

## Crímenes de autor

Todos los derechos reservados.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

En cubierta: ilustración de © Barbara J. Marks / Alamy Stock Photo

Diseño gráfico: Gloria Gauger

© De la edición y prólogo, Juan Antonio Molina Foix

© De la traducción, sus autores

© Ediciones Siruela, S. A., 2021

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

28010 Madrid. Tel.: + 34 91 355 57 20

Fax: + 34 91 355 22 01

[www.siruela.com](http://www.siruela.com)

ISBN: 978-84-18859-09-0

Depósito legal: M-25.241-2021

Impreso en Cofás

*Printed and made in Spain*

Papel 100% procedente de bosques bien gestionados  
de acuerdo con criterios de sostenibilidad

# CRÍMENES DE AUTOR

## Una antología

Edición y prólogo de  
Juan Antonio Molina Foix

 Siruela

Libros del Tiempo Biblioteca de Clásicos Policiacos

# Índice

<b>Prólogo</b>	<b>9</b>
----------------	----------

## CRÍMENES DE AUTOR

¡Un tremendo impulso! WALT WHITMAN	41
Los ladrones que no podían dejar de estornudar THOMAS HARDY	57
La mano GUY DE MAUPASSANT	66
La cerilla sueca ANTÓN CHÉJOV	74
El crimen de la calle Fuencarral BENITO PÉREZ GALDÓS	98
¿Fue un asesinato? R. L. STEVENSON	134
El retorno de Imray RUDYARD KIPLING	139

Una ilusión en rojo y blanco STEPHEN CRANE	154
Los Secuaces de Midas JACK LONDON	161
Cuento detectivesco por partida doble MARK TWAIN	178
Al cabo de veinte años O HENRY	244
El marinero de Ámsterdam GUILLAUME APOLLINAIRE	249
La cana EMILIA PARDO BAZÁN	255
La posada de las dos brujas. Un hallazgo JOSEPH CONRAD	263
El punto flaco SAKI (H. H. MUNRO)	302
Un fratricidio FRANZ KAFKA	305
Veneno KATHERINE MANSFIELD	313
Una botella de Perrier EDITH WHARTON	346
El Misterio de Islington ARTHUR MACHEN	346

## Prólogo

Para Silvia Palacios,  
*Queen of Blues*

As flies to wanton boys are we to the gods;  
they kill us for their sport<sup>1</sup>  
SHAKESPEARE, *King Lear*

En el prólogo a mi antología *El cuerpo del delito*<sup>2</sup> di cuenta y razón de la prehistoria, prolegómenos, fundación, primeros pasos y posterior evolución del naciente relato policial, iniciado brillantemente por Poe en «The Murders in the Rue Morgue» (1841), en cuyas primeras páginas desarrolló una especie de poética del nuevo género, su *incipit*. En ese auténtico punto de partida, en el que aparece el primer detective de la historia de la literatura: el caballero Auguste Dupin, Poe fijó las verdaderas reglas del género, que descubrió, según confesión propia, al reflexionar

<sup>1</sup> «Somos para los dioses como las moscas para los niños traviesos; / nos matan por divertirse». *La tragedia del rey Lear* (Acto IV, Escena 1, 41-42).

<sup>2</sup> *El cuerpo del delito. Antología de relatos policíacos clásicos*, edición y traducción de Juan Antonio Molina Foix (Madrid, Siruela, 2015, págs. 9-38).

sobre el método analítico que había seguido para esclarecer el crimen misterioso que Dickens había relatado en su novela *Barnaby Rudge* (1841).

Lo cierto es que a partir de la trilogía de Dupin —completada con «The Mystery of Marie Rogêt» (1842-1843) y «The Purloined Letter» (1844)— la narrativa policiaca cobró carta de naturaleza y se convertiría, como afirma Borges, en «una de las pocas invenciones literarias de nuestra época»<sup>3</sup>. Un género sofisticado de literatura, cuyo punto de referencia estético se basa en la variación de incidentes y hallazgos (por no decir peripecias y ocurrencias), tramas narrativas diversas y personajes distintos que comparten un espacio, y en el que se combina la naturalidad en el uso de palabras cotidianas —la «suavidad engañosa» de la que hablaba Raymond Chandler— con la retórica del morbo. El crimen atrae no solo porque es el único acto que podemos «resolver» en relación con la muerte, sino porque además falsea nuestra realidad cotidiana otorgándole una coherencia de la que normalmente suele carecer.

La novela clásica se convierte así en novela enigma, novela de investigación racional: presenta el hecho criminal como un enigma para la razón cuyas vicisitudes hay que indagar. Un desafío que será el soporte del pacto entre el texto y sus lectores. El misterio debe resolverse utilizando la capacidad analítica del lector, que se identifica con el personaje central que desempeña el papel de investigador, para ordenar lógicamente los datos fragmentarios obtenidos y darles forma hasta llegar a una solución. En definitiva, un juego intelectual que requiere una capacidad de observación rigurosa y metódica y un razonamiento minucioso y profundo que dé paso a la utilización sistemática de una de estas dos vías básicas de investigación: la empírica (pistas y testificaciones) y la racional (deducciones).

<sup>3</sup> «¿Qué es el género policial?», en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial* (Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995, págs. 249-250).

La popularidad del relato policial se afianzó en todo el mundo a lo largo del siglo XIX gracias a autores como Dickens, Sheridan Le Fanu, Wilkie Collins, Émile Gaboriau, Arthur Conan Doyle, creador del inmortal Sherlock Holmes, o Chesterton, progenitor del no menos célebre Padre Brown, el infalible «apóstol del sentido común», conocido también como el «príncipe de la paradoja». Tras la primera guerra mundial se produciría la gran transformación del género, con la aparición de las prolíficas escritoras inglesas Agatha Christie y Dorothy Sayers, que captaron de inmediato el máximo reconocimiento internacional y tuvieron muchos seguidores, o el belga Georges Simenon, que inició en Francia una literatura policiaca diferente, más costumbrista y de una rara fecundidad. Mientras, en Estados Unidos en torno a los años veinte del siglo pasado surgirían los ya clásicos Dashiell Hammett, Raymond Chandler o James M. Cain, que dieron forma a lo que se ha llamado novela negra, en la que, como ha comentado recientemente Joyce Carol Oates, hay «un idealismo paradójico que oscurece e ilumina al mismo tiempo. El crimen, en cualquier caso, siempre es un elemento nuclear; la chispa que hace que todo arda».

De cualquier modo, aparte de la extensa nómina de narradores adscritos al género policial que suele ser su referente, otra serie de escritores de todo tipo no han logrado resistirse, como no podía ser menos, a su indudable atractivo y han probado ocasionalmente a hacerlo suyo con mayor o menor acierto. De entre todos estos francotiradores he seleccionado para esta antología a una veintena de autores de primerísima fila que no dudaron en intentarlo, aunque sus notables resultados hayan quedado sepultados, a mi juicio injustamente, por sus reconocidas obras mayores. Se trata de recuperarlos y comprobar que no solo no desentonan, sino que destacan por su originalidad de enfoque y la depurada calidad de su prosa, que en nada desmerece en relación con el resto de su obra.

El primero, y quizás el más inesperado, de estos francotiradores es el egregio poeta estadounidense Walt Whitman (1819-



1892), autor de la imperecedera *Leaves of Grass* (1855), deslumbrante colección de doce poemas (ampliada y revisada a lo largo de su vida hasta en nueve ediciones) que acabaría convirtiéndole en el bardo más característico de su país.

