

Semiótica del suspense en *Destino desconocido*, de Agatha Christie

Ahmed Oubali*

Resumen. Agatha Christie es universalmente conocida como la reina de crímenes de misterio, categoría que define manifiestamente a la novela policiaca clásica inglesa en oposición a la novela detectivesca estadounidense donde prevalece el suspense sobre el enigma que, junto a la violencia y el erotismo, caracteriza a la novela negra. En este estudio, sin embargo, se intenta demostrar que ambas categorías antitéticas, el misterio y el suspense, son presentes e inseparables en la obra de la autora.

Palabras clave: Agatha Christie, Novela de misterio, Concepto de suspense.

Abstract. Title : Semiotics of Suspense in *Unknown Destiny*, by Agatha Christie.

Agatha Christie is universally known as the queen of mystery crimes, a category that clearly defines the classic English crime novel as opposed to the American detective novel where suspense prevails over the enigma that, together with violence and eroticism, characterizes the black novel.

In this study, however, an attempt is made to demonstrate that both antithetical categories, mystery and suspense, are present and inseparable in the author's work.

Keywords: Agatha Christie, Mystery novel, Concept of suspense.

* Es doctor en literatura comparada por la universidad Rennes II Haute Bretagne -Francia.

Fue catedrático de "semiótica de textos" en la Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán- Marruecos.

albalihamid12@gmail.com

*Cada soplo de aire que inhalamos impide que nos llegue la muerte
que constantemente nos acecha. [...] jugando un instante con su presa
antes de devorársela.*

A. Schopenhauer.

Introducción

Este trabajo se divide en dos partes, una teórica y otra práctica.

En el primer apartado se exponen las diferencias que presentan las dos escuelas conocidas del mundo del crimen, la inglesa, representante de la novela policiaca clásica, y la americana, representante de la novela de género negro. Una de las principales diferencias que se insiste en destacar es el enfoque que ambas escuelas dan a la intriga y la trama criminal, la primera privilegiando el misterio y la segunda, el suspense.

En la parte práctica se analiza la obra de A. Christie, a la que se aplicarán los conceptos teóricos expuestos. Consta también de dos apartados, el primero trata del estudio del paratexto y sus componentes (título, cubierta, argumento) y el segundo, de las voces textuales inscritas en la temporalidad, la espacialidad y el personal de *Destino desconocido*.

I. Preliminar metateórico

El presente estudio, para validar la hipótesis propuesta, convoca un recorrido metodológico tridimensional donde los conceptos de hermenéutica, semiótica textual y

narratología son utilizados indistintamente, siguiendo una observación heurística coherente de Paul Ricoeur quien afirma que

Hermenéutica y semiótica textual no son dos disciplinas rivales que se enfrenten en el mismo nivel metodológico. La segunda sólo es una ciencia del texto, que trata legítimamente de someterse a una axiomática precisa que la inscribe en una teoría general de los sistemas de signos. La hermenéutica es una disciplina filosófica, que surge de la pregunta "¿qué es comprender, qué es interpretar?", en relación con la explicación científica. La hermenéutica invade la semiótica, en la medida en que implica, como su segmento crítico, una reflexión sobre los supuestos que se consideran obvios en la metodología de las ciencias humanas en general y en la semiótica en particular¹.

Ambas disciplinas son indisociables porque utilizan en común el lenguaje y son sobre todo complementarias al analizar, junto a la narratología, las obras de ficción.

La semiótica tiene sin embargo esa superioridad y eficacia únicas de interpretar lo no verbal como es el caso en *Destino desconocido* donde varios objetos-indicios (en particular las perlas de un collar) contribuyen a salvar a la protagonista y a dismantelar a la organización criminal. Por eso conviene anclar la cita de Ricoeur en un espacio filosófico *lato sensu* (Eco, 1980), razón por la que he preferido *ex profeso* utilizar en este análisis el modelo hermenéutico de Roland Barthes cuya aplicación se ajusta perfecta y ampliamente a la etapa de la investigación policial y a la dilucidación del enigma, como lo veremos más adelante. Respecto a mis demás fuentes metodológicas, he vuelto a consultar la obra *Análisis estructural del relato* (1982) donde creo que todo se ha dicho sobre el tema². Citaré a cuatro autores cuyas teorías impartí antes en mis clases y que ahora encuadran el presente estudio: Roland Barthes, A. J. Greimas, Tzvetan Todorov y Gérard Genette. Dichas teorías y disciplinas se pueden consultar en varias otras ediciones, aumentadas y comentadas por sus autores.

