedentes de la presente tesis.

En la narrativa policiaca posterior a Poe, al contrario de la forma solitaria en que operaba Dupin, es común que el detective aparezca rodeado de su corte, de un entrañable confidente, de un médico forense que aporta datos valiosos y de un fiel ayuda de cámara. Posiblemente el camarada más popular de la literatura policiaca lo constituya el doctor Watson, acompañante obligado de Sherlock Holmes. Desde luego que es difícil concebir a Ellery Queen sin su padre, el inspector Richard Queen, anciano de cara apergaminada, de espaldas encorvadas y de cabellos canosos, caminando siempre con aire de gran dignidad. La corte de Ellery se complementa con el forense doctor Prouty quien se presenta siempre con su inseparable maletín y con el mayordomo de confianza, el sonriente y silencioso Djuna, sirviendo con diligencia y hasta con adoración a su amo.

Sería una tarea ardua y posiblemente infructuosa el detenernos en el retrato de muchos de los personajes detectivescos de la narrativa actual. La literatura policiaca se constituye en un bosque muy espeso.

Como conclusión del presente capítulo, estamos en condiciones de afirmar que el personaje detectivesco es siempre en la literatura, un reflejo de la sociedad de su época. Zadig en la antigüedad observaba las huellas de los animales en la arena y Edipo consultaba al oráculo, mientras que en los tiempos modernos,

Sherlock Holmes recurría a sus conocimientos de química y de toxicología. Sin embargo, es evidente que a partir de Poe, se crea un patrón detectivesco, fundado en el método analítico. Poe, el precursor, contribuyó de ese modo a establecer una de las bases de la narrativa policiaca. Dupin es el exponente acabado del mencionado patrón detectivesco. Sus penetrantes investigaciones en la Rue Morgue o su rígido análisis en **La carta robada** -el hallazgo de lo desaparecido en el sitio mas obvio, el Principio Dupin- continúan siendo normas vigentes para la narrativa policiaca hasta la actualidad.

A lo largo de los distintos capítulos de la tesis hemos examinado con minuciosidad la aplicación de los métodos de Dupin, mencionando inclusive el criterio de algunas escuelas psicológicas modernas que aluden a la presunta asociación morbosa, en el campo de la ficción, entre Poe y su legendario personaje detectivesco.

## CONCLUSIONES.

El presente trabajo aspira a exponer el papel de Poe como precursor de la narrativa policiaca y a precisar ciertas particularidades de la misma, algunas de las cuales han sido tema de controversia.

En primer término, es evidente que Poe no es el creador del género policiaco. Se mencionan relatos con pasajes que podrían figurar como antecedentes del género -los cuentos de *Zadig* transmitidos a la literatura occidental por Voltaire, *Las mil y una noches*, algunas tragedias de Shakespeare, la novela gótica-. El propio personaje de mayor significación en la literatura policiaca, el detective, tiene sus precursores lejanos en Edipo y en Hamlet; pero el género ya estructurado, nace en la China antigua con las indagaciones del Juez Di relatadas en nuestra centuria por el holandés Robert Van Gulik. Mandel es autor de una obra traducida y editada en 1986 por nuestra Universidad Nacional Autónoma de México donde se afirma que el Juez Di no fue un personaje histórico sino creación del propio Van Gulik. Ese dato contradice las versiones clásicas de los historiadores literarios.

De cualquier modo, es obvio que Poe no es el creador del género sino un precursor del mismo al recrear lo ya existente. Por supuesto, que sin las aportaciones de Poe no sería fácil concebir la narrativa policiaca moderna.

Advertimos claramente desplegadas en un abanico las bases establecidas por Edgar Allan Poe para la narrativa policiaca. El

razonamiento fundado en el método analítico constituye el recurso de Poe para desentrañar los enigmas de su obra -el ejemplo clásico en **Doble asesinato en la Rue Morgue**, la variante matemática del mismo método en la solución de un criptograma en **El escarabajo de oro** o el hallazgo de lo perdido en el lugar más obvio en **La carta robada**-. En segundo término, la creación de un personaje detectivesco dotado de facultades singulares de análisis, Augusto Dupin, quien sirve de arquetipo a toda una sucesión de modelos detectivescos de la ficción literaria. En tercer lugar, la incorporación en el relato del "recinto cerrado" que crea la ilusión de un enigma indescifrable. La narrativa policiaca moderna y contemporánea -enriquecida por las aportaciones y circunstancias de su tiempo- se sustenta en las bases elaboradas por su precursor.

Confirmamos en la tesis que Poe no situó su obra en prosa -incluyendo por supuesto la policiaca- dentro de los moldes de la novela sino en la narración breve, en el cuento. Se aclara en el trabajo la confusión que pudiera crear el empleo del término italiano "novella", que se refiere al relato corto. Los postulados del cuento elaborados por Poe se encuentran en su **Filosofía de la composición** y en su crítica de los **Twice Told Tales de Hawthorne**. Dichos principios asocian la brevedad del relato con el logro unitario de su efecto. "Para mí, la primera entre todas las consideraciones es la de producir un efecto" sentenció Poe. La representación geométrica de los mencionados fundamentos se aprecia en el triángulo de Freitag, dado a conocer en su ensayo por Hernán Lara Zavala: una línea horizontal representando la

iniciación del relato, una recta ascendente hasta el vértice superior, hasta el momento culminante del relato y una línea descendente sugiriendo el desenlace.

