

IRISH STUDIES PROGRAM

LA NARRATIVA POLICIAL IRLANDESA

POR
JUAN JOSÉ DELANEY

El pasado 12 de agosto, en nuestra Facultad de Filosofía y Letras, y auspiciada por la Embajada de Irlanda, tuvo lugar una conferencia sobre literatura policial irlandesa, la que estuvo a cargo de Juan José Delaney, profesor de la Escuela de Letras de la Institución. El acto fue presidido por el doctor Héctor Valencia, Vice decano de la Facultad y director de la Escuela de Lenguas Modernas, y contó con la presencia del cónsul de la República de Irlanda en la Argentina, señor Derek Lambe. Tras la presentación del orador por parte de la doctora Alicia Lidia Sisca, directora de la Escuela de Letras, Delaney se dirigió a la numerosa audiencia con el texto que sigue.

Pese a que los límites del género o subgénero policial no pocas veces parecen difusos, en general se acepta que ciertas condiciones son necesarias para que una obra literaria se inscriba dentro de lo detectivesco o para usar un término más generoso, dentro de la literatura de misterio.

La cuestión primera consiste en que una historia policial gira alrededor de un hecho criminal. Se coincide en que quien dio forma y entidad literaria al relato detectivesco fue el norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) con la publicación, en 1841, del

cuento titulado «Los crímenes de la calle Morgue», al que siguieron «El misterio de Marie Roget» (1842) y «La carta robada» (1845). Por el interés que despertaron los temas y asuntos que abordaba, por el misterio que supuso desde el inicio y por haberse desarrollado mediante la forma del folletín en medios gráficos de grandes tiradas, la narrativa policial fue popular desde sus inicios, y como señala Fermín Fevre «ha quedado así definida como una lectura de masas capaz de recoger la mitología popular moderna.»¹ Un crimen,

una investigación y el esclarecimiento del misterio están en la esencia del relato policial.

Quien tomó y expandió la propuesta de Poe fue William Wilkie Collins, con dos poderosas novelas: *The Woman in White* (1860), a la que siguió *The Moonstone* (1868) que T. S. Eliot juzgó «la primera, la más extensa y la mejor de las modernas novelas inglesas detectivescas». En ellas el narrador angloirlandés, amigo de Charles Dickens —quien lo emuló en el género con *The Mystery of Edwin Drood* que la muerte le impidió completar—, introduce distintos puntos de vista para un mismo y enigmático hecho. La ola iniciada por Poe continuó así expandiéndose con Arthur Conan Doyle creador de Sherlock Holmes, símbolo de la razón triunfante, escoltado siempre por el mediocre Dr. Watson. A la creación de este irlandés nacido en Edinburgh le siguió una legión de escritores como Agatha Christie cuya más famosa novela —*The Murder of Roger Ackroyd* (1926)— infringe el acuerdo tácito de los cultores según el cual el investigador no puede ser el asesino, Gilbert Keith Chesterton que consagró al

Padre Brown, pesquisas que inevitablemente combina el misterio de las culpas humanas con el de la teología, John Dickson Carr, Ellery Queen, Earl Stanley Gardner, creador de Perry Mason... y tantos otros, entre los que abundaron mercenarios de la escritura que contribuyeron con sus producciones al injusto desprecio académico de esta literatura.

Hacia 1930, en conjunción con la crisis económica internacional, cambia este modelo originario dando espacio a una narrativa más realista y verosímil muy lejos del juego ingenioso entonces imperante y muy cerca de la violencia: la verbal y la física. El interés se desplaza del individuo a la sociedad y el detective puede ser una conjunción de virtudes y miserias, remoto respecto de la figura del investigador impoluto concebido por los pioneros. Más cerca de la vida llamada real, atrás quedará el maniqueísmo de los buenos contra los malos. Esta modalidad se integrará también a la cultura de masas y su vehículo primero serán los *pulp*s: revistas de consumo masivo de tiradas descomunales. Los nombres más impor-

tantes de esta nueva forma son Dashiell Hammett (1894-1961), creador de Sam Spade y autor de novelas como *El halcón maltés* y *Cosecha roja*; Raymond Chandler, padre del detective Philip Marlowe y autor de *El largo adiós* y *El sueño eterno*; James Cain, que escribió *El cartero siempre llama dos veces y, finalmente, Cornell Woolrich*, el de *La ventana indiscreta*, entre numerosas y efectivas narraciones de *suspense*. Los norteamericanos denominaron *hard-boiled* a esta clase de literatura, y los franceses la llaman *noir*. Estas dos –la clásica o inglesa, y la *hard-boiled* o *noir*– resultan, entonces, las principales vertientes de esa forma literaria que se originó a mediados del siglo XIX y en las primeras décadas del XX respectivamente, y que no cesa de renovarse y reinventarse.