Aparte de su brillante faceta lírica, Whitman fue un prolífico autor de textos en prosa: un par de novelas, una serie de colaboraciones periodísticas (llegó a ser director de varios periódicos, además de cajista) en las que denunció sin ambages los problemas de su tiempo: pobreza, alcoholismo, desigualdad social, etc., y sobre todo un imprevisto ramillete de relatos breves, la mayor parte de los cuales firmó como «W. W.», que constituyen un fiel reflejo de la realidad del siglo XIX en Estados Unidos. En estos textos el prosista Walt Whitman desplegó una incontenible militancia social y un audaz talante subversivo, que le permitió crear una especie de didacticismo poético, moralizante, capaz de fustigar implacablemente las flagrantes injusticias de su época. En palabras de Guillermo de Torre<sup>4</sup>, «con él surge el espíritu cósmico, el afán de comunión, de abrazar el mundo, tanto el próximo como el lejano».

Whitman abrazó desde su juventud varias causas reformistas, pero ninguna con la firmeza y continuidad con que se opuso sin paliativos a la pena de muerte. Ese inmarcesible deseo de erradicarla se vio reflejado en un constante activismo en favor de su abolición (sobre todo cuando asumió la dirección del periódico *Brooklyn Daily Eagle*) y, como era de esperar, le dio opción a desarrollarla en varios relatos, como «Arrow-Tip», «Richard Parker's Widow» y el aquí seleccionado «Revenge and Requital: A Tale of a Murderer Escaped» (todos ellos publicados en 1845), que un año después revisó y cambió el título hasta el definitivo «One Wicked Impulse!» Un valiente alegato contra el deleznable castigo de la pena máxima que muestra la firme creencia whitmaniana en la fidelidad a los propios principios morales, y de manera inesperada culmina con lo que sin duda podríamos llamar una deliciosa justicia poética.

<sup>4</sup> *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, Guadarrama, 1965, pág. 137).

Famoso sobre todo por sus cinco grandes novelas: *Far from the Madding Crowd* (1874), *The Return of the Native* (1878), *The Mayor of Casterbridge* (1886), *Tess of the d'Urbervilles* (1891) y *Jude the Obscure* (1896), el preeminente escritor inglés Thomas Hardy (1840-1928) dedicó los últimos años de su vida a la poesía (entre 1898 y 1928 publicó siete colecciones de poemas, elogiadas por Ezra Pound, quien diría que «son la cosecha del que antes ha escrito veinte novelas», e incluso sendos otros tantos dramas épicos), pero en ningún momento desdeñó el relato corto. Por el contrario, lo cultivó con profusión y abundancia, y ahí están para demostrarlo sus recopilaciones *Wessex Tales* (1888) y *Life's Little Ironies* (1894), que dan fe de su habitual preocupación por las ironías del tiempo y de la existencia humana.

A pesar de su diversidad de contenido y su gran variedad de forma y estilo, se aprecia en todos ellos tanto su sutileza psicológica como su complejidad narrativa y, como el resto de su obra, se centran en el mundo rural del sur de Inglaterra que tan bien conocía. De hecho, la crítica moderna reconoce unánimemente que antes que él ningún otro novelista inglés había llegado tan lejos en ese difícil género, y el propio Hardy afirmó que «mis cuentos son novelas menores».

«The Thieves Who Couldn't Stop Sneezing» es un relato primerizo y sigue una pauta que los lectores de cuentos de hadas reconocerán en seguida, aunque con una divertida variante: el elemento mágico se reduce a un mero fingimiento de poderes sobrenaturales. El formato de *fairy tale*, el invariable escenario hardyano de Wessex y los inevitables ingredientes policiales acaban por mezclarse bien, y el resultado, sin ningún género de dudas, es bastante halagüeño.

¿Naturalista? ¿Impresionista? El atormentado pero lúcido Guy de Maupassant (1850-1893), que detestaba las etiquetas y las escuelas y pretendía que solo escribía para ganarse la vida, ocupa un lugar aparte en la literatura francesa. Aunque se le ha acusado de truculento por cargar las tintas en demasía, ninguno de sus numerosos colegas logró nunca su perfección en la descripción

de la tragedia de la vida cotidiana. Afamado maestro del cuento y la *nouvelle*, su sobriedad expositiva, «la consumada simplicidad de su técnica», que diría Conrad<sup>5</sup>, transmite al lector una inquietante desazón que no es frecuente en el relato policiaco: las fronteras entre el mundo exterior que vivimos y nuestro mundo interior se difuminan. Maupassant se muestra persuasivo al interpretar su propia enfermedad hereditaria como si se tratara de una dolencia universal y pone al lector en contacto inmediato con el horror. Las obsesiones y probable locura del autor, así como la alucinante experiencia del lector, su creciente malestar, son las dos caras, externa e interna, de un mismo fenómeno. Ambos se rebelan contra lo inexplicable: todo se puede aclarar, pero a veces de forma decepcionante, como concluye el narrador de «La main».

Este breve cuento con matices policiales es una modificación de otro anterior, «La main d'écorché», publicado en 1875 en *L'Almanach de Pont-à-Mousson*, que firmó como Joseph Prunier y nunca recogió en sus colecciones de relatos. Powell, el inglés de Étretat, en cuya casa vivía Swinburne, a quien Maupassant había salvado de morir ahogado en 1866, se convierte aquí en Rowel, y el narrador es ahora un juez de instrucción, que no cree en las explicaciones sobrenaturales y al final del relato propone una solución completamente fortuita.

En esta anómala antología no podía faltar el considerado maestro de la narración breve Antón Pávlovich Chéjov (1860-1904), en cierta manera el «Maupassant ruso», como le llamaba su mujer, que siempre admitió su decisiva deuda con Lev Tolstói. Sus numerosos relatos (más de mil) están poblados por un elenco muy amplio de personajes de todo tipo, a menudo anodinos y trágicos, descontentos con su banal, aburrida y tediosa vida, o resignados con la trivialidad de la existencia, pero siempre tratados con inteligencia, gracia y compasión. El venerado maes-

<sup>5</sup> «Guy de Maupassant 1904», en *Notes on Life and Letters* (Londres y Toronto, J. M. Dent, 1921, pág. 25).

tro ruso muestra una gran destreza para ponernos en su lugar. Su acendrado sentido del humor permite que su amarga sátira moral, que arremete no solo contra la sociedad rusa y su época, sino contra la misma condición humana, llegue al lector con más eficacia.

Entre las numerosas piezas humorísticas, parodias y relatos, burlescos o dramáticos, que publicó en revistas y publicaciones periódicas de San Petersburgo en su primera época (1880-1885), firmados con seudónimo (solo a partir de 1883 utilizó su nombre), he elegido este extraño cuento policiaco, «La cerilla sueca», una especie de refutación del Dostoievski de *Crimen y castigo* (1866). Como en el resto de su obra, destaca su ascetismo literario, la concisión narrativa como lema, el gusto por el detalle, su minuciosidad y escrupulosa observación, que, en opinión de Richard Ford, «demuestra que los sucesos corrientes presentan trascendentes alternativas morales —acciones humanas voluntarias susceptibles de ser juzgadas buenas o malas—, y por tanto tienen consecuencias en la vida que nos conviene tomar en consideración»<sup>6</sup>.

Por las mismas fechas en que Jack el Destripador mantenía en vilo a la población de Londres (1888), en Madrid aparecía, en los primeros días de un caluroso mes de julio, el cadáver de una acaudalada dama de sociedad que residía en la céntrica calle Fuencarral. El suceso ocupó las portadas de los principales periódicos del momento y dejaría en el habla madrileña la frase «es más conocido que el crimen de la calle Fuencarral». Las extrañas circunstancias que rodearon al crimen y las contradictorias suposiciones sobre su autoría lo convirtieron en la noticia del momento, y la enorme popularidad de la causa explicaría el interés por este caso criminal<sup>7</sup> de nuestro insigne escritor Benito

<sup>6</sup> Prólogo a *The Essential Tales of Chekhov* (Nueva York, HarperCollins, 1998).

<sup>7</sup> Denah Lida atribuye la motivación de Galdós a la posible influencia de Balzac, Dickens y Dostoievski (véase «Galdós entre la crónica y la novela», *Anales Galdosianos*, 7, 1973, págs. 63-77).