Hay figuras que han trascendido de la ficción a la realidad y a menudo pasa inadvertido que Otelo, Don Quijote o Ana Karenina, pertenecen a las páginas de la literatura, que no son protagonistas históricos. En el caso de la literatura policiaca ese fenómeno de transfiguración adquiere matices más acentuados. A menudo la preeminencia del personaje de la ficción, el detective, borra el nombre de su creador. Es el caso de Poe que creó al detective Augusto Dupin, colocando los cimientos de la narrativa policiaca moderna, trasladándola de la intuición al análisis. Sin asimilar las ingeniosas deducciones de Dupin no es fácil entender las fórmulas de los tipos detectivescos de la narrativa posterior a Poe.

La proyección de la obra policiaca de Poe ha repercutido de modo manifiesto. Conan Doyle, el creador de Sherlock Holmes, resuelve el misterio del "recinto cerrado" con el empleo de una víbora venenosa en **La banda moteada** o recurre a un animal "asesino" en **El perro de Baskerville**. Son ecos del descubrimiento del orangután del **Doble asesinato en la Rue Morgue** de Poe. Agatha Christie en **El robo increíble** reproduce esencialmente la trama de **La carta robada** de Poe. Ellery Queen, refiriéndose a la búsqueda de lo desaparecido, en el sitio más obvio, se remite al "Principio Dupin" en **El misterio de la naranja china**. Se ha mencionado que los relatos policíacos de Poe no cumplen estrictamente con algunos de los postulados teóricos que en la

literatura moderna le han pretendido adjudicar al género las conocidas reglas de Van Dine, mencionadas en la tesis.

Hemos afirmado que no es posible ubicar la obra literaria en un plano inmutable, con rígidas fronteras, nutrida de un contenido sujeto a principios inviolables. Pudiera ser que tal fuera la intención positiva de las reglas de Van Dine. Sin embargo, las circunstancias cambiantes de las épocas históricas y de las costumbres de las sociedades, imprimen modificaciones que no admiten la permanencia de leyes inflexibles en el quehacer literario. Es evidente que no es posible desprender la narrativa policiaca de Poe del resto de su obra. Las imágenes son comunes -el misterio, el horror, la muerte, la necrofilia, la sangre misma-. La obra de Poe, rica en paradojas se encuadra en un marco alegórico de temura que le confiere esa belleza que sólo puede provenir de un poeta. No importa que la muerte irrumpa en un relato. Ya Bachelard afirmó que "lo humano en Poe es la muerte". Su fecunda imaginación que tanto fascinó a Dostoievski, supera esas contradicciones.

Hemos mencionado a la imaginación. Sin embargo, la imaginación en Poe no está aislada. La acompaña en sus escritos el "dramatismo", característica llamativa que pudiera esperarse en la obra de un hijo de comediantes, cuyo estilo evoca, como lo describió Harry Levin "el parloteo de un mago de escena".

La obra de Poe ha sido examinada desde diversos ángulos, sin olvidar la mención del psicológico. Si la muerte adopta muchas veces en sus relatos la forma de una mujer amada, resulta que en sus narraciones policiacas, la mayoría de sus víctimas son mujeres.

La obra de Poe invita a unir el estudio puramente literario con el enfoque psicoanalítico. En su relato autobiográfico **William Wilson**, el otro "yo" del autor no puede huir de su sombra y termina matándola, destruyéndose a sí mismo.

Se ha pretendido descubrir un fondo de homosexualismo -en el plano de la creación literaria- entre Poe y su detective Dupin y entre distintos personajes vinculados con los crímenes de la Rue Morgue. Fijar un criterio propio ante cuestiones de esa naturaleza, sería desconocer los límites de nuestros conocimientos, pero no hemos querido soslayar la exposición de dicha problemática.

La literatura policiaca, con toda su armazón de métodos, de recursos de la más variada índole, no traspone los límites que le traza la propia naturaleza del género. La finalidad de esa narrativa es descubrir ¿Quién fue? ¿Cómo ocurrió? La literatura tradicional no policiaca, marcha por derroteros distintos. En sus páginas hemos de ponernos en contacto con el medio físico, con la atmósfera social y con las motivaciones profundas de los protagonistas, sus rencores o su arrepentimiento. Los linderos de los géneros literarios se encuentran por lo tanto limitados. El concepto anterior no supone de ningún modo una valoración jerárquica ni mucho menos la subestimación de un género frente al otro.

## **BIBLIOGRAFIA DIRECTA**

1. Poe, Allan Edgar, **Complete Stories and Poems**, New York. Doubleday & Company. 1966.
2. Poe, E.A. "Twice Told Tales by Nathaniel Hawthorne". Davis, Thomas and Johnson, Willoughby, **An Anthology of American Literature**, New York. The Bobbs Merrill Company. 1966.
3. Poe, Edgar Allan, **Cuentos**, tomo I. Madrid. Alianza Editorial. 1970.
4. Poe, Edgar Allan, **Ensayos y críticas**, Madrid. Alianza Editorial. 1973
5. Poe, Edgar Allan, **Obras selectas**, Buenos Aires. El Ateneo. 1966.