Pese a que a Poe se le reconoce la paternidad del género, en 1827, catorce años antes de «Los crímenes de la calle Morgue» Gerald Griffin (1803 - 1840), un escritor irlandés a sueldo, publicó «The Hand and the Word» que presenta los componentes propios de un relato policial: un testigo sagaz, en efecto, descubre

una clave que permite identificar al asesino. Otro pionero aca- so involuntario fue Samuel Lover (1797-1868) con su relato titulado «The Curse of Kishogue»; la historia vale por sí misma y porque da cuenta de la imperfección organizativa legal de la Vieja Irlanda; por lo demás, los dichos de sus personajes la convierten en un valioso documento lingüístico. En esta primera época quien aportó una novedad significativa fue Richard Dowling (1846 - 1898) ya que la suya –»Negative Evidence»– fue la primera historia que hizo uso de material fotográfico para esclarecer la desaparición de una persona. Dowling escribió varias novelas de misterio durante el tramo último de la oscura época victoriana: *The Mystery of Killard*, *A Dark Intrudery When London Sleeps*. El antólogo Peter Haining se sorprende de que la crítica, como mucho, le asigne apenas un par de líneas a este escritor. Es que hasta hace muy poco también en Irlanda la narrativa policial era considerada por la Academia subliteratura, popular y por lo tanto deleznable. Y aunque alguna vez James Joyce escribió que hay menos crimen en Irlanda que en

cualquier otra parte de Europa, que no existe allí un submundo organizado y que cuando algo efectivamente ocurre toda la nación se sacude por ello,² el interés por las historias de crimen y misterio atraviesa toda la moderna literatura de Irlanda. En ese camino una voz insoslayable es la de Lord Dunsany (Edward John Moreton Drax Plunkett) quien vivió entre 1878 y 1957 y participó del levantamiento revolucionario antibritánico de Pasqua, en 1916; fue un personaje múltiple a quien la sociedad no lo privó de ser considerado «el hombre peor vestido de Irlanda». Creó al detective John Ripley y, entre muchas otras, urdió una historia que Ellery Queen juzgó una de las mejores que se han escrito: «Two Bottles of Relish» en la que el factor sorpresa es su mayor mérito.

Un componente típico de la literatura irlandesa, de la cual la narrativa de misterio no está exenta, es el humor. Revelador de una visión de la vida que, paradójicamente, incluye a la inevitable muerte, el humor, frecuentemente sardónico, aporta a la historia (y a la vida misma) una irracional sabiduría ante la

incomprendible experiencia de la muerte, y un siempre necesario efecto catártico. La obra de George Birmingham (1865-1950) es una buena muestra de esto. Es autor de *Spanish Gold* y *A Lunatic at Large* y se ha dicho que él mismo era un personaje sorprendente que estuvo al servicio de la Iglesia Protestante, fue Rector de Westport en el condado de Mayo y canónigo de la Catedral de San Patricio, en Dublín. De su obra corresponde señalar el hecho no tan infrecuente de que miembros de la Iglesia se inclinen a la escritura de relatos policiales (lo cual no debería sorprender ya que no pocas veces las historias de misterio conllevan o suponen una reflexión sobre el problema del mal) y la circunstancia de que el autor logra que lo cómico resulte funcional al drama. «A Lunatic at Large», su relato más conocido, termina así: «Los ingleses son gente rara, cuanto uno más hace por ellos más se disgustan. Es un hecho indiscutible que no es fácil tratar con ellos».

Acaso porque, según hemos señalado, durante muchísimos años la literatura policial fue considerada menor, también en Ir-

landa más de un escritor optó por esconderse detrás de un pseudónimo. Tal fue el caso de Rearden Connor (1907) a quien le preocupó el problema de la Irlanda dividida, lo cual no le impidió encontrar tiempo para escribir una serie de *thrillers* que firmó con el nombre de Peter Malin. Escribió una novela titulada *Shake Hands with the Devil* que en 1960 fue llevada al cine con James Cagney en el papel protagónico. Es, además, un efectivo cuentista como lo prueba el relato titulado «Rats», de reminiscencias poenianas y en el que la condición humana se equipara con los roedores que dan título al texto. Respecto del carácter supuestamente inferior de esta literatura, llama la atención la opinión de uno de sus más populares cultores en Irlanda, Matthias McDonnell Bodkin (1850-1933), cuya fama estuvo a la altura de la de Conan Doyle y que, siendo juez, consideró que su aporte literario era insignificante por lo que nada hizo para promoverlo. Igualmente popular, aunque consciente de sus méritos, fue Freeman Wills Crofts (1879 - 1957) quien a diferencia de casi todos sus colegas que se sirvieron

de investigadores privados o *amateurs*, creó un personaje que era investigador y policía: Inspector French. El éxito de sus novelas fue tal que Wills Crofts se convirtió en un escritor profesional, figura rara para las décadas del veinte y del treinta del siglo XX.

En 1925 Liam O'Flaherty (1896-1984) publicó una novela titulada *The informer (El delator)*. O'Flaherty era entonces un autor recientemente establecido que, tras una vida errática (en la que pasó del Seminario a las Armas, y de la Derecha a la Izquierda), había escrito varias historias breves y dos narraciones extensas inscriptas dentro del realismo al que lo indujeron sus lecturas de los grandes narradores rusos del siglo XIX, y aún le quedaba presentar la novela que muchos juzgan su obra máxima: *Famine* de 1937, dedicada a su primo, el realizador cinematográfico John Ford (1895-1973), experto en *westerns* como *My Darling Clementine* (1946) y *Stagecoach* (1939), pero también responsable de *How Green Was My Valley* (1941) y *The Quiet Man* (1952), y cuyo padre había emigrado de Irlanda a América debido, precisamente, a

la crisis originada por la Gran Hambruna que causó estragos entre 1845 y 1852.

