

CÓDIGOS NARRATIVOS DE LA NOVELA POLICÍACA

José F. COLMEIRO
Dartmouth College. USA.

La constante polarización de los elementos estructurales, semánticos e ideológicos en la novela policíaca origina toda una serie de dicotomías bien conocidas en torno a los principios del bien y del mal, del orden y del desorden, o de la norma y la infracción a la misma. De entre todas estas polarizaciones alcanzan un máximo grado de visibilidad en la novela policíaca en su forma-Ur ideal las efectuadas por la doble oposición, por una parte, entre el criminal y la víctima, y por otra, entre el criminal y el investigador.⁹³ Este antagonismo conforma una estructura dual básica compuesta de dos narrativas peculiares que Todorov ha denominado respectivamente la “historia del crimen” (lo que sucedió) y la “historia de la investigación” (cómo se descubrió). Todorov identifica estas dos narrativas con dos aspectos complementarios presentes en toda obra literaria y que fueron distinguidos por los formalistas rusos como *fabula* y *sjuzet*. La *fabula* es lo ocurrido en el relato, el *sjuzet* es la manera en que éste es presentado. Estos términos son equivalentes a los utilizados posteriormente por Todorov y adoptados por los teóricos de la narratología, “historia” y “discurso”, con los que se distingue el plano del contenido del de la expresión, lo narrado de la narración, el argumento del relato de la exposición del mismo (Genette, Chatman, Prince). Así, la “historia” es el resultado de la reconstrucción temporal y lógico-causal del relato realizada por el lector a partir del “discurso”. La teoría central de Todorov que plantea la doble correspondencia de la “historia del crimen” con la Fabula (“historia”) y la “historia de la investiga-

⁹³ Empleamos aquí los términos “crimen”, “criminal” y “víctima” con un valor genérico no reductivo; el crimen como sinónimo de delito grave contra las normas sociales, la víctima como la persona que sufre directamente las consecuencias del crimen. En la novela policíaca el crimen más común es el asesinato, por ser el más irreversible de todos, pero también se dan con menor frecuencia relatos policíacos alrededor de otros crímenes, como por ejemplo, un robo o un secuestro.

ción” con el *sjuzet*. (“discurso”) ha sido aprovechada por otros críticos que han desarrollado su planteamiento inicial si bien con importantes modificaciones (Brooks, Bennet). Aceptando la dicotomía esencial de Todorov, Brooks ha añadido el concepto central de “plot” (o trama) que no se corresponde con ninguna de las dos categorías anteriores sino que consiste en la actividad interpretativa y transformadora del “discurso” en “historia” por parte del lector; la novela policíaca es, para Brooks, el paradigma de toda narrativa pues su estructura, con la investigación y reconstrucción realizada por el detective, simboliza la propia actividad hermenéutica del lector en la re-construcción de la narrativa. Bennett, por su parte, señala acertadamente la presencia dentro de la “historia” tanto de la narrativa del crimen como de la narrativa de la investigación, aunque se equivoca al situarlas necesariamente una a continuación de la otra; las dos narrativas no siempre son obligatoriamente sucesivas, sino que con frecuencia ambas son simultáneas, al desarrollarse paralelamente la acción criminal a la actividad investigativa (especialmente en la novela policíaca negra); ni siquiera en el caso de la novela policíaca clásica, como defiende Todorov, se cumple siempre rigurosamente esta sucesión de narrativas.⁹⁴

El crimen y su investigación, así pues, aunque no necesariamente en ese orden fijo predeterminado, son los elementos esenciales de la “historia” del relato policíaco. Sus respectivas narrativas se articulan en secuencias lineares frecuentemente superpuestas que están formadas por una serie limitada de núcleos centrales.⁹⁵ Las secuencias básicas de la narrativa del crimen, una vez reorganizada en la “historia” por el lector de acuerdo al orden cronológico y causal de los hechos, incluyen idealmente los motivos, medios y resultados de la acción criminal, así como a sus responsables; la narrativa de la investigación, posterior o paralela en la “historia”, es el proceso de indagación y revelación de la narrativa del crimen, típicamente a cargo de un investigador (a veces el único, otras el principal), cuyas secuencias principales son el examen de pistas e indicios, los interrogatorios y seguimientos a testigos y sospechosos, hasta lle-