## **BIBLIOGRAFIA INDIRECTA**

1. Alewyn, Richard, **Problemas y figuras**, Barcelona. Alfa. 1982.
2. Alonso, Amado, **Materia y forma en poesía**, Madrid. Gredos. 1960.
3. Anónimo, **Los más bellos cuentos de Las mil y una noches**, Barcelona. Labor. 1960.
4. Bachelard, Gastón, **El agua y los sueños**, México. Fondo de Cultura Económica. 1978.
5. Balzac, Honorato de, **Un asunto tenebroso**, Barcelona. Ediciones Península. 1972.
6. Bioy Casares, Adolfo y Borges, Jorge Luis, **Selección de cuentos policiales**, tomo 2. Madrid. Alianza Editorial. 1983.
7. Blocker, Gunter, **Líneas y perfiles de la literatura moderna**, Madrid. Ediciones Guadarrama. 1969.
8. Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas, **La novela policial**, Buenos Aires. Editorial Paidós. 1968.
9. Borges, Jorge Luis, **Ficciones**, Buenos Aires. Emecé Editores. 1966.
10. Buranelli, Vicent, **Edgar Allan Poe**, Boston. Twayne Publishers. 1977.
11. Carballo, Emmanuel, **El cuento mexicano del siglo XX**, México. Empresas Editoriales. 1964.
12. Carlson, Eric, **The recognition of Edgar Allan Poe**, Ann Arbor. The University of Michigan Press. 1966.

13. Chejov, Antón, **Cuentos completos**, Madrid. Aguilar. 1953.
14. Conan Doyle, Arthur, **Lo mejor de Sherlock Holmes**, México. Editorial Diana. 1953.
15. Davidson, Edward, **Poe. Estudio crítico**, México. Editorial Letras. 1965.
16. Descartes, René, **Discurso del Método**, Buenos Aires. Editorial Sopena. 1944.
17. Ehrenburg, Ilia, **Los dos polos**, México. Editorial Joaquín Mortiz. 1966.
18. Eliot, Thomas Sterns, **Crítico al crítico**, Madrid. Alianza Editorial. 1967.
19. Gómez de la Serna, Ramón, **Edgar Poe. El genio de América**, Buenos Aires. Losada. 1953.
20. Hoveyda, Fereydoun, **Historia de la novela policiaca**, Madrid. Alianza Editorial. 1967.
21. Howarth, William, **Twentieth Century. Interpretations of Poe's Tales**, Englewood N.J. Prentice-Hall. 1971.
22. Lancelotti, Mario, **De Poe a Kafka para una teoría de cuento**, Buenos Aires. Editorial Universitaria. 1968.
23. Lara Zavala, Hernán, "Apuntes para una geometría del cuento", **El Búho**. México. 13 de abril de 1986.
24. Lemay, Leg. "The psychology of The Murders in the Rue Morgue" **American Literature**, LIV.2. 1982.
25. Levin, Harry, **The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville**, Athens, Ohio. Ohio University Press. 1980.

26. Levine, Stuart, **Edgar Poe: Seer and Craftsman**, Deland, Florida. Everett Edwards. 1972.
27. Lindsay, Philip, **El poseso. Retrato de Edgar Allan Poe**, Buenos Aires. Sur. 1956.
28. Mandel, Ernest, **Crimen delicioso, Historia social del relato policíaco**, México. Dirección de Literatura. UNAM. 1986
29. Moore, John Robert, "Poe, Scott, and The murders in the Rue Morgue" **American Literature**, VIII, 1976.
30. Murry, Middleton, **El estilo literario**, México. Fondo de Cultura Económica. 1976.
31. Palmer, Jerry, **La novela de misterio**, México. Fondo de Cultura Económica. 1983.
32. Reyes, Alfonso, **Obras completas, Tomo XV**. México. Fondo de Cultura Económica. 1963.
33. Scaff, Allen Mozelle, "Poe's Debt to Voltaire". The University of Texas, **Studies in English**. XV, Austin. 1935.
34. Shakespeare, William, **Obras completas**, Madrid. Editorial Aguilar. 1967.
35. Symons, Julian, **The Detective Story in Britain**, London. The British Council and the National Book League. 1969.
36. Torres-Rioseco, Arturo, **La gran literatura iberoamericana**, Buenos Aires. Emecé Editores. 1951.
37. Unamuno, Miguel de, **Contra ésto y aquello**, Buenos Aires. Espasa-Calpea. 1941.
38. Vax, Louis, **Arte y Literatura fantásticas**, Buenos Aires. Editorial Universitaria. 1965.

39. Wellershoff, Dieter, **Literatura y principio del placer**, Madrid. Ediciones Guadarrama. 1976.
40. Williams, Michael, "The language of the cipher, Interpretation in "The Gold-Bug". **American Literature LIII**, 1982.