Pérez Galdós (1843-1920). Desde 1885 el autor enviaba una serie de crónicas al periódico argentino *La Prensa* y el suceso le brindó la oportunidad de encargarse de que este crimen de leyenda llegase igualmente a sus lectores argentinos.

En las seis crónicas que envió entre el 19 de julio de 1888 y el 30 de mayo del año siguiente, Galdós, en lugar de describir los pormenores y las particularidades sórdidas del atroz crimen, se ocupa más bien del proceso judicial<sup>8</sup>, indaga por su cuenta, busca respuestas fiables, incluye sus propias intuiciones y deducciones, y llega a entrevistarse con la presunta asesina. Sus crónicas mezclan los recursos propios del folletín con los del relato policial para analizar cuestiones penales de gran trascendencia, como la autoría y la participación en el delito<sup>9</sup>. Y en ellas el autor reflexiona sobre el papel que ejerce la prensa en el sumario y en la vista oral, y manifiesta su confianza personal en la justicia, en la profesionalidad del juez que instruye la causa. Y sobre todo lleva a cabo un minucioso análisis de la singular personalidad de la acusada, en cuya concisa descripción se ve la influencia del psiquiatra y antropólogo italiano, que suele considerarse el padre de la criminología moderna, Cesare Lombroso, que desarrolló la controvertida teoría de que el criminal es fruto de una degeneración biológica, lo mismo que todos los gremios y oficios, como las diversas capas sociales, tienen sus modos peculiares de expresión.

El relato no está concebido como una narración autónoma, sino que se compone de una serie de crónicas enviadas en distintos momentos. Se trata de una narración subjetiva del cúmulo de circunstancias y entresijos que rodearon a aquel misterioso crimen; en conclusión, un interesante e innovador experimen-

<sup>8</sup>Galdós describe perfectamente el ambiente que se respiraba en la cercana plaza de las Salesas en las distintas sesiones del juicio, que fue el primero en España en el que se ejerció la acción popular.

<sup>9</sup>Aunque nunca llegó a ejercer la profesión, Galdós había culminado la carrera de Derecho en 1869.

to de lo que hoy llamaríamos «nuevo periodismo», que podría considerarse la primera muestra netamente española de relato policial y el antecedente de nuestra novela policiaca<sup>10</sup>, aunque el mérito habría que otorgárselo a la novela breve de Pedro Antonio de Alarcón *El clavo*, publicada en 1853 y basada igualmente en una *causa célebre* de las muchas que circulaban por periódicos y revistas de la España decimonónica.

James Sandoe comentó en cierta ocasión que la novela de Stevenson, en colaboración con su hijastro Samuel Lloyd Osbourne, *The Wrecker* (1892), fue clasificada como *roman policier* por sus autores, aunque los críticos generalmente la consideran una novela de aventuras y le niegan la admisión en el género<sup>11</sup>. Y es cierto que hasta Borges, uno de sus apóstoles más devotos, la calificó de «una de las más admirables novelas policiales que se conocen»<sup>12</sup>. Pero de lo que no cabe la menor duda, aunque pueda extrañar a algunos, es de que Robert Louis Stevenson (1850-1894), el cuentista por antonomasia de la literatura anglosajona, solo superado en cantidad por Henry James, no se privó de escribir un breve relato policiaco como es debido, «Was that a murder?», que incluyó dentro de su novela *The Master of Ballantrae* (1889).

Se trata de un cuento bastante infrecuente, que además de prescindir por completo del personaje que se encargue de indagarlo, se abstiene de dar alguna información sobre la motivación del crimen o de sus posibles consecuencias, es decir, la investigación que normalmente tiene prioridad en el cuento policiaco

<sup>10</sup> Estas mismas crónicas sirvieron de base a Galdós para dos de sus novelas: *La incógnita* (redactada entre 1888 y 1889 y considerada por muchos la primera novela policiaca española) y *Realidad* (1889), que acabó siendo una función teatral en cinco actos estrenada en Madrid el 15 de marzo de 1892 en el Teatro de la Comedia.

<sup>11</sup> Véase «Reader's Guide to Crime», incluido en Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story* (Nueva York, Simon & Schuster, 1946, pág. 507).

<sup>12</sup> Véase María Esther Gilio *et al.*, *Borges* (Buenos Aires, El Mangrullo, 1976, pág. 121).

clásico brilla por su ausencia. Además de destacar las inconfundibles particularidades estilísticas de Stevenson: fina capacidad de observación y colorista sentido del ambiente descrito, celebrada economía de medios y concisión verbal, elegante sentido del ritmo, depurada opacidad gramatical, la eficacia del cuento se basa en la reticencia con que está narrado, ocultando aspectos esenciales del asesinato o dándolos a entender solo en parte. Una forma de narrar que prefigura los experimentos de vanguardia. A fin de cuentas, una joyita imprescindible que sería imperdonable haber obviado.

Henry James alababa el «talento versátil» de Rudyard Kipling, la «admirable claridad con que percibe las innumerables posibilidades que hay en el cuento», la «envidiable frescura extrema de su inspiración», su «prodigiosa facilidad solo superada por su severa exigencia», y sobre todo su «capacidad de congobernarnos»<sup>13</sup>. Poeta y novelista británico nacido en Bombay (1865-1936), su fuerte fue en realidad el relato breve, en el que mostró, como Stevenson, una portentosa habilidad para narrar la aventura, con un acusado énfasis en la acción, y una rara facilidad para dar vida a sus personajes con solo unos cuantos trazos. Lo que caracteriza a sus relatos es su frescura y desparpajo, su estilo ágil y sobrio, basado en un agudo sentido de la observación, y un lenguaje directo y riguroso que recuerda la jerga militar, y con el que parece hacerse eco de su incisivo acento imperialista, su exaltación de cierto pretérito y fulgurante apogeo británico, que tanto se le ha reprochado<sup>14</sup>.

En 1888 Kipling se reunía con unos amigos en un típico *bungalow* de los de antes del motín de los cipayos<sup>15</sup>, que tenía un cielo

<sup>13</sup> Introducción a *Life's Handicap: Being Stories of Mine Own People* (Nueva York, United States Book Company, 1891).

<sup>14</sup> George Orwell le llamaba el «Profeta del imperialismo británico» (véase «Essay on Kipling», en *New English Weekly*, 23 de enero de 1936).

<sup>15</sup> Los cipayos eran tropas nativas al servicio de la Compañía de las Indias Orientales. El motín, conocido ahora como el Levantamiento Nacional, tuvo como detonante la negativa de los indígenas, por imperativos de su religión,

raso de tela por debajo de la brea del tejado de paja para crear una bolsa de aire, cuando empezaron a notar un olor desagradable, que resultó proceder de una pequeña ardilla muerta<sup>16</sup>. La anécdota le inspiró al escritor el relato «The Return of Imray», una «verdadera obra maestra en el arte de exponer lo esencial con gran sobriedad textual»<sup>17</sup>. Recordándonos que la India colonial, verdadero cosmos en el que conviven multitud de religiones, lenguas y razas, es ante todo la tierra del misterio, Kipling ambienta el cuento en verano y en un exótico escenario marcado por un calor abrasador, y utiliza el simbolismo para expresar la incómoda atmósfera que atosiga al narrador, mencionando las serpientes que rondan la casa y la creencia popular en el mal de ojo para representar la solapada e insidiosa espera de los nativos para rebelarse contra sus amos<sup>18</sup>.

En las últimas décadas del siglo XIX el crecimiento de las grandes ciudades estadounidenses fue cambiando gradualmente el carácter rural de sus gentes. Son los años en que Nueva York se convierte en la mayor urbe del mundo. Como otros muchos contemporáneos suyos, Stephen Crane (1871-1900) se siente atraído

a utilizar el armamento lubricado con grasa de cerdo que les imponían los colonizadores. Comenzó el 9 de mayo de 1857 con una matanza nocturna de oficiales en Meerut y desembocó en un intento de restauración de regímenes anteriores, ocasionando levantamientos populares en algunos lugares, como Delhi o Lucknow, que cayeron en poder de los insurrectos, cuyo número superaba con creces al de soldados británicos. La revuelta fue aplastada con gran violencia y derramamiento de sangre en julio de 1858, y fue seguida de una durísima represión.