⁹⁴ Un caso ejemplar en el campo de la novela policíaca clásica en que las dos narrativas de la “historia” son paralelas es el de los relatos que contraponen una serie intermitente de asesinatos a la acción investigadora, como es el caso de *Ten Little Indians* o *Murder on the Nile* de Agatha Christie. En tal caso las dos narrativas no se suceden sino que se superponen en su mayor parte. La simultaneidad de ambas narrativas, por otra parte, es casi imprescindible en toda novela policíaca negra.

⁹⁵ Según Roland Barthes, los “núcleos” o “funciones cardinales” de un relato son aquellas unidades narrativas referentes a acciones de directa consecuencia para el desarrollo de la historia, por oposición a las unidades narrativas complementarias o “catalizadores” que cumplen una mera función hilativa no causal en la “historia”, pero que tienen un importante papel en el desarrollo del “discurso”, por ejemplo acelerándolo o retardándolo. Una “secuencia” es una sucesión lógica de “núcleos” unidos por una relación de solidaridad. Véase Barthes (1977, 79-124).

gar al descubrimiento del culpable, y frecuentemente, su persecución y captura. Las secuencias de ambas narrativas constituyen en definitiva lo que Barthes denomina el código proairético, dominado precisamente por series de acciones sustentadas en la experiencia empírica de la “realidad” que pueden ser nombradas como secuencias –tales como un viaje, un asesinato o una persecución (Barthes, 1974).

En el otro nivel esencial del relato policíaco, el del “discurso” o exposición de la narración, encontramos la narrativa del crimen y la de la investigación presentadas como virtualidad textual, por oposición a la reconstrucción abstracta lógico-temporal de la “historia”. En contra del postulado de Todorov, la narrativa del crimen siempre está presente en el “discurso” de la novela policíaca, directamente exteriorizada por el narrador o evocada por los personajes, si bien expuesta a una serie de manipulaciones (como su inversión, fragmentación o retardación).⁹⁶ Por otra parte, el “discurso” de la investigación, sometiendo las secuencias de la “historia” de la investigación (del detective) a similares estrategias narrativas ambigüadoras, no se corresponde exactamente con la investigación del detective, sino con la investigación que necesariamente realiza el lector al leerla. El hecho de que el “discurso” de la investigación suele seguir con mayor o menor fidelidad los pasos del investigador ficticio de la “historia” no quiere decir que ambas investigaciones sean la misma; se trata de un recurso narrativo que sirve de soporte analógico a la investigación hermenéutica del lector y que a su vez proporciona verosimilitud al relato.

La diferencia entre las dos investigaciones es especialmente clara al analizar el punto de vista de cada una de ellas. La “historia” de la investigación (del detective) está dirigida por la actividad hermenéutica del propio investigador, es su propia narrativa, mientras que el “discurso” de la investigación (del lector) está señalizado por el narrador del texto y reordenado por el lector. A través del “discurso” presentado por el narrador el lector sigue los pasos del detective, pero su investigación por definición no puede ser igual a la del investigador ya que la perspectiva del investigador y la que el narrador ofrece al lector nunca coinciden plenamente en la novela policíaca. De hecho, todos los diferentes