Las cuestiones irlandesas, muy especialmente las relacionadas con las luchas por la liberación del yugo británico, ocuparon no pocas páginas de la obra de O'Flaherty. En el caso de *El delator* lo que se cuenta es, previsiblemente, la historia de una infame delación. Gypo Nolan, un bruto expulsado del ejército rebelde que aún mantiene contactos con sus miembros, despreciado por la novia debido a su pobreza, sueña con irse con ella a América. Para obtener el dinero necesario denuncia ante la policía inglesa al revolucionario irlandés Frankie McPhillip. Descubierto, los conspiradores lo someten a un tribunal secreto frente al cual confiesa. La historia finaliza con la condena a muerte, la que es precedida por una íntima y muy irlandesa redención.

Más allá del libro, nos queda la versión cinematográfica de John Ford estrenada en 1935 con Victor McLaglen, Heather Angel y Preston Foster en los protagónicos y que mereció tres estatuillas Oscar de la Academia de Hollywood.³

Conocida en Buenos Aires el mismo año de su estreno, la producción fue comentada por Jorge Luis Borges en la revista *Sur*⁴. El autor de *Historia universal de la infamia* empieza su crónica afirmando que no ha leído la novela que dio origen a la película: «Ignoro la frecuentada novela de la que fue extraído este film», dice. Inmediatamente se apresura a considerar a *El delator* como uno de los mejores films del año, y agrega: «lo juzgo demasiado memorable para no estimular una discusión y para no merecer un reproche». La consecuencia final de este encuentro indirecto de nuestro gran escritor con la formidable novela de O'Flaherty fue la escritura de los cuentos «La forma de la espada» y «Tema del traidor y del héroe» en el que, tras la huella del irlandés, Borges retoma el problema de la culpa y la expiación. Estos relatos fueron primero publicados en el diario *La Nación* y la revista *Sur* respectivamente y luego reunidos en el volumen titulado *Ficciones*.

No fue el único encuentro de Borges con la narrativa policial irlandesa. En 1945, junto a Adolfo Bioy Casares creó para Emecé

editores la colección de relatos policiales conocida como *El Séptimo Círculo*, título que remite a la *Divina Comedia*, a la literatura elevada, y que paradójicamente se proponía difundir las mejores muestras de una de las más populares formas de la cultura. Los maestros dirigieron la colección hasta el número cien, y quien después la continuó fue el profesor Carlos Frías. La obra que Borges y Bioy eligieron para iniciar la ahora legendaria colección fue *La bestia debe morir* (1938), de Nicholas Blake, seudónimo del poeta irlandés Cecil Day Lewis (1904-1972), hijo de un pastor protestante, descendiente de Oliver Goldsmith y emparentado con William Yeats y que en 1935, con el fin de incrementar sus ingresos, incursionó en la novela de misterio: *Malice in Wonderland* y *The Smiler with the Knife*, fueron algunas de sus creaciones. *La bestia debe morir* es, sin embargo, su obra maestra y uno de los clásicos del género. De él se ha dicho que «es de los pocos escritores que concilian la excelencia literaria con el arte de urdir misterios perfectos» (Howard Haycraft). Lenta y cerebral, la historia da cuenta de

un autor de novelas policiales que maquina la venganza por la muerte de su hijo, asesinado por un desconocido. «Voy a matar a un hombre. No sé cómo se llama, no sé dónde vive, no tengo idea de su aspecto. Pero voy a encontrarlo y lo mataré...», afirma el narrador. Nicholas Blake entendía que la novela policial del siglo XX constituye un escape infensivo para la crueldad que anida en cada uno de nosotros. Comulgaba, así, con André Gide, que supuso que la novela policial es la tragedia griega de nuestro tiempo.

El número 28 de la misma colección corresponde a la novela titulada *En acecho*, (*The Stoat*), firmada por Lynn Brock cuyo nombre, en realidad, era Alister McAllister, nacido en Irlanda en 1877 y muerto en 1943. Mientras trabajaba como empleado principal en la National University of Ireland servía simultáneamente al servicio de inteligencia británico, precisamente en la época de los levantamientos irlandeses en contra del invasor: 1916-1921. Escribió más de diez novelas que tuvieron como protagonista principal al detective Warwick Gore. En la contratapa de la primera

edición del libro que mencionamos aparece la siguiente incomprendible afirmación: «Este libro de Lynn Brock es un excelente ejemplo de un nuevo tipo de novelas policiales. A un problema complejo y a una solución magistral añade los ambiguos encantos de un ambiente perverso y de caracteres tortuosos». Termina el texto con una leyenda más incomprendible aún, a menos de que se trate de un reconocimiento por los servicios brindados. Dice así: «La crítica británica, al saludar la aparición de este libro, evocó los nombres de Edgar Allan Poe y de William Faulkner». Muy lejos de Poe y acaso más cerca de Faulkner por la confusión que impera en el tramo final, *En acecho* no es más que una novela policial convencional cuya clave reside en una de las afirmaciones finales del texto: «Considérelo y recuerde esto: nosotros los anglosajones, somos generosos y de gran corazón; estamos por encima de la bajeza de la venganza. Los irlandeses son tan buenos como nosotros para olvidar las bondades, pero un irlandés nunca, créame lo que le digo, nunca jamás olvida ni perdona un agravio» (p. 234). Alis-

ter Mc Allister, que firmaba Lynn Brock, era claramente un *Brit*.