<sup>16</sup>Véase la biografía de Andrew Lycett *Rudyard Kipling* (Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1999, pág. 163).

<sup>17</sup>R. Thurston Hopkins, *Rudyard Kipling's World* (Londres, Robert Holde, 1916, pág. 62).

<sup>18</sup>El *Times* del 27 de enero de 1914 reseñó, nada favorablemente, el estreno en el Royal Court Theatre de Londres de una dramatización de este relato llevada a cabo por el actor, director y dramaturgo inglés Roland Pertwee.



por la vorágine de la gran ciudad y llega a ella en 1891 para dedicarse al periodismo. En los círculos literarios se debatía entonces la batalla entre el realismo y el romanticismo. Tras explorar a fondo los barrios bajos neoyorquinos, viviendo en pensiones siniestras y frecuentando los antros más peligrosos, dos años después publica su primera novela *Maggie: A Girl of the Streets* (1893).

La postura de Crane, como la Frank Norris, es bien determinante. «Decidí que cuanto más se aproxima un escritor a la vida tanto más grande llega a ser como artista, y la mayor parte de mis escritos en prosa se han dirigido hacia la meta descrita parcialmente por ese término tan mal comprendido y del que tanto se abusa: el realismo. Tolstói es el escritor que más admiro. [...] Parece una lástima que el arte sea hijo del dolor, y sin embargo creo que es así»<sup>19</sup>. De vida casi tan epigramática como sus propias frases singularizadas con un epíteto alarmante o un símil extraño, fue una figura clave en la moderna narrativa estadounidense, y en su época asombró no poco su marcado distanciamiento de las tradiciones del inglés escrito, construido a base de impresiones verbales, una técnica en la que no teme hacer experimentos con el impresionismo, el simbolismo o la ironía, manejándolos de forma atrevida.

Sus numerosos relatos, tras publicarse de forma dispersa en revistas, fueron agrupándose en colecciones como *The Open Boat and Other Tales of Adventure* (1898), *The Monster, and Other Stories* (1899) o *Whilomville Stories* (1900). De entre todos ellos he escogido el titulado «An Illusion in Red and White», que además de ser el último que escribió, responde perfectamente a la propuesta de esta antología. Se le ha criticado que describa emociones en términos de colores, así como que su gramática estuviera modelada salvajemente según las necesidades de un punto<sup>20</sup>. Pero lo cierto

<sup>19</sup> Citado en John Berryman, *Stephen Crane* (Cleveland, Meridian, 1962, pág. 54).

<sup>20</sup> Thomas Beer, *Stephen Crane: A Study in American Letters* (Nueva York, Alfred Knopf, 1923).

es que se trata de un claro precursor de los modernos relatos policiales y, como apunta Don Honig<sup>21</sup>, tan escalofriante como cualquier otro de Edgar Allan Poe o de Ambrose Bierce.

Jack Griffith London (1876-1916) escribió tanto como vivió en los apretados cuarenta años de su breve existencia. Viajero impenitente, recorrió a pie Estados Unidos desde California hasta Boston, visitó Japón en una goleta y navegó durante siete años en su queche *The Snark* por Hawái, Molokai, Typee, Tahití, Bora Bora, islas Fidji y Salomón, a bordo del cual empezó a escribir su novela *Adventure* (Nueva York, Macmillan, 1911). Antes de empezar a brillar en los círculos literarios de San Francisco hacia 1900, desempeñó mil oficios diferentes: vendedor callejero de periódicos, pescador de salmón, vigilante de playa, fogonero, estibador, planchador de camisas, cazador de focas, pirata de ostras, boxeador, buscador de oro (en los recientemente descubiertos yacimientos de Klondike). Diego Lara lo ha definido perfectamente: «Fue un perdedor disfrazado con el “maillot” amarillo, al que a pesar de sus galas de gran aventurero, yo siempre imaginé como un Buster Keaton en los mares del Sur»<sup>22</sup>.

*The Son of the Wolf* (1900), *The Call of the Wild* y *The People of the Abyss* (1903), *The Sea Wolf* (1904), *White Fang* (1906), *Before Adam* (1907), *The Iron Heel* (1908) o *Martin Eden* (1909): su extensa obra deja constancia de sus diversas inquietudes, luchando siempre por «desenmascarar las trampas de la civilización y revalorizar al hombre en su lucha desnuda con la naturaleza». Pero además de estas celebradas novelas, en su corta vida literaria publicó 197 cuentos, con una temática variadísima, que quedaron dispersos en archivos, revistas y una veintena de libros. La fiebre del oro, los mares del Sur y Hawái, la navegación, el vagabundeo, el lejano Oriente, el boxeo, la fantasía, la ciencia ficción, los relatos de guerra, Irlanda, la ficción histórica... son algunos de los mu-

<sup>21</sup> Don Honig, *Stephen Crane* (Nueva York, Avon Books, 1962).

<sup>22</sup> Prólogo a *Aventura* (traducción de A. Nadal, Madrid, Nostromo, 1974, pág. 1).

chos géneros que frecuentó. Como es lógico, también el relato policial: «Moon-Face: A Story of Mortal Antipathy» (1902), «The Leopard Man's Story» (1903), «Just Meat» (1907), «Winged Blackmail» y «To Kill a Man» (1910), además de «A Thousand Deaths» (1899), que se suele considerar de ciencia ficción, y «The Minions of Midas» (1901), que aunque catalogado como ficción política (y posiblemente esa era la intención del autor), es un peculiar cuento policíaco bastante sugestivo, y por eso lo incluyo aquí.

Escritor de tránsito entre dos formas de hacer de la literatura estadounidense, Samuel Langhorne Clemens (1835-1910), más conocido como Mark Twain<sup>23</sup>, fue el primero que se detuvo a contemplar el fascinante espectáculo humano de las nuevas fronteras y en afrontar los asuntos específicos de su país. Como supo ver Ignacio Álvarez Vara, «jugó en el mundo literario un papel semejante al que Lincoln brindara en su vida política: entendió que [...] había que contemplar Estados Unidos desde una perspectiva diferente»<sup>24</sup>. Su grandeza se debe en buena parte a su buen oído: podía distinguir todos los dialectos de la cuenca del Misisipí, y su capacidad de imitar estilos de habla, con todo un despliegue de detalles precisos, era en verdad notable. Fue sin duda el pionero del lenguaje vernáculo. Su estilo era su misma forma de contar, con naturalidad y muy directamente; escribía igual que hablaba: el lógico desorden del hablador se ha quedado para siempre en su obra, pero a cambio también su vitalidad<sup>25</sup>.

Adoraba los recursos efectistas tal como en la frontera se veneraban las bromas, y se jactaba de haber sido el primer usuario del teléfono privado, el primer escritor en utilizar una máquina

<sup>23</sup>En el habla de los marineros del Misisipí, que surcó de joven como piloto de barcos fluviales, «Mark Twain» («Marca dos») significaba la profundidad mínima (dos brazas) para poder navegar.

<sup>24</sup>Prólogo a *El corruptor de Hadleyburg. Cuento policial de doble fondo* (Madrid, La Fontana Literaria, 1972, pág. 13).

<sup>25</sup>Ibíd., pág. 14.

de escribir, el primer autor en dictar su obra a una grabadora. Autor de novelas tan relevantes como *The Innocents Abroad, or The New Pilgrims' Progress* (1869), *Life on the Mississippi* (1874), *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), o *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884), sus numerosos textos de no ficción, serios y humorísticos, que contienen anécdotas, chistes, cartas, reflexiones, etcétera, aparecieron en volúmenes misceláneos, aparte del considerable material que dejó sin publicar, cosa que se ha hecho póstumamente.