⁹⁶ Aquí Bennett vuelve a diverger de Todorov al señalar la presencia de una narrativa de la investigación tanto en la “historia” como en el “discurso”, idea que sin embargo queda sin desarrollar. La narrativa criminal, en su mayor parte, no pertenece plenamente al “discurso”. Distingue Bennett dentro de la narrativa criminal el hecho clave “core event” revelado parcialmente en el discurso (el crimen en sí) del resto de la narrativa evocada (motivos, medios) a la que denomina “scionarrative”, por ser completamente discernible para el lector a pesar de su ausencia textual. Estos estrictos términos sólo se podrían aplicar a un tipo de relato policíaco, el de una cierta clase de novela problema o “murder mystery” de estructura invertida, que no es en absoluto sinónimo de novela policíaca, si aceptáramos previamente la problemática “ausencia” de la narrativa criminal en el “discurso”.

puntos de vista utilizados en la novela policíaca se caracterizan por la crucial separación existente entre narrador e investigador. Ni siquiera la narración homodiegética en primera persona, históricamente anterior a ninguna otra y todavía una de las formas más utilizadas en la novela policíaca, escapa a esta condición, ya sea bajo la forma del narrador testigo o confidente del investigador (el característico “Watson” de Conan Doyle o el innostrado narrador amigo de Auguste Dupin en los cuentos de Poe), ya del narrador protagonista de la investigación (corriente en la novela policíaca negra, como el Philip Marlowe de Chandler). En ambos casos el “discurso” de la investigación exteriorizado por el yo-narrador es restringido; en el caso del “Watson” esta perspectiva restringida está justificada por tratarse de un mero acompañante, observador inocente de la investigación del detective, cuyas finas percepciones escapan a su atención y cuyos pasos él sólo consigue comprender a posteriori; esta restricción cognoscitiva del narrador es naturalmente compartida por el lector y va a crear una clara separación entre el “discurso” de la investigación que a éste se le presenta y la “historia” de la investigación del detective. En el caso del detective como narrador autodiegético protagonista nos encontramos con un tipo distinto de restricción, no cognoscitiva sino autoimpuesta; las particulares características de la personalidad de este detective (reservado e introvertido por naturaleza, marginado y algo asocial, siempre lacónico en su expresión, hermético e impenetrable para los demás) justifican la ausencia en el “discurso” de mucha información necesaria que el investigador-narrador se reserva para sí mismo. Esta auto-restricción comunicativa por parte del narrador origina nuevamente una discrepancia básica entre la “historia” de la investigación del detective y el “discurso” de la investigación según se desarrolla ante el lector.

Esta misma auto-restricción comunicativa es también característica de los varios narradores heterodiegéticos posibles en la novela policíaca, tales como el narrador omnisciente tradicional (Simenon), el narrador subjetivo infiltrado en uno o varios personajes –o de omnisciencia selectiva– y el narrador objetivo externo –o dramático– (la técnica “behaviorista” de las novelas de Hammett). Todos estos narradores, con diverso grado de omnisciencia, tienen en común el hecho de que siempre comunican al lector menos de lo que teóricamente “saben” o pueden contemplar por su privilegiada posición; son siempre narradores auto-restringidos y nunca completamente fidedignos. Por esta razón, su “discurso” de la investigación siempre será distinto de la “historia” de la investigación; la investigación del lector y la del investigador pueden solamente converger al final del relato pero sin confundirse jamás. Al entender la separación entre ambas narrativas se puede explicar el extraño fenómeno actual del relato policíaco en el que a primera vista “no hay investigación”, es decir, el relato cuya “historia” no contiene una narrativa de la investigación (no

hay un investigador) pero cuyo “discurso”, sin embargo, se organiza como una narrativa de investigación para el lector.⁹⁷