Tal como ocurre en otros países (el nuestro, por ejemplo) lo frecuente en Irlanda es la figura del escritor de variados registros que ocasionalmente incursiona en el género. Tal el caso del hoy postergado cuentista Frank O'Connor (1903-1966) o el de Flann O'Brien (1911-1966) que probó suerte con el relato policial con el sólo fin de obtener dinero, o el de Sean O'Faolain, seudónimo de John Francis Whelan (1900 - 1991), hijo de un policía y combatiente en la guerra civil, e incluso el del enorme cuentista William Trevor (1928). Trevor, según propia confesión, llegó a la literatura a través de Agatha Christie. De entre sus varios relatos de misterio, «The Events at Drimghleen» es una buena muestra de su fino talento. Se trata de un poderoso relato en el que, más allá de la intriga, los personajes revelan aspectos del alma irlandesa. Sin privarse de criticar a la Iglesia, actitud que irá ganando terreno entre los narradores jóvenes y que será central en la novelística de hoy, el narrador logra un extraordinario relato de final imprevisto en

la mejor tradición de Poe. Es que hay un contrapunto entre la investigación oficial y la del periodismo de lo que surge que se ha ocultado la verdad porque a veces es mejor no saber o porque, como especifica el texto, «simples irlandeses granjeros muy frecuentemente prefieren encerrarse en sí mismos». En este contexto, seguramente llamará la atención la presencia del dramaturgo Brendan Behan (1923-1964) célebre por *The Hostage* y *Borstal Boy*, como O'Flaherty hombre de acción que muy bien conocía el lenguaje de la calle; ese extraordinario manejo del diálogo es el que advertimos en «The Informers» que también publicó bajo seudónimo (Emmet Street) en el *Irish Times* para una serie dedicada al submundo dublinés. Otra es la cuerda de Edmund Crispin (1921), consecuente con el género aunque denostado por la crítica por limitarse a «entretenér». Crispin sitúa sus intrigas indistintamente en Dublín o en Londres.

Aunque la cultura católica es una presencia constante en la literatura irlandesa no pocas veces lo religioso en un sentido no institucional campea consciente

o inconscientemente en las ficciones de quienes cultivan la literatura de misterio. Aunque los ejemplos son muchos vale la pena recordar a Benedict Kiely, nacido en 1919 y fallecido en 2007, que fue seminarista durante muchos años para finalmente optar por la literatura en University College, Dublín y que imaginó conmovedoras historias plasmadas mediante una escritura cuidada y vivaz, reveladora de un gran conocimiento del ser irlandés como las que pueden encontrarse en la colección titulada *The State of Ireland*. Igualmente importante es el aporte de Meter Tremayne (seudónimo de Peter Beresford Ellis, nacido en 1943) quien crea la figura de una investigadora perteneciente a la Iglesia católica; se trata de una monja, la pelirroja Sister Fidelma descripta por el autor como una «Perry Mason» del siglo VII. Las intrigas se desarrollan durante la época de oro de la cultura celta, en la que abundaban los santos, los sabios y los poetas. La contribución de este autor es valiosa por sus notables conocimientos de esa cultura. Algunos títulos son *Absolution by Murder* y *Shroud For The Archbishop*.

En un universo narrativo en el que priman hombres, cabe mencionar a Gemma O'Connor, nacida en Dublín en 1940. En 1995 publicó su primera novela que fue un éxito inmediato: *Sins of omission*; otros trabajos son: *Farewell to the Flesh, Time to remember* y *Walking on water*. Es significativa la connotación religiosa de estos títulos.

Importa también la obra de Ruth Dudley Edwards (1944), nacida y educada en Dublín e hija del prestigioso historiador Robert Dudley Edwards. Aunque alguna vez afirmó que, en principio, no estaba en contra de la unificación irlandesa nunca disimuló su simpatía por los unionistas del Norte de Irlanda, afirmación que le atrajo enemigos que no la consideran irlandesa. Algunas de las novelas que escribió dentro del género que nos ocupa y en las que el problema de la homosexualidad es recurrente son: *Corridors of Death, The Saint Valentine's Day Murders, The English School of Murder, Matricide at St. Martha's, Murder in a Cathedrals, Anglo-Irish Murders y Murdering Americans*.

Aunque imita a Conan Doyle, Dorotea Conyers (1873-1949), suma, sin embargo, la curiosidad (para la época) de que también los detectives tienen su zona oscura. Es lo que advertimos en su formidable cuento titulado «Justice Evaded» cuya seducción reside en la ambigüedad sabiamente dosificada.