A continuación, y antes de analizar la obra, presentaré brevemente las dos escuelas del mundo del crimen y los conceptos de misterio y suspense que las caracterizan.

1. Las dos escuelas del mundo del crimen

La novela policial es un género literario específico y particular. Fue catalogada injustamente como subgénero de poca seriedad durante mucho tiempo hasta que Jacques Dubois (1992) llegara a definirla como "el género de la modernidad por excelencia."³ Su temática principal gira en torno a un crimen (asesinato, robo, secuestro, etc) cometido en circunstancias misteriosas. Su investigación y resolución, por parte de la policía o del protagonista, requiere

¹ Paul Ricoeur, "Hermenéutica y semiótica", disponible en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/157/22232_Hermen%C3%A9utica%20y%20semi%C3%B3tica.pdf?sequence=1 (1 de julio de 2020).

² Pueden también descargar la obra en este enlace: https://monoskop.org/images/2/26/Barthes_Roland_Todorov_Tzvetan_El_analisis_estructural_del_relato_1970.pdf (1 de julio de 2020).

³ La crítica ha dedicado una impresionante bibliografía al asunto, reproduciendo siempre los mismos temas. Mis breves comentarios recogen algunas ideas esenciales de esas fuentes, consultadas en la Biblioteca Nacional de España, disponible en:

http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_policiaca/index.html (4 de julio de 2020). Véase Luis Rogelio Noguerras: *Novela Policiaca*. Disponible en: http://www.ecured.cu/index.php/Novela_policiaca (11 de julio de 2020).

reflejos intelectuales particulares, como inteligencia, intuición y muchas habilidades en la indagación, como la observación y el estudio del comportamiento de los sospechosos, y la exacta determinación de la hora de la muerte (en casos de homicidios o asesinatos), del móvil y de las coartadas, como bien lo especifica B. Narcejac:

La novela policial es indudablemente una investigación, que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible, inexplicable para la razón [...] La deducción aparecía como la ambiciosa voluntad de la inteligencia que pretendía prescindir de la experiencia [...] Es un relato donde el razonamiento crea el temor que se encargará luego de aliviar (1958: 1644).

Respecto a la estructura narrativa de la novela policíaca, cabe destacar que la mayoría de las teorías emitidas sobre el género son aportaciones de los propios escritores. A. Freeman (1924), uno de los primeros teóricos, recalcó cuatro enunciados principales: la perpetración del crimen, la presentación de los indicios y pistas, el desarrollo de la investigación y el desenlace con la demostración lógica de lo sucedido. Por otra parte el escritor Willard Huntington Wright, más conocido como Van Dine S. S., creador del famoso detective Philo Vance, fue quien elaboró en su clásico artículo las "Reglas de la novela policíaca", un exhaustivo decálogo de veinte reglas que todo autor serio debe acatar para complacer y convencer al lector⁴. El modelo actancial con sus seis funciones, presentado por Greimas (1990), se ajusta perfectamente a la estructura global de la novela policial, ya que arranca esquemáticamente hablando con un inicio o planteamiento del tema, pasa luego a un nudo o transformación o complicación de las peripecias de la trama y acaba con un desenlace o resolución del problema. Por su parte, Todorov apunta en la misma dirección cuando dice que la intriga de un relato consiste en el pasaje de un equilibrio a otro:

El relato ideal comienza por una situación estable que una fuerza cualquiera viene a perturbar. De ello resulta un estado intermedio de desequilibrio. Esta situación nueva es corregida por la acción de una fuerza contraria. De este modo se restablece un segundo equilibrio, parecido al primero, pero nunca idéntico completamente. (Todorov, 1973)

Pero fue T. Narcejac (1986: 224) quien aportó más precisiones al comparar el género a una máquina de fríos engranajes cuya única función es la de producir efectos precisos en el lector, como la búsqueda de la verdad, la verosimilitud de la narración y la coherencia lógica en la explicación de los sucesos del crimen porque "En última instancia, el crimen imposible es el crimen ideal" (*Ibid.* 98). El autor habla de un contrato implícito y leal de "juego limpio" entre escritor y lector.