Bajo esta perspectiva podemos aislar teóricamente los dos elementos constitutivos básicos de la novela policíaca: por una parte, al nivel de la diégesis del relato, resulta imprescindible la narrativa del crimen, lo cual conduce al evidente postulado de que toda novela policíaca gira alrededor de una temática criminal; por otra parte, siempre es necesaria, al nivel del “discurso”, la narrativa de la investigación; el relato policiaco no ha de narrar meramente una investigación sino que debe ser, y presentarse como, un proceso de investigación para el lector. Si, como hemos visto anteriormente, la novela policíaca destaca por la visible presencia en la “historia” (del crimen y de la investigación) del código proairéc-tico secuencial de las acciones empíricas, de acuerdo a la terminología de Barthes, su “discurso”, en cambio, se ordena siguiendo las exigencias de un fuerte código hermenéutico, cuya guía es la búsqueda de la “verdad” textual; su cometido central es “to articulate in various ways a question, its response, and the variety of chance events which can either formulate the question or delay its answer; or even, constitute an enigma and lead to its solution” (1974, 17). La función principal que cumple el código hermenéutico es la de despertar el interés del lector por medio de la presentación de una incógnita, y mantenerlo por cierto tiempo a la expectativa de su resolución o desenlace.

Evidentemente el código hermenéutico no es exclusivo del relato policíaco, dado que está presente en prácticamente toda narrativa (literaria o no literaria); por su propia naturaleza temporal, la exposición narrativa necesariamente se da en un continuo y su desenlace sólo puede ocurrir de una manera lineal. Barthes ha señalado la homología lingüística de este fenómeno, señalando que hasta la misma frase obedece a los principios de este código; todo sujeto gramatical necesita de un predicado para completarse, y esto sólo puede suceder en un continuo lineal, lo cual crea un tipo determinado de expectativa en el oyente.⁹⁸ Sin embargo, el código hermenéutico en la novela policíaca obedece a unos objetivos muy particulares, que lo diferencian de los mecanismos operantes en el lenguaje y en la narrativa en general. El tipo de interés que genera el código hermenéutico de la novela policíaca no se debe a una particular estructura sintáctica o a un simple desarrollo temático; su interés reside en la intriga no como enredo meramente causal o argumental de la historia, sino la intriga que a lo largo del “discurso” origina la calculada manipulación informativa por parte del narrador.

⁹⁷ En esta corriente se podrían situar *The Buenos Aires affair* de Manuel Puig, *El aire de un crimen* de Juan Benet o *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina.

⁹⁸ Roland Barthes ha equiparado el código hermenéutico de la narrativa (en su caso literaria) con el del lenguaje, de hecho reproduciendo y reduciendo los mecanismos del código hermenéutico de un relato (*Sarrasine* de Balzac) en una “frase hermeneútica” (1974, 84-86).

Meir Stemberg distingue dos estrategias narrativas fundamentales que el autor tiene a su disposición para generar intriga en el “discurso” del relato, las cuales están directamente relacionadas con el manejo expositivo de la información. La exposición informativa es manipulable por medio de mecanismos que retardan o posponen indefinidamente su conclusión y otros que la distribuyen de manera fragmentaria a lo largo del texto. Las estrategias de retardación y fragmentación son complementarias; dado la naturaleza lineal de la narrativa, toda fragmentación de la exposición implica necesariamente una estructura retardativa, y viceversa. Ambas estructuras son especialmente visibles en la novela policíaca. Si nos fijamos en la narrativa del crimen observaremos que está diseminada a lo largo del texto; típicamente, al principio del “discurso” son expuestos los resultados de la acción criminal, sobre los que periódicamente se van añadiendo datos sueltos, reservándose para el final la exposición de los motivos y la identidad del criminal. Al mismo tiempo, entre estas unidades narrativas se interponen las respectivas unidades de la narrativa de la investigación, que retardan la resolución final. La narrativa de la investigación se ve expuesta a esos mismos dispositivos, dispersándose en las múltiples direcciones que toma la encuesta y continuamente posponiendo su propia conclusión.