En cinco ocasiones se propuso intentar el género detectivesco. El resultado fueron las novelas *Simon Wheeler, Detective* (1877, aunque no se publicó hasta 1963), *Pudd'nhead Wilson* (1894) y *Tom Sawyer, detective* (1896), el relato «The Stolen White Elephant»<sup>26</sup> (1882) y la *nouvelle* «A Double-Barrelled Detective Story» (1902). Si en las novelas y el relato el objeto de su hiriente burla fue el manierismo de los héroes de la literatura victoriana y en concreto las populares novelas de detectives que imitaban a los de la agencia Pinkerton<sup>27</sup>, la *nouvelle* es sin ambages una feroz parodia de los métodos de Conan Doyle. Inspirada aparentemente por el reciente estreno en Nueva York de la función de William Gillette *Sherlock Holmes* (1899) y la publicación de *The Hound of the Baskervilles* (1901-1902), Twain la escribió en seis días. Obra favorita de Frank Lloyd Wright, la furibunda sátira, ambientada en un brumoso paisaje de mineros como el que Twain conoció de joven cuando fue secretario de su hermano en la Administración del estado de Nevada, recrea un Sherlock Holmes deliciosamente inútil y discretamente estúpido al que ridiculiza sin piedad, y el autor hasta se permite «romper la cuarta pared» y aparecer como

<sup>26</sup> Incluido en *El cuerpo del delito*, págs. 105-125.

<sup>27</sup> La agencia de detectives Pinkerton, que se hizo famosa por *impedir un atentado criminal contra el presidente Lincoln*, tenía por insignia un ojo abierto de par en par con el lema: «We Never Sleep» (Nunca dormimos), imagen indeleble que dio origen al término «ojo privado» como sinónimo de «detective». Dashiell Hammett aprendió en ella su oficio.

tal en mitad de la historia, respondiendo a supuestas cartas de lectores al director del periódico en que se publicó<sup>28</sup>.

Cuando Henry James regresó de Inglaterra en 1905 encontró una Nueva York bien distinta de la que conocía: la «ciudad eléctrica» que adoraba el poeta Wallace Stevens se había convertido para él en una «ciudad terrible», en la que empezaban a ocupar las calles los primeros automóviles (los Pope-Hartford, los Pope-Robinson, los Pope-Toledo, los Pope-Waverley, los Thomas Flyer...). Un torbellino de color, movimiento, oropel, risas y lágrimas, la «Bagdad con metro», llena de personajes duros pero compasivos y resueltos, policías, ambiciosos artistas y coristas, indigentes y «gente bien», que le dieron la vistosa, animosa y dispada imagen que tiene hasta nuestros días.

William Sydney Porter (1862-1910), un fornido sureño rubio que se describió a sí mismo como un «saludable carnicero» y firmó sus primeras obras como Olivier Henry<sup>29</sup>, vivió en ella solo ocho años, pero creó con sus relatos, más breves de lo normal, idóneos para llenar una o dos columnas de un periódico, la perdurable leyenda de un mundo de *scotch* con agua caliente, expendurías de tabaco con una luz siempre encendida encima del mostrador, pensiones para «gente del teatro en la Eighth Avenue, vendedores de hielo, organilleros, escupideras de latón, hojaldres espolvoreados de arroz con leche, «*mashers*»<sup>30</sup>, mecanógrafos, «dependientes de confianza» y policías (siempre irlandeses) con bigotes de morsa, hablando en dialecto. No fue un cronista serio de la ciudad, como Stephen Crane, Theodore Dreiser o Edith Wharton, pero su estilo picaresco y su talante personal se identificaban más con los columnistas de Broadway y los letristas de

<sup>28</sup> En enero y febrero de 1913, *La España moderna* sacó en dos entregas *Más hábil que Sherlock Holmes*, versión de «A Double-Barrelled Detective Story» por Marck (*sic*) Twain, traducida por E. M.

<sup>29</sup> Luego lo acortó a O. Henry o simplemente O Henry. Le parecía que el nombre daba bien impreso y era fácil de pronunciar y recordar.

<sup>30</sup> Tenorios, donjuanes.

Tin Pan Alley<sup>31</sup>, que fueron sus verdaderos descendientes. Comparado a menudo con Maupassant (él lo llamaba Mopassong), Frank Norris o el británico Saki, fue un caricaturista sensible cuyo encanto reside principalmente en sus audaces hallazgos visuales: su pizca de distanciamiento sardónico produce el efecto de estar viendo un interior holandés a través de una gasa de algodón.

«After Twenty Years» es una de las más de cien historias que O Henry escribió entre 1902 y 1905. Un relato muy breve, con un trasfondo de amistad y crimen, deber y responsabilidad, en el que el autor utiliza su ingenio paródico, tanto en los chispeantes diálogos como en la trama, en una confrontación de palabras, ideas, temas o sentimientos, aparentemente muy alejados e inconexos, y por eso mismo sorprendentes, que culmina con un inesperado final.

Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Wąż-Kostrowicki (1880-1918), verdadero nombre de Guillaume Apollinaire<sup>32</sup>, fue un escritor naturalizado francés que, junto con Max Jacob, André Salmon y Pierre Reverdy, influyó en la formación de la estética del cubismo. Temperamento exuberante y jovial, en su breve y agitada vida participó en todas las polémicas artísticas que desataron las vanguardias. Los verdaderos pilares de su fama son la crítica de arte<sup>33</sup>, su inagotable fluidez como rimador y su originalidad poética. Junto con Blaise Cendrars, Max Jacob, Reverdy y

<sup>31</sup> Sede de los principales editores musicales, en la calle Veintiocho entre la Quinta Avenida y Broadway (más tarde alrededor de Broadway y la calle Treinta y Dos). La frase «tin pan» se refiere al «sonido de pianos aporreados con furia». Era música comercial compuesta sobre todo de baladas, bailables y vodeviles, pero se convirtió en todo el mundo en sinónimo de la música popular.

<sup>32</sup> Aunque pretendía ser hijo de un cardenal italiano, en realidad su madre era una camarera papal polaca y su padre un guarda suizo del Vaticano.

<sup>33</sup> En 1913 publicó su imprescindible *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* y en 1917 acuñó el término «surrealismo» que André Breton rescató en 1924 para fundar su famoso manifiesto.

Jean Cocteau, creó la poesía de vanguardia, eliminando lo anecdótico y lo descriptivo.

Muestra de su polimorfismo son sus fundamentales libros de poemas *Alcools*, (1913) y *Calligrammes* (1918), sus interesantes obras de teatro *Les mamelles de Tirésias* (1917) y *Couleur du temps* (1920), sus guiones de cine nunca rodados *La Bréatine, cinéma-drame en quatre parties* (1917) y *C'est un oiseau qui vient de France* (1918)<sup>34</sup>, la novela póstuma *La femme assise* (publicada en 1920) y la colección de relatos *L'hérésiarque & Cie* (1910), que prefiguran su obra posterior por su repudio del realismo y el naturalismo, que consideraba, como los simbolistas antes que él, que limitaban arbitrariamente la visión del escritor, y por su extravagante utilización de la imaginación. El aquí seleccionado, «Le matelot d'Amsterdam», es un ingenioso relato sobre un doble crimen, cuyo esquema se aparta bastante de los demás, aunque guarda cierto parecido con «La rencontre au cercle mixte», publicado en junio de 1912 en *Les soirées de Paris* con el título «L'ingénieur hollandais», e incluido en *Le poète assassiné*, (París, Bibliothèque des Curieux, 1916).