El origen de la novela criminal se pierde en la noche del tiempo⁵ y sus evoluciones se rastrean

⁴ Van Dine, S. S. (1928): "Reglas de la novela policíaca", Crítica de libros. Recuperado el 12 de julio de 2020: <https://www.criticadelibros.com/metaliteratura-y-ensayo/reglas-de-la-novela-policíaca-s-s-van-dine/>

⁵ Los asesinatos existen desde que existe el hombre. Se pueden rastrear en la *Biblia* con el asesinato de Abel cometido por Caín, con el bíblico juicio de Salomón o con lo que sucede en el *Libro de Daniel*, en las narraciones de *Las mil y una noches*. También en Grecia con el parricidio e incesto de Edipo en *Edipo rey*, de Sófocles (el enigma de la Esfinge que resuelve Edipo), en la *Eneida*, de Virgilio, o en *las fábulas* de Esopo; y en la mayoría de los reinos e imperios conocidos por sus siniestros asesinatos políticos. En *literatura tenemos a Zadig*, de Voltaire, *Hamlet*, de Shakespeare (cuando indaga y quiere descubrir al asesino de su padre), *Los miserables*, de Víctor Hugo, con el célebre policía Javert. Incluso se ha propuesto China como país de origen del género policíaco, debido a los famosos casos del juez Ti, un letrado-detective que, como Dupin, adivinaba la verdad de forma deductiva. En todos los textos, sean crónicas, anales o diarios, como *Los crímenes célebres* (1839-41) de Alejandro Dumas y muchos otros, encontramos la misma e inconfundible estructura de la novela de crímenes: un asesinato, su móvil y su resolución, con la condena o no de los malhechores. Véase, además, Fereydoon, Hoveyda: *Historia de la novela policial*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

ab immemorabili, pero los críticos coinciden en atribuirlo a Edgar Allan Poe, reconocido como padre del género policial por sus obras *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Rogêt* (1842-1843) y *La carta robada* (1844) protagonizadas por el famoso y legendario detective Auguste Dupin, el primer detective de ficción que sirvió de modelo a dos de los personajes arquetípicos del género de enigma, los detectives Sherlock Holmes y Hércules Poirot, de Arthur Conan Doyle y Agatha Christie, respectivamente. Esto ocurrió poco después de que en 1855 Charles Baudelaire tradujera a Poe, publicando su explosiva y corrosiva obra *Historias extraordinarias* cuyo título estremecedor impactó de inmediato al público y a los autores franceses quienes iniciaron la novela policíaca encabezada por Gaston Leroux, Émile Gaboriau, Georges Simenon, Thomas Narcejac, entre otros.

Conviene ahora recordar que todos los teóricos citados nada habrían imaginado sobre la teoría del género si no hubiesen leído al propio Poe quien primero, en su prefacio a *Los crímenes de la calle Morgue*, (pp. 8 y sig.), estableció unos códigos que nunca faltaron en las novelas policíacas de notoriedad. En él Poe define la esencia de un relato y habla de cómo ha de actuar un verdadero detective en la busca de la verdad sobre el crimen, presentando a Auguste Dupin, su personaje literario. Destaca primero, respecto a la escena del crimen, el don de la observación y el análisis material de los indicios y psicológico de los sospechosos; luego está la habilidad y la inteligencia de hacer deducciones e inducciones correctas y razonables sobre lo ocurrido realmente, relacionando las conexiones de causa-efecto como quien estudia en laboratorio un fenómeno natural o físico para llegar a comprender sus leyes. Dilucidar un enigma para Poe implica realizar un estudio matemático-científico y no metafísico o sobrenatural. Y es así cómo actúan, imitando a Dupin, los principales detectives posteriores conocidos a escala universal.

Tanto la novela negra de suspense como la clásica de enigma tratan *grosso modo* el mismo concepto de crimen con sus tres criterios (presencia de cadáveres; investigación policial y resolución del enigma). Ambas presentan dos historias, la del crimen y la de su investigación. Pero el enfoque que se da de los hechos presenta, *mutatis mutandis*, importantes diferencias.