De especial interés resultan las estructuras retardatorias por su variedad y abundancia en la novela policíaca. La más notoria de ellas es la estrategia que altera el orden lineal (cronológico y causal) de la narrativa, efectivamente interrumpiendo el hilo narrativo. Las interrupciones suelen implicar cambios de tiempo (flashbacks o anticipaciones) o cambios de espacio, y pueden abarcar en el texto desde una secuencia hasta varios capítulos. La interrupción debe ser distinguida de la digresión, la cual ocurre como una desviación momentánea de la narrativa principal a la que, sin embargo, le une un nexo natural. Las digresiones toman con frecuencia la forma de descripciones, ya sean ambientales, de paisaje, o retratos físicos. En la novela policíaca son corrientes las digresiones que ayudan a construir y dar carácter a los personajes, de entre los que destaca especialmente por su singular personalidad el investigador, a través de la descripción de sus adicciones y aficiones; las acciones más habituales como comer, fumar, o beber, pueden revelar trazos de la personalidad del investigador, a la vez que contribuir a la retardación expositiva y por lo tanto a la intriga y disfrute del relato. Recordemos que Holmes fumaba en pipa, tocaba el violín y se inyectaba morfina para combatir el tedio, lo cual a su vez llenaba los tiempos muertos de la narrativa, posponiendo la resolución del conflicto; el característico hermetismo del investigador “negro” es enfatizado por el ensimismamiento con que fuma sus cigarrillos (traspasado a la pantalla en la figura mítica e impenetrable de Humphrey Bogart); Nick Charles y su esposa Nora, en *The Thin Man* de Dashiell Hammett, hacen de la consumición desaforada de alcohol en la novela un rito de pro-

vocación contra la sociedad de la Prohibición. El investigador Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán busca sus señas de identidad en la gastronomía; las digresiones descriptivas de la preparación y degustación de sus platos, momentos de reflexión y relajación para el investigador, se convierten en fuente de intriga y placer para el lector. Otra de las estructuras retardativas de obligada aparición en la novela policíaca es la inserción de falsas pistas y falsos sospechosos que, invitando a la constante construcción de hipótesis por parte del lector, frenan la conclusión del código hermenéutico.

Finalmente, existe una última estructura retardativa basada en la sintaxis y el estilo de la narración. La complicación sintáctica o estilística del “discurso” puede convertirse ocasionalmente en un eficaz recurso retardativo. Así, el frecuente uso de imágenes chocantes y símiles insólitos en las novelas de Raymond Chandler consigue frenar eficazmente la lectura del relato; el estilo poético de las descripciones y reflexiones narratorias en las novelas de García Pavón cumplen así mismo una función retardativa; los largos períodos característicos de la retórica narrativa barroca son utilizados en las novelas de Eduardo Mendoza con un doble propósito caricaturesco y dilatorio.

La intriga del relato tiene su base en una paradoja: cuanto más se retarda la conclusión del código hermenéutico (pregunta-respuesta, enigma-solución), más se acrecienta la impaciencia del lector, así acelerando el ritmo de lectura para llegar al final. El lector se ve obligado a frenar su lectura para poder sopesar los datos que se le presentan (pistas, evidencias, interrogatorios) sin que se le escape la “pista crucial”, y al mismo tiempo se ve impelido a seguir adelante para poder satisfacer su necesidad de una respuesta.⁹⁹ El texto policíaco debe conseguir un difícil equilibrio entre la cantidad y calidad de la información revelada (suficiente para despertar genuino interés en el lector, pero no excesiva, lo que haría demasiado obvia o evidente la respuesta), el período de tiempo discursivo que transcurre desde la presentación del enigma hasta su conclusión (si ésta ocurre demasiado temprano o sobreviene demasiado tarde se anula la intriga) y el atractivo para el lector de los mecanismos de retardación, los pasajes retardativos han de ser interesantes *per se*, capaces de causar deleite en el lector por sí mismos;¹⁰⁰ Así lo prueba el hecho de que si este equilibrio falla, se

⁹⁹ A este respecto Dennis Porter aduce que en la novela policíaca “everything that is described or merely mentioned is significant because it has the status of a potential clue... From the point of view of the art of narrative, nothing in a detective story is insignificant because at worst it will mislead” (43).