Célebre por su serie de atrevidos artículos sobre la novela, *La cuestión palpitante* (1882)<sup>35</sup>, en los que analiza y critica el naturalismo y defiende el realismo («una teoría más ancha, completa y perfecta»<sup>36</sup>), y sobre todo por sus novelas *Los pazos de Ulloa* (1886), su obra maestra, y su continuación *La madre Naturaleza* (1887), Emilia Pardo Bazán (1851-1921), además de ocupar diversos cargos: presidente de la sección de literatura del Ateneo de Madrid (desde 1906), consejero de Instrucción Pública (desde 1910) y primera catedrático de Literaturas Contemporáneas en la Uni-

<sup>34</sup>Fascinado por las infinitas posibilidades abiertas por el cine, en su cuento «Un beau film» (1907) y en un artículo de *L'Intransigeant* (1910) evoca, de un modo irónico, ciertos desarrollos inesperados del arte cinematográfico, al que otorga un carácter popular a diferencia de los futuristas italianos.

<sup>35</sup>Publicada al año siguiente en forma de libro con prólogo de Clarín.

<sup>36</sup>Donald L. Shaw, *Historia de la literatura española*, vol. 5: *El siglo XIX* (traducción de Helena Calsamiglia, Barcelona, Ariel, 1973, pág. 223).

versidad Central (desde 1916), y editar por su cuenta una revista mensual de 120 páginas, *Nuevo Teatro Crítico*, entre 1880 y 1921 publicó más de medio millar de cuentos y narraciones cortas en periódicos y revistas ilustradas de gran difusión en España e Hispanoamérica como *El Imparcial*, *La Esfera*, *La Ilustración Artística*, *La España Moderna*, *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro*, etc.

Convertida en la escritora de cuentos más prolífica y probablemente más importante de su tiempo, la gran variedad de estilos que abarcó es sorprendente. Con gran intuición y nitidez precisó las características esenciales del cuento, que definió como un proceso de concentración, que presupone una ceñida limitación; una forma más trabada y artística que la novela. Sus cuentos son muy breves (dos o tres páginas como término medio), contruidos con un exquisito cuidado del *tempo* final y un lenguaje inconfundible, mezcla de clasicismo y casticismo, y con desenlaces sorprendivos. Su marcada predilección por el misterio, los crímenes y el terror, llevó a la autora al cuento policíaco.

«El misterio de un crimen es su psicología, los abismos del corazón que descubre, la luz que arroja sobre el alma humana, sobre el estado social de una nación, sobre una clase, sobre algo que rebasa los límites de la caja de caudales, la cómoda o el armario forzado, el baúl destripado, la cartera sustraída», escribió en 1901<sup>37</sup>. Contemplando el crimen desde una óptica más amplia, teniendo en cuenta factores de orden educativo, policial y penal, sin obviar la responsabilidad de la sociedad ante el hecho criminal, puede decirse que, con una serie de cuentos y la novela corta *La gota de sangre* (1911), creó las primeras explosiones efectivas del género policial en España<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> En «Como en las cavernas», septiembre de 1901, núm. 1029 de la revista *La Ilustración Española*, formando parte de una serie de artículos publicados en la sección «La vida contemporánea».

<sup>38</sup> Obviando los precedentes ya citados *El clavo* de Alarcón (1853) y *La incógnita* (1889) de Galdós.



Sin rehuir los detalles cruentos, estos cuentos, que ella nunca consideró policíacos (prefirió calificarlos de trágicos), los focaliza en el alma del criminal y, evitando la sucesión de hechos lógicos que permiten resolver el enigma, se apartan del canon genérico. «La cana», que tiene como escenario la ciudad de Estela (trasunto de Santiago de Compostela), transcurre en Navidad y «su interés no se centra en la identidad del criminal, insinuada desde bastante pronto, sino en los móviles del crimen y en el modo de ejecución. El problema de quien cometió el crimen se transforma en cómo lo cometió»<sup>39</sup>.

Una carrera literaria meritoria y sorprendente donde las haya es sin duda alguna la del polaco Teodor Józef Konrad Nalecz Korzeniowski (1857-1924), quien, tras una vida aventurera como hombre de mar durante veinte años (primero se enroló en la marina mercante francesa<sup>40</sup> y más tarde surcó los mares durante cinco años bajo bandera inglesa hasta obtener el título de patrón de la Marina Británica y nacionalizarse inglés en 1886), a los treinta y seis años empezó a escribir en la lengua de Shakespeare<sup>41</sup>, con-

<sup>39</sup> Véase Ruth Noya Taboada, *La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Santiago de Compostela, 2016, pág. 145.

<sup>40</sup> Se vio obligado a dejar Francia y buscar refugio en Inglaterra por una adversa y fugaz experiencia amorosa seguida de un duelo.

<sup>41</sup> «La verdad del caso es que mi habilidad para escribir en inglés me es tan natural como cualquier otra de las facultades de que dispongo desde mi nacimiento. [...] siempre ha formado parte inherente de mí. [...] El inglés no fue producto de una elección ni de una adopción. Jamás pasó por mi cabeza la más remota idea de plantearme una elección. En cuanto a la adopción..., qué duda cabe, hubo adopción, pero conste que fui yo el adoptado por el genio de la lengua, que tan pronto superé la etapa de los balbuceos se apropió de mí de forma tan cabal que hasta sus propios giros idiomáticos incidieron de forma directa en mi temperamento y modelaron mi todavía maleable carácter». Véase «Nota del autor», en *Crónica personal [Remembranzas]* (traducción de Miguel Martínez-Lage, Madrid, Trieste, 1990, pág. 23).

virtuéndose en el clásico Joseph Conrad<sup>42</sup>, uno de los narradores más ilustres del siglo XX, poseedor de «un estilo de enorme poder, una altura de dicción y de pensamiento frente a la que, en el panorama de la novela inglesa de su tiempo, solo la de Henry James resistiría la comparación, y una capacidad de creación que le permitiría llevar su arte allí donde él se lo propusiera»<sup>43</sup>.

A pesar de cierta extrañeza en la elección tanto de vocabulario (abusa de galicismos), como de sintaxis y ritmo, «su inglés se movía entre dos extremos: una versión estilizada, netamente literaria de la lengua común, y un fino oído para el toma y daca del diálogo»<sup>44</sup>, con una «meticulosa elección de lo términos (arcaísmos, palabras o expresiones en desuso, variaciones dialectales y a veces acuñaciones propias; lengua extraña, densa y transparente a la vez, impostada y fantasmal»<sup>45</sup>. «Una prosa exacta, acabada, perfectamente trabajada, ensamblada y estanca como los cascos de los buques que describía [...]. Un estilo que los ingleses llaman de manera bastante gráfica *convoluted*»<sup>46</sup>.

Junto a sus grandes novelas *Almayer's Folly* (1895), por la que le llamaron el «Kipling del archipiélago malayo», *The Nigger of the "Narcissus"* (1898), *Lord Jim* (1900), *Typhoon* (1902), *Nostromo* (1904), *The Secret Agent* (1907) o *Under Western Eyes* (1911), Conrad también se desarrolló muy bien en el género corto en *nouvelles* como «Heart of Darkness» (1889) o «The Secret Sharer» (1910). «The Inn of the Two Witches» quizás no esté a la misma altura,

<sup>42</sup> A él siempre le llamaron Konrad por el héroe del poema narrativo polaco *Konrad Wallenrod* (1828), de Adam Mickiewicz, que en el siglo XIV intenta liberar Lituania de la tiranía rusa.

<sup>43</sup> Juan Benet, prólogo a *El espejo del mar* (traducción de Javier Marías, Madrid, Hiperión, 1981, pág. 9).

<sup>44</sup> Jules Cashford, «Joseph Conrad: Homo Duplex», epílogo a *El copartícipe secreto* (traducción de Francisco Torres Oliver, Mas Pou. Vilaür, Atalanta, 2005, págs. 91 y 92).

<sup>45</sup> Javier Marías, «Nota sobre el texto», en *El espejo del mar* (ob. cit., pág. 14).