En otro sentido –el de la dualidad lingüística irlandesa– hay que mencionar a Rex Carlo, el más conocido detective proveniente de la lengua gaélica, creado por Cathal Ó Sándair (1922) en un *thriller* titulado *Return of the Dead*. Hijo de madre irlandesa y padre inglés, su obra ha tenido especial recepción por parte de los jóvenes. En los años cincuenta llegó a vender unos 100.000 ejemplares lo cual para la industria editorial en lengua galesa una cifra desmesurada.

De los contemporáneos, el más famoso entre nosotros es, seguramente, John Banville, nacido en Wexford en 1945 y ganador del Man Booker Prize en 2005 por su novela *El mar*. Reconocido como gran estilista de la lengua inglesa, ha tentado el género en tres oportunidades con el pseudónimo de Benjamin

Black. En mayo de 2008 lo entrevisté en Dublín para ADN Cultura, del diario porteño *La Nación*, y en esa oportunidad habló de su formación y de su relación con el género. A propósito de su educación formal por parte de los Christian Brothers, afirmó que «*da educación religiosa es importante para un escritor porque lo llena a uno de mucha culpa y el sentido de culpa es bueno para un narrador de ficciones.*» Como se ve esta idea de culpa, pecado y redención sigue vigente entre los narradores actuales. En cuanto a su aproximación al policial, afirmó que todas las novelas, en un sentido, son policiales, por cuanto buscan descubrir algo, resolver una cuestión, y porque rondan un enigma: el de la condición humana. Reveló ahí mismo el sorprendente dato de que Samuel Beckett era un gran lector de literatura *noir*: pero no de los grandes nombres que prestigieron el género (Chandler, Hammett) sino de las novelitas baratas que se adquieren en los kioscos de las estaciones de ferrocarril. Y especificó: «El caso es que si uno analiza las novelas de Beckett, advierte que tienen la forma de un *thriller*; por ejem-

plo *Molloy*, cuyo protagonista de alguna manera es un detective que finalmente no encuentra lo que busca. Siempre hay en Beckett un remate inesperado. En cuanto a su propia producción Banville, quien ya se había asomado al género con *The Book of Evidence*, en 1989, novela que fue definida como una conjunción de policial, farsa y tragedia, a menudo cómica, explica: «Hace algunos años necesité tomar otra dirección y pensé en probarme como autor de novelas policiales. Ocurría, además, que había empezado a leer a Georges Simenon. Banville valora en el autor belga las características que, precisamente, la crítica le reconoce a él: estilo, vocabulario, economía... Otro modelo para Banville fue James Cain, muy especialmente su obra titulada *El cartero siempre llama dos veces*, escrita durante un fin de semana, que el irlandés estima por su falta de sentimentalismo y por ser una historia oblicua, veraz y sombría. John Banville firma sus obras detectivescas con el pseudónimo de Benjamín Black no porque se avergüence de practicar un género popular; de hecho, en las contratapas de sus libros se iden-

tifica al autor. Él lo explica así: «Mediante el recurso del pseudónimo procuro que mis lectores sepan que se trata de otra clase de literatura, y que no es, por ejemplo, una posmoderna broma literaria. Eso hice con *Christine Falls* y *El otro nombre de Laura*, situadas ambas en el Dublin de los años cincuenta y que tienen al patólogo Quirke como investigador quien también tiene su pasado problemático. Los secretos que descubre son oscuros, desagradables y complejos. En *Christine Falls*, el escritor da cuenta de las visibles conexiones entre Irlanda y los Irish-Americans pero también (y es lo que en realidad importa) sutilmente revela los lazos invisibles de los irlandeses de uno y otro lado del océano. Impresionante, la historia tiene que ver con el tráfico de bebés y con una misteriosa maquinaria tendiente a originar sacerdotes y monjas. Leemos en el capítulo 4 de la parte III: «Los entregamos a los buenos hogares católicos, gente en la que podemos confiar, los respetables pobres. Después, cuando los chicos son lo suficientemente grandes, se los recupera para internarlos en seminarios y conven-

tos... quieran o no. Es una máquina para fabricar curas, para fabricar monjas. ¿Entiende?».⁵ En esta peripecia campean los conceptos de pecado y redención, pese a que uno de los personajes cuestiona la simplicidad de ese esquema. La voluntad de Banville por situar sus obras lejos en el tiempo responde al empeño por concentrarse en la escritura misma, en el estilo, en las posibilidades de la palabra más allá de todo compromiso con la realidad inmediata. Recientemente hemos conocido la última entrega de Benjamin Black, *El lémur*, situada no en Dublin sino en la inquietante y siempre peligrosa Nueva York contemporánea. Otra novedad es que el alcohólico médico forense Quirk es reemplazado en la investigación por John Glass (apellido no exento de simbolismo), un ex periodista irlandés, y por un tal Dylan Riley, experto en informática, contratado por aquél. Publicada por entregas en *The New York Times Magazine*, la crítica ha señalado que es «un texto que cumple con todos los requisitos de la novela negra, pero su clima, a pesar de los artificios, no alcanza las altas temperaturas que exigen los

policiales más atrapantes»⁶. Lo indiscutible es que la incursión de Banville en la narrativa policial tiene un *plus* que la distingue de similares intentos destinados al mercado: son las ideas y reflexiones siempre hondas que contribuyen a que esta forma popular de literatura sea, también, una interpretación de la realidad.