¹⁰⁰ Si bien es cierto que toda segunda lectura de un texto es fundamentalmente distinta a la primera, en el caso de la novela policíaca esto es especialmente evidente. Para el lector medio, cuyo único interés en el relato policíaco reside en la intriga generada por éste, no tiene sentido una segunda lectura (a no ser que haya olvidado los detalles del relato). Una vez que ha desaparecido la intriga sólo quedan los mecanismos narrativos expuestos a la vista. Evidentemente, un lector más sofisticado puede encontrar en lecturas posteriores, al menos en las mejores novelas del género, otros elementos de interés independientes del factor intriga (como caracterización, descripción, estilo, o composición).

invalida la principal función de la intriga que es forzar al lector a continuar leyendo hasta el final, lo cual puede inclinar al lector a saltar los obstáculos retardativos que encuentra e ir a buscar la conclusión directamente al final.

Todorov distinguía dos formas distintas en que la intriga puede tomar forma en la novela policíaca, según el interés del lector recaiga en el pasado o en el futuro del eje temporal de la “historia” (Todorov, 1977). En el primer caso, la intriga apela a la natural curiosidad del lector por los desconocidos antecedentes de la acción, quien debe remontarse del efecto (crimen, indicios) a la causa (el culpable y sus motivos); en el segundo caso, la intriga depende de despertar un temor en el lector por el resultado de un conflicto que comporta un riesgo o peligro para los protagonistas; el lector parte de unas causas conocidas (una situación peligrosa, un enfrentamiento, una persecución) y está a la espera de ciertos efectos aún desconocidos (resolución de la crisis, victoria o derrota del investigador). En el primer caso, la intriga se caracteriza por la curiosidad, en el segundo por el suspense. Todorov identifica la intriga causada por la curiosidad (lo que pasó) con la restrospección característica, según su clasificación estructural, de la novela policíaca clásica; la intriga mantenida por el suspense (lo que va a pasar) coincide con la prospección investigativa de la novela de la “serie negra”. Amplificando la visión de Todorov, Sternberg explica en estos mismos términos la distinción entre los dos tipos de interés generados por la narrativa:

Both suspense and curiosity are emotions or states of mind characterized by expectant restlessness and tentative hypotheses that derive from a lack of information; both thus draw the reader's attention forward in the hope that the information that will resolve or allay them lies ahead. They differ, however, in that suspense derives from a lack of desired information concerning the outcome of a conflict that is to take place in the narrative future, a lack that involves a clash of hope and fear; whereas curiosity is produced by a lack of information that relates to the narrative past, a time when struggles have already been resolved, and as such it often involves an interest in the information for its own sake. Suspense thus essentially relates to the dynamics of the ongoing action; curiosity, to the dynamics of temporal deformation (Sternberg, 65).

A pesar de mantener la misma diferenciación básica entre el suspense, cuyo interés radica en la progresión secuencial de la “historia” (código proairético), y la curiosidad, cuyo interés reside en la manipulación discursiva de la “historia” a manos del narrador (código hermenéutico), Sternberg admite que ambas formas de intriga suelen aparecer juntas; de hecho, según este crítico, la curiosidad originada por la retardación expositiva, debe buscar su equilibrio en el

suspense de la acción. Sin embargo, Sternberg yerra en dos aspectos importantes. Primero, ambas formas de intriga, basadas en la falta de información del lector, dependen directamente de la particular manipulación lógico-temporal del “discurso”; las dos utilizan idénticos mecanismos retardatorios de la exposición. El suspense, aunque tenga su base en la acción de la “historia”, siempre obedece a las mismas estrategias dilatorias de la exposición propias del “discurso” que la curiosidad. En la novela policíaca la ocultación de información de sucesos anteriores (causa de la curiosidad del lector) siempre implica la espera de los posibles efectos que su eventual revelación habrá de producir (causa de suspense) –tales como que el culpable no repita su crimen o sea descubierto, que el sospechoso inocente se libere de culpa, o que la integridad del investigador y otros personajes en peligro sea reestablecida. Si bien la curiosidad suele por lo general tener mayor prevalencia en la novela policíaca clásica y el suspense en la novela policíaca negra, esto no altera el hecho de que ambas formas de intriga cohabiten y se complementen en las dos vertientes del género policíaco. Quizás por esta razón, Dennis Porter prefiere referirse a ambas formas de intriga con la misma apelación de “suspense”, la cual acoge tanto el “suspense of fear” como el “suspense of an unanswered question”, reconociendo el hecho de que ambas formas siempre aparecen en combinación (28). Según esta concepción, Porter define el “suspense” como “a state of anxiety dependent on a timing device”, que viene proporcionado por la estructura del relato (29).