<sup>46</sup> Juan Benet (ibíd., págs. 8 y 9).

pero como en el resto de la obra conradiana presenta el típico personaje que trata incesantemente de encontrarle sentido a la vida, expuesto a esos actos impulsivos que hacen saltar en pedazos lo establecido, y que ha de sortear ineludiblemente una insospechada situación extrema que determina y revela su carácter. La historia, inspirada por el recuerdo de un asunto de contrabando de armas para la causa carlista en España en el que el autor se vio complicado en 1876, se desarrolla en algún lugar del norte de nuestro país durante la guerra de la Independencia y utiliza una particular estrategia narrativa: la cuenta un lector que encontró un manuscrito incompleto de mediados del siglo XIX en una librería de viejo de Londres. En cualquier caso constituye un anómalo relato policiaco<sup>47</sup>, con algunos ingredientes fantásticos, cuya curiosa intriga no voy a desvelar.

En una vena similar a la de O Henry, Hector Hugh Munro (1870-1916), que también es conocido por su seudónimo Saki<sup>48</sup>, fue un maestro de los finales inesperados y sorprendentes, aunque el sobresalto que dispensa a sus personajes suele ser más irónico pero asimismo más tremendo. Nacido en Birmania, entonces colonia del Imperio británico, perdió a su madre cuando era todavía niño y fue educado en Inglaterra por dos tías victorianas, que cobijaban un odio irracional contra los animales.

A los veintitrés años, siguiendo la tradición militar de su familia, se alistó en la policía militar británica en aquel país<sup>49</sup>, pero recurrentes ataques de malaria le hicieron dimitir un año después y, tras recuperarse en Inglaterra, en 1896 inició su carrera de escritor en revistas como *The Bystander* o *The Westminster Gazette*, en la que colaboró regularmente como comentarista político.

<sup>47</sup>Al final de su vida volvería a intentar dicho género en la novela *The Nature of a Crime* (1924), escrita a medias con su amigo Ford Madox Ford, con el que ya había colaborado en *The Inheritors* (1901) y *Romance* (1903).

<sup>48</sup>Según su hermana Ethel, lo eligió por el «copero del brebaje oscuro» mencionado en las *Rubáiyát* de Omar Jayyam.

<sup>49</sup>Su padre fue inspector general de la misma.

Tras publicar un libro de historia, *The Rise of the Russian Empire*, en 1902 actuó de corresponsal del *Morning Post* en los Balcanes, Rusia y París (hasta 1908). En 1914 se alistó para luchar contra Alemania en la primera guerra mundial, aunque estaba en la edad límite, y llegó a ser sargento interino de la 22 Compañía de Fusileros Reales. Lo mató en Francia un francotirador la mañana del 14 de noviembre de 1916. Sus últimas palabras fueron: «Apaguen ese maldito cigarrillo».

Su obra, ingeniosa y llena de matices extraordinarios que reflejan el lado más oscuro de la naturaleza humana, suele considerarse característica del llamado humor británico, la componen una serie de relatos breves que apuntan críticamente al entorno social que frecuentó: la alta burguesía eduardiana<sup>50</sup>, recogidos en varias colecciones como *Reginald* (1904), *Reginald in Russia* (1910) o *The Chronicles of Clovis* (1911). Sus *short stories* sobre la maldad urbana, por las que desfilan aborrecibles personajes autoritarios y llenos de prejuicios, son como un vino selecto a los postres: hay que beberlo a sorbos y saborearlo poco a poco. Entre ellas destacan «Sredni Vashtar», «Gabriel-Ernest», «Laura», «Tobermory» o «The Open Window», y su único relato policiaco «The Blind Spot», en el que el suspense se basa en que para uno de sus personajes son más importantes sus preferencias culinarias que entregar a la justicia al culpable del crimen.

Posiblemente el más grande y enigmático mito de la cultura del siglo XX, Franz Kafka (1883-1924), constituye un fenómeno único en la historia de la literatura. Nacido en Praga, en el punto de confluencia de tres culturas: checa (eslava), alemana y hebrea, creció en el viejo Imperio austrohúngaro, donde ya se vislumbraban los signos que anunciaban su futura hecatombe. Toda su corta vida fue un desarraigado, llevó una existencia profundamente hermética, y los que lo conocieron tuvieron siempre la impresión de que le rodeaba una «pared de cristal». «Una imagen de mi

<sup>50</sup> De la época de Eduardo VII: 1901-1910.

existencia sería una pértiga inútil, cubierta de escarcha y nieve, clavada oblicuamente en el suelo, en un campo profundamente revuelto, al margen de una gran llanura, en una lóbrega noche invernal»<sup>51</sup>.

El único aliciente que encontró fue la literatura, gozaba escribiendo, aunque su obra solo tuvo éxito en un círculo muy limitado de lectores. «Cuando se hizo evidente en mi organismo que la literatura era la manifestación más productiva de mi personalidad, todo tendió a ella y dejó vacías todas las facultades que se orientaban hacia los placeres del sexo, de la comida, de la bebida, de la meditación filosófica, y principalmente de la música»<sup>52</sup>. Obsesionado por confundir su ser con la literatura, escribía con una tenacidad admirable, en un alemán muy sencillo y delicado. Escritor incomprensible y al mismo tiempo sorprendentemente diáfano, «le gustaba extraer sus términos del lenguaje del derecho y de la ciencia, dándoles una especie de precisión irónica, sin ninguna intrusión de los sentimientos personales del autor»<sup>53</sup>. Una prosa lírico-dramática austera y rigurosa, melodiosa e impetuosa al mismo tiempo, pero a la vez transparente y misteriosa, con una sintaxis bastante peculiar, probablemente por la gran importancia que daba a la oralidad.

Gracias a su mejor amigo, Max Brod, su «ventana a la calle», y después albacea, la obra de Kafka ha subsistido, aunque no se libró de padecer diversas vicisitudes. Se ha definido como «una fenomenología de la muerte, una “tanatología”. [...] En la mayoría de relatos aparece la muerte», como si el autor intentara «instaurar el mundo del más allá en el de más acá o viceversa»<sup>54</sup>. Entre todos,

<sup>51</sup> *Diarios* (1914-1923), traducción de Feliu Formosa, Barcelona, Lumen, 1975, pág. 97.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, pág. 203.

<sup>53</sup> Vladimir Nabókov, *Lectures on Literature*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, pág. 321.

<sup>54</sup> José Rafael Hernández Arias, prólogo a *Cuentos completos de Kafka (Textos originales)*, Madrid, Valdemar, 2000, págs. 31 y 33.

muchos de ellos incompletos o con diferentes versiones, aunque recientemente sistematizados, no sorprende demasiado encontrar un breve relato que podríamos catalogar de policiaco, «Ein Brudermord». Este cuentecillo, en el que la furibunda imaginación de Kafka y la nitidez de su estilo subrayan la riqueza tenebrosa de su fantasía, encandiló a Borges, que lo publicó en el segundo número de su efímera revista porteña *Destiempo*<sup>55</sup>, una rareza que constituyó su primera creación conjunta con Adolfo Bioy Casares.

De vida también breve, la neozelandesa Katherine Mansfield Beauchamp (1888-1923) fue una destacada escritora modernista, especialmente interesada en la obra de los simbolistas franceses y en Oscar Wilde, y responsable en gran parte de la recuperación del género del cuento corto. Partidaria de la inestabilidad, lo esquivo, la fragmentación, lo inacabado, la abstracción, fue una experta en el arte de la condensación que nunca se permitió una palabra superflua. La presentación de sus personajes es la principal característica de su obra: de manera casi imperceptible, combina el monólogo interior con acciones mínimamente consecuentes para conseguir el efecto deseado, y no vacila en terminar un relato de forma tan súbita como lo empezó.