De entre las últimas promociones resulta inevitable mencionar a John Connolly (1968) que se ha ganado un lugar entre los lectores norteamericanos (para quienes evidentemente escribe) y aun entre los de habla española. Es claramente un escritor que ha puesto al servicio de las demandas del mercado su indiscutible talento. Sus novelas transcurren en Estados Unidos donde vive durante la mitad del año, pero, como también somos lo que escribimos, su escritura es claramente irlandesa. El humor, el ritmo, los ámbitos monásticos y cierta piadosa visión de la realidad responden a ese origen. Este escritor, como Ken Bruen, proviene de la Universidad, no obstante lo cual se ha consagrado a esta forma literaria. Nacido en Dublín en 1968, en efecto, estudió filo-

logía inglesa en el Trinity College de Dublín y fue luego periodista *free lance* del *Irish Times*. Ha creado a un personaje llamado Charlie Parker, también conocido como *Bird*. Su primera novela publicada en 1999 –*Todo lo que muere*– obtuvo el Shamus Award, y *El camino blanco* mereció el Barry Award en 2001 por «mejor novela criminal británica». Sus concesiones a las demandas del público, sin embargo, no lo convierten necesariamente en un escritor superficial. La novela titulada *El ángel negro* se abre con un acápite de Orígenes que dice así: «Nadie puede conocer el origen del mal si no ha comprendido la verdad sobre el llamado Demonio y sus ángeles.» Y en el Prólogo reitera la idea de que el infierno no es otra cosa que la ausencia eterna de Dios. John Connolly se nutre de la novela negra o *hard-boiled*; como en O'Flaherty y en otros compatriotas pervive en él la cuestión tan irlandesa de la culpa y la redención.

También Dublinés, el periodista Gene Kerrigan ha sorprendido con dos novelas: *Little Criminals* y *The Midnight Choir*. La primera fue saludada por Roddy

Doyle como una novela brillante que revela a un gran escritor que mide las palabras y cuyas oraciones son siempre instrumentales al avance de la historia en la que están los buenos, los malos, y frecuentemente los que anidan en sí el bien y el mal aunque son siempre muy humanos. Situada en Dublín y próxima a la novela negra, *Little Criminals* da cuenta de la decisión de progresar aunque por la vía del delito, y es también una muestra de la fragilidad de ciertos valores tales como la amistad, el amor y aun la compasión. En *The Midnigh*t *Choir*, ambientada en Dublín y Galway, asistimos, tal como veremos luego en Ken Bruen, a la ciudad enriquecida cuya prosperidad acarrea, sin embargo, una especie de maldición. En algún momento el narrador declara que aunque ese período próspero esté pasando (o haya terminado ya), ha sido una experiencia irreversible. Como Banville, Kerrigan combina una cuidada prosa con una historia seductora. El diario *Independent* lo comparó con Joyce por su capacidad de evocar con efectivas palabras a una Dublín efervescente y misteriosa. Exagerada, la compara-

ción es también incompleta: la capital irlandesa que presenta Kerrigan está en las antípodas de la del autor de *Dubliners*. Se trata de una Dublín violenta que tiene su correlato lingüístico en la violencia verbal de sus actores. En otro sentido, la delación no parece tener la gravedad que siempre tuvo entre los irlandeses. El problema con las dos novelas de Kerrigan es que a lo largo de la lectura se respira una atmósfera carente de autenticidad: los ecos del *hard-boiled* norteamericano son muy fuertes y no siempre debidamente asimilados. Además, la condición de periodista del autor se evidencia en el carácter fragmentario de su escritura, en el ritmo y hasta en cierta inevitable superficialidad que no lo impide, sin embargo, percibir que, inevitablemente, también la Justicia está en crisis. Pero, claramente, Kerrigan escribe para el mercado. El transplante de la fórmula americana al espacio dublinés resulta ortopédico y en consecuencia no convence, más allá de efectivos aciertos como el que lanza uno de los personajes al afirmar: «Cualquiera sea la tarea, la nueva Irlanda presenta a su mejor

gente. Vean a Bono, sacudiendo la conciencia del globo.» Y también: «Estos últimos años, hemos tenido los Premios Broker, los Premios Nobel, los Olympic de oro, el equipo de rugby pateándoles el trasero a todos, los deportes nuestros más fuertes que nunca... Los futbolistas... bueno, volveremos a levantarnos».⁷

Toda la novela *The Midnight Choir*, que es larga y mecánica, conduce a dos relevantes oraciones finales referidas a Dublín: «No se podía negar que había, en estos días, un murmullo en la capital. Algo en el aire excitante y peligroso, como si en cualquier momento pudiera haber una erupción de júbilo o salvajismo».⁸

Pero en esta generación la que indudablemente se destaca y es fuente de reflexión sobre el ingreso de Irlanda a la modernidad es la obra de Ken Bruen, nacido en Galway en 1951. Se trata de un escritor que tras haber obtenido un doctorado en Metafísica, haber viajado por diversos puntos del mundo y haber ejercido la docencia, finalmente se dedicó a la escritura de novelas que se inscriben en lo que se denomina la literatura *noir*. El establishment literario irlandés lo

ignoró por mucho tiempo pero su talento terminó imponiéndose. Creó al detective Jack Taylor y vive ahora en Galway con su mujer que lucha contra un cáncer y con una hija con síndrome de Down.