La intriga, independientemente de la estrategia narrativa empleada para su consecución o del peculiar interés del lector al que se dirige, siempre cumple varios objetivos en la novela policíaca. El más primario y evidente, como ya hemos advertido, es despertar y mantener prolongadamente el interés del lector hasta el final del ciclo hermenéutico. Más aún, la intriga sirve de auténtico soporte estructural para la construcción de la narrativa, como guía que conduce el desarrollo del “discurso”. La fragmentación narrativa facilita la asimilación del material presentado; su función, en palabras de Sternberg, es “to sugar the expositional pill”(172). Así mismo, tras el aparente objetivo primario de los mecanismos retardativos se encuentran otras razones igualmente importantes. Una de ellas es la introducción de elementos extrínsecos a la investigación propiamente dicha, “innecesarios” para su resolución, pero necesarios para crear la textura de la novela. Para Porter, son precisamente estos efectos digresivos, y no las secuencias progresivas de las acciones, las que dan carácter e individualidad a una novela policíaca: “the art of literary detection depends largely on the manner in which we are diverted while we wait for the inevitable denouement” (55). Las digresiones, ya sean descripciones ambientales, reflexiones filosóficas o sociales, acciones secundarias o incluso triviales de los

protagonistas, cumplen otras funciones que la meramente retardativa; producen el efecto mimético de ilusión de realidad, ayudan a la creación de un espacio novelesco y a la construcción del carácter de los personajes. Además, los elementos digresivos pueden ser apreciados en sí mismos, de manera independiente a su función contextual, por el placer que causan en el lector su pura representación, su despliegue verbal, su humor e ingenio, en definitiva su “exceso” ornamental; el placer del texto, según Roland Barthes consiste precisamente en “an excess of the text. . . what in it exceeds any (social) function and any (structural) functioning” (1975,19).

La intriga es indispensable en la novela policíaca, su presencia abarca todo el “discurso” narrativo, lo dirige y conforma según su interés, pero no es necesariamente el objetivo central y único del relato. La intriga policíaca no es simplemente un fin en sí mismo, sino una estrategia narrativa de probada utilidad como armazón estructural, bajo la que caben, como hemos visto más arriba, toda una variedad de objetivos, y que configuran la sintaxis básica de la gramática de la novela policíaca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1977) *Image-Music-Text* . Nueva York: Hill and Wang.
(1974). *S/Z*. Nueva York: Hill and Wang.
(1975). *The Pleasure of the Text*. Nueva York: Hill and Wang.
- BROOKS, R. (1984). *Reading for the Plot* . Nueva York: Knopf.
- BENNETT, D. (1979) "The Detective Story: Towards a Definition of Genre" *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 4, 233
- CHATMAN, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* . Ithaca: Cornell University Press.
- GENETTE, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* . Ithaca: Cornell University Press.
- PORTER, D. (1981). *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press.
- PRINCE, G. (1987). *Dictionary of Narratology* . Lincoln: University of Nebraska Press.
- STERNBERG, M. (1978). *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- TODOROV, T. (1966). "Les catégories du récit littéraire". *Communications* , 8, 125-151.
(1969). "Structural Analysis of Narrative" *Novel* , 1/3.
(1977). "The Typology of Detective Fiction" en *The Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell University Press, 42-65.