Mansfield fue bastante prolífica y, pese a vivir en Inglaterra y trabar amistad con D. H. Lawrence<sup>56</sup>, Virginia Woolf y otros escritores en la órbita del grupo de Bloomsbury, cuando murió gran parte de su obra permanecía sin publicar y todavía se echa en falta una edición completa de sus relatos. Con el antecedente de «The Woman in the Store» (publicado en la revista de vanguardia *Rhythm* en 1912), el brutal cuento de asesinato y enfermedad mental con el que respondió al rechazo de su director John Middleton Murry a un cuento que le pareció blando, «Poison» es una especie de relato de intriga, que a diferencia de otros muchos de

<sup>55</sup> Traducido por María Rosa Oliver, Buenos Aires, noviembre de 1936, con prólogo de Macedonio Fernández y textos de Silvina Ocampo.

<sup>56</sup> Los personajes de Gudrun y Gerald en su novela *Women in Love* están basados en Katherine Mansfield y su segundo marido, John Middleton Murry.

ella que se sitúan en hoteles o pensiones, transcurre en una villa en el sur de Francia<sup>57</sup>, lugar perfecto para las fantasías románticas. Mansfield juega hábilmente con las variadas permutaciones del término «veneno». Aunque los comentaristas han encontrado veladas referencias al poema de Robert Browning *My Last Duchess* o a la “Ode on a Grecian Urn” de John Keats, lo realmente interesante de la historia es que mezcla con rara habilidad la inmediatez de una representación teatral con el punto de vista de uno de los actores, es como un soliloquio sin el resto de los intérpretes.

Ganadora en 1921 del Premio Pulitzer por su celebrada novela *The Age of Innocence*, que Martin Scorsese trasladó brillantemente al cine en 1993, Edith Newbold Jones (1862-1937) era una joven neoyorquina de elevada posición social que, al casarse a los veintitrés años con Edward («Teddy») Robbins Wharton, pasó a llamarse Edith Wharton. Poetisa precoz<sup>58</sup> y autora (con el arquitecto Ogden Codman) del libro *The Decoration of Houses* (1897), en su autobiografía reconoce que la publicación de su colección de relatos *The Greater Inclination*<sup>59</sup> confirmó su vocación de escritora. «Me sentí como una niña abandonada sin hogar que, tras tratar durante años de obtener carta de ciudadanía y ser rechazada en todos los países, por fin consiguió una nacionalidad»<sup>60</sup>.

Nominada al Nobel en 1927, 1928 y 1930, fue amiga de grandes escritores como Henry James (que la llamaba «la mujer-péndulo» porque todos los años cruzaba el Atlántico), Joseph Conrad,

<sup>57</sup> Lo escribió en Menton en 1920, aunque se publicó póstumamente.

<sup>58</sup> En 1878 publicó privadamente su libro de poemas *Verses*, y en 1909 *Artemis to Actaeon and Other Verses*. Póstumamente sus amigos Robert Norton y Gaillard Lapsley editaron su antología de poemas amorosos *Eternal Passion in English Poetry* (Nueva York y Londres, Appleton-Century, 1839).

<sup>59</sup> Su primer relato, «Mrs. Manstey’s View», lo publicó en 1891 *Scribner’s Magazine*, que en los siguientes siete años le aceptó otros y le propuso editar una colección, que finalmente saldría a la luz en 1899.

<sup>60</sup> Véase *A Backward Glance* (Nueva York, D. Appleton, 1934, capítulo VI, «Life and Letters», pág. 86).

H. G. Wells, André Gide o Jean Cocteau, y a partir de 1907 pasó muchas temporadas en París, primero en el histórico Faubourg Saint-Germain, luego en otros lugares de Francia: los veranos en Saint Brice-sous-Forêt, pequeña población al norte de París, y los inviernos en Hyères, en la costa mediterránea, cuyas respectivas villas, Pavillon Colombe y Château Sainte-Claire, son hoy en día objeto de culto.

La justa celebridad de sus novelas *The House of Mirth* (1905) y *The Age of Innocence* (1920) y de su *nouvelle* *Ethan Frome* (1911) no puede empañar el mérito de sus relatos cortos, género en el que demostró una portentosa maestría. Entre sus ocho colecciones, en las que se tocan todos los temas imaginables (amor, matrimonio, divorcio, mundo de la edición, experiencia artística, alta sociedad...), sobresale *Certain People* (1930), una de las últimas, de la que he entresacado este elidido cuento policial pleno de suspense ambientado en el desierto africano, «A Bottle of Perrier», que Graham Greene calificó de «soberbia historia de terror» y la célebre revista estadounidense dedicada exclusivamente al género policiaco *Ellery Queen Magazine* reprodujo en dos ocasiones.

Como adecuado broche final a esta inusual antología he incluido el sorprendente cuento policial «The Islington Mystery», con el que el prestigioso Arthur Machen mostró una vez más su innegable versatilidad. El elevado nivel artístico en el tratamiento del miedo cósmico fue la gran revelación a finales del siglo XIX y comienzos del XX de la magna obra fantástica del galés Arthur Llewellyn Jones (1863-1947), según Lovecraft uno de los cuatro «maestros modernos» del terror.

Trasladado a Londres desde muy joven, Machen<sup>61</sup> probó diversas ocupaciones (tutor, traductor<sup>62</sup>, corrector de pruebas de imprenta, catalogador de libros raros, actor de teatro shakespe-

<sup>61</sup> Eligió el apellido de soltera de su madre, que rima con «blacken».

<sup>62</sup> Hoy en día todavía es recordada y buscada su traducción del *Heptamerón* de Margarita de Navarra o sobre todo la muy celebrada versión de las memorias de Casanova.



riano, y sobre todo periodista<sup>63</sup>, oficio que siempre odió, pese a practicarlo durante casi treinta años por razones estrictamente alimenticias). Trasplantado al asfalto de la metrópoli, este libre espíritu celta de los bosques se convirtió a la fuerza en un desplazado «escribiente de la City».

Tras comenzar con poemas juveniles y textos misceláneos como *The Anatomy of Tobacco* (1884), disparatada broma a la manera de Lewis Carroll, aunque con evidentes ecos de Burton, Rabelais o Carlyle, o *Hieroglyphics* (1902), análisis de la naturaleza de la literatura, al principio su escritura se inclinaba por la prosa arcaica y «fantastickal» del siglo XVII, pero pronto prefirió el lenguaje urbano y pausado de la vanguardia de la primera mitad de los años 1890, representado por R. L. Stevenson y Arthur Conan Doyle. Con un lenguaje riguroso y trabajado, a veces verdaderamente arrebatador a pesar de su extrema sencillez, la sensual prosa rítmica de Machen entonó una original nota disonante: la belleza y el horror suenan al unísono, unidos inextricablemente a un acceso de pasión.

Escrito en 1927 para la antología de Lady Cynthia Asquith *The Black Cap*, «The Islington Mystery» es un brutal cuento macabro que, para darle mayor verosimilitud, tiene la particularidad de que le precede una sucinta exposición de varios casos reales de asesinatos sobrevalorados como obras maestras mientras que otros pasaron inadvertidos y cayeron en el olvido. Con ello equipara descaradamente el asesinato a una forma de arte para complacer la afición, «a menudo errática, y a veces bastante falible», del público al chismorreo confundiendo a menudo la calidad con la fanfarria. El escritor español exiliado en México Luis Al-

<sup>63</sup> Aparte de sus reseñas de libros para la revista *Literature* (antecedente del actual *Times Literary Supplement*), de la que llegó a ser subdirector, se estiman en más de mil quinientas sus colaboraciones para las revistas *The Academy* y *T. P.'s Weekly* o el periódico *Evening News* sobre los más diversos temas: sucesos cotidianos, antigüedades, folclore, crímenes históricos, literatura o vida local.

coriza escribió un guion que trasplanta la acción a aquel país y dio lugar a la curiosa película de Rogelio A. González *El esqueleto de la señora Morales* (1959), protagonizada por el mexicano Arturo de Córdova y la española Amparo Rivelles.

JUAN ANTONIO MOLINA FOIX