Bruen ha publicado más de quince novelas que en conjunto brindan un fresco de la Irlanda actual. Algunas de ellas son: *Funeral, London Boulevard, The Dramatist, Crossy Priest*. Cierta crítica ha señalado que esta última condensa el talento del autor y su visión de la Irlanda que vivió el despertar del Tigre Celta. Y efectivamente, más allá de la intriga, quien aborde el texto se encontrará con una Irlanda sorprendida por su nuevo bienestar y por las realidades que durante muchísimos años permanecieron ocultas y que una nueva situación sacó a luz.

En *Priest* se cuenta el caso de un sacerdote que apareció decapitado en el confesonario y el trabajo del investigador independiente Jack Taylor por esclarecer el asunto. Uno de los muchos méritos de esta obra es la de haber sintetizado las dos vertientes del género policial: la clásica inglesa y la norteamericana. Por-

que más allá del enigma que se procura esclarecer (quién asesinó al cura y por qué) lo que campea en la obra es una sociedad en cambio, los factores de poder desnudados y una visión de la vida distinta de aquella por la cual la vieja Irlanda durante siglos fue identificada. Ya en las primeras páginas encontramos afirmaciones que revelan a un país y a su gente: «Irlanda es una tierra de preguntas y pocas, muy pocas respuestas. Somos conocidos por contestar a una pregunta directa con otra pregunta» (p. 30). La acción se inicia con la figura de un sacerdote que se dirige a Jack Taylor pidiéndole investigue la decapitación del amigo cura. A partir de entonces, el narrador se anima con el tema de los abusos por parte de miembros de la Iglesia, asunto que incesantemente ocupa páginas de los diarios del mundo. El narrador cita un texto de la Iglesia católica que contribuye a ilustrar el lento despojamiento de poder que empezó a sufrir la Iglesia en Irlanda: «Sería extremadamente tonto negar que muchos sacerdotes, quizás la mayoría, jóvenes y viejos, se sienten perturbados respecto de su posición en la Igle-

sia. El sacerdote siente que ya no conduce. Su otrora preeminencia social entre su feligresía ha perdido no poca parte de su esplendor.» El texto, en una muestra que lo enriquece, no se priva de reflexionar sobre los irlandeses y el lenguaje e incluso de incorporar expresiones gaélicas: es que los cambios bruscos que fueron sufriendo Irlanda tienen su correlato lingüístico. De una mujer se afirma que «su acento era el puro acento de Galway que raramente se escucha», un acento que al investigador lo lleva a evocar su propia infancia que también se ha ido irreparablemente. Lo que parece permanecer incólume es el humor; alguien le pregunta al investigador sobre su madre que, en realidad, ha muerto: «Ah, que en paz descance. Era una santa», escucha. Y reflexiona el narrador que el título de santa se adjudica cuando uno no tiene la menor idea de quién es la persona muerta. Continúa escuchando que la muerte fue lo mejor para ella porque la ciudad —en la que aún los cuarentones que viven con sus madres constituyen una parte importante de la postal— se ha ido al demonio. Llama la atención que un país que

durante tanto tiempo fue emigrante, encuentre la causa del cambio y la decadencia en los extranjeros. En el centro de la historia está el caso del cura decapitado, hecho que al investigador lleva a reflexionar que, en la Irlanda que evoca, un crimen era una rareza, y de ocurrir ocupaba los titulares de los diarios por semanas enteras; en cambio ahora no dan abasto. Tal es, para los habitantes de esta novela la Irlanda actual: «Esta es la nueva Irlanda –leemos–, nadie cree en el Gobierno ni en el Clero, y en cuanto a los bancos, olvídalos: nos roban abiertamente y, además, lo admiten. Lo único en lo que la gente confía es el dinero: la codicia es la nueva espiritualidad. Hay un desdén por los norteamericanos a quienes los irlandeses están pareciéndose: «Hablamos casi como americanos, nos comemos y bebemos todo y abusamos de nuestros chicos...».

(162) Este desdén se traslada a los compatriotas; el narrador se pregunta por qué habrían de tratar bien a los extranjeros cuando los mismos irlandeses se maltratan entre sí: leemos que al tiempo que Irlanda era juzgada una de las cuatro naciones más

ricas del mundo, los pacientes yacían en los hospitales esperando ser atendidos. Una vez más, el paralelo lingüístico: de la abundancia del corazón habla la boca, como se afirma en los libros sagrados. Esta necesidad es recurrente y llega a su punto máximo cuando Jack Taylor escucha al Padre Malachy profiriendo obscenidades. La figura devaluada del cura llega a un punto ciertamente conmovedor cuando el protagonista se encuentra con un sacerdote que ha abandonado los hábitos; no sorprende que el encuentro tenga lugar en un *pub*. Allí el ex religioso le plantea una cuestión que está en la médula del género: el problema del mal. Pregunta Gerald: ¿usted cree en el mal? El otro responde que sí, que lo vio muy de cerca... A lo que Gerald replica que él asistió a un exorcismo. La conversación avanza y el narrador piensa que conversaciones como éas sólo pueden tener lugar en un *pub*, un manicomio o en un templo. Finalmente revela que la única solución para el problema del mal es simple y complicada a un mismo tiempo, esa solución es, previsiblemente, el amor.

En cierta entrevista Ken Bruen se jactó de tener amigos sacerdotes o monjas que lo animan a que revele sus secretos a través de la escritura: *tal es la única manera de mejorar*, dice.

Para cierta crítica irlandesa el éxito de Bruen consiste en haber importado la brutal novela americana de crimen al Oeste de Irlanda⁹. Pero su poética es, ciertamente, mucho más que ese mero implante de formas. Para los que concebimos la literatura también como una interpretación de la realidad sus realizaciones constituyen una muestra de las posibilidades del arte más allá de su intención estética. Las ficciones de Ken Bruen, en efecto, logran devolverle al género el prestigioso origen que tuvo y, lo que es más relevante, contribuyen a iluminar el camino, acaso la misión central de la palabra.

Surge de este panorama de las letras de misterio irlandesas que existe, desde los inicios formales del género (y aún antes), una narrativa policial de logros importantes que expresa las contradicciones y la variedad de una cultura. Pero pese a la riqueza de sus letras, lo real es que Irlanda

no posee un *corpus* de narrativa policial sistemático, más allá de circunstanciales prácticas.

En cuanto al policial clásico, la causa quizá resida en que no encaja en la visión que el «ser irlandés» tiene de la existencia, y para la cual la lógica es insuficiente cuando se trata de justificar acciones humanas. Esto lo distancia del género convencional no pocas veces maniqueo, y explica, en cierto sentido, esa desconfianza, esa práctica casi dilettante. La literatura fantástica aparece, así, como canal más propicio para esa visión en la que lo religioso constituye un componente decisivo. Desde otro punto de vista, el culto del narrador irlandés por el relato breve haya, probablemente, desalentado su ingreso a una zona donde la novela está entre las preferencias.

Distinta es la situación de la novela negra o dura. La Irlanda de los últimos decenios, erosionada por cambios traumáticos cuyo resorte es el factor económico, provee componentes esenciales exigidos por este tipo de narrativa que, desde lo social, quiere iluminar una realidad y los comportamientos de quienes la originan y padecen.

Más allá de estos supuestos, el relato policial irlandés tiene componentes característicos que le son propios y que son reveladores de su identidad: el humor, lo religioso y su especial sentimiento y actitud respecto de la muerte son los más notorios. Aún los modelos importados se tiñen de esta particular visión en la que el sentido de la culpa y la expiación es tema recurrente, y la redención se corporiza dentro de la formalidad católica. Frecuente es, también, el asunto de la delación, acaso la infamia peor.

El alcohol, siempre presente en la novela negra, en su expresión irlandesa parece cumplir tres funciones: como posibilidad de evasión, como incentivo para la reflexión y como estímulo para la revelación: «in vino veritas» parecen recordarnos los personajes de estas ficciones. A modo de correlato, el *pub* es el ámbito recurrente para el encuentro, el *templo* para el diálogo y la visión; también, para el cultivo de la soledad.

Lo cierto es que la narrativa policial irlandesa, hasta hace unos años insular y circunstancial, tiende a conformar ahora un *corpus* novelístico *noir* altamen-

te funcional para el examen de los profundos cambios que la sociedad ha sufrido en los últimos tiempos, los que impactan críticamente en su identidad y en el sentido de su historia y misión.

Notas

¹ Fevre, Fermín: Estudio Preliminar, *Cuentos policiales argentinos*, Bs. As., Kapelusz, 1974, p. 9.

² Cfr.: «The Hanging of Myles Joyce», por James Joyce.

³ Hubo, en 1929, una versión muda con Lars Hanson en el papel de Gypo; más tarde sonorizada, tanto la crítica irlandesa como la británica se burlaron de su acento shakespeariano. Cfr. Gray, Michael: *Stiffs, Reels and Rushes*, Ashfield Press, Dublin, 1999, p. 59.

⁴ Borges, Jorge Luis: «El delator», en *Sur*, N° 11, Bs. As., agosto de 1935, pp. 90-91.

⁵ Black, Benjamin, *Christine Falls*, Londres, Picador, 2006, pp. 324-325.

⁶ Cfr.: «Espectros negros y esquivos», por Jorge Consiglio, *ADN La Nación*, 27 de junio de 2009.

⁷ Kerrigan, Gene, *The Midnight Choir*, Londres, 2007, p. 222.

⁸ *Ibidem* p. 342.

⁹ Ver: *Books Ireland*, marzo de 2010, p. 59.