Inspirándose en Poe, la novela policial clásica inglesa presenta el crimen desde una perspectiva enigmática, ambientado en espacios interiores y en sectores de la alta sociedad, y los dos detectives citados imitan a Dupin en la resolución intelectual del misterio, basada en la intuición y deducción del investigador, sin recurrir a la violencia. Los detectives pertenecen a un alto rango social, no son policías profesionales, tienen a un ayudante que sirve de narrador y confidente y son invulnerables en el sentido en que no corren peligro en sus pesquisas. La investigación es llevada a cabo con mucha paciencia y sagacidad y el culpable es desenmascarado en las últimas líneas del desenlace, dejando al lector sorprendido y complacido por la conclusión lógica y perfecta dada por el autor sobre "quién lo hizo", lema que caracteriza a esta escuela.

En cambio, la novela policíaca norteamericana, centrada en la llamada novela negra, describe el crimen desde una perspectiva totalmente diferente: se interesará a "cómo se hizo" el crimen y no a "quién lo hizo". Los detectives, entre los cuales hay policías, son vulnerables y corren peligro de muerte en sus pesquisas en las que se enfrentan a la violencia, a los abusos de todo tipo y al uso de armas, contexto que caracteriza al género como el "hard-boiled", publicado en diversas revistas como *Black Mask*, *Detective Store* o *Dime Detective*, por autores como Dashiell Hammett, Erle Stanley Gardner, Carroll John Daly, Jim Thompson, Patricia Highsmith, William Irish, Chester Himes, Ross McDonald, William R. Burnett, James M.

Cain, Stanley Ellin, James Hadley y el famoso Raymond Chandler quién definió el género en su ya clásica obra⁶.

La investigación se hace en espacios abiertos y lúgubres, en un ambiente urbano y callejero que el autor utiliza para realizar una crítica social realista sobre la corrupción, los problemas de la delincuencia y la marginación y discriminación racial, cuestionando así los valores éticos y materialistas del capitalismo en la era de la Gran Depresión que marca el inicio de la novela policial. La trama de enigma es sustituida por la trama de suspense que enfoca a la víctima más que al asesino, dando lugar al thriller en casos extremos, otra vertiente de la novela negra. Aquí la trama es más brutal y violenta desde el principio y el vocabulario es crudo, fulgurante e impactante. *Quién mata importa menos que cómo se asesina*, tal es el lema, ya que los malhechores no deliberan sino que actúan a *verbis ad verbera*.

En Francia, la novela negra o *roman noir* debe su nombre a las editoriales que la publicaron, la "Série Noire" de Gallimard y la revista "Black Mask", respectivamente⁷.

2. Las dos caras de la intriga

La elaboración de la intriga en la novela policiaca obedecerá consecuentemente a cómo las escuelas citadas enfocan y describen *la relojería de la trama criminal* definida por Boris Tomachevski (2002: 202), como el "conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra". Existe una impresionante bibliografía teórica y terminológica sobre este tema. Por no alejarme del objetivo de este estudio, me ceñiré a un aspecto esencial: la diferencia entre misterio y suspense y los códigos narrativos que los explicitan. Todos hemos leído novelas de misterio y de suspense y comprendemos indistintamente ambos recursos cuando leemos historias de crímenes. Pero ¿son exactamente sinónimos? Se han escrito todo tipo de ensayos como respuesta a esta pregunta. Intentaré a continuación aclarar estos conceptos dando ejemplos precisos que los diferencian.

A. Diferencia terminológica entre misterio y suspense

Ante todo conviene entender qué es la intriga. El término viene del latín "intricare" y su posición narrativa se encuentra en la fase anterior al misterio y al suspense porque estos son causados por aquella. Se instala en el nudo de la narración que es donde se crea la tensión del suspense y el enredo del misterio. El diccionario de la RAE (2001) define la intriga como una "acción que se ejecuta con astucia y ocultamente, para conseguir un fin"; se trata de "enredo" y de "embrollo".

La intriga es pues un proceso que crea tramas misteriosas y de suspense. Desarrolla en la novela dos recursos narrativos durante toda la trama de la investigación del crimen, uno intelectual, asociado al misterio que se intenta dilucidar, solicitando la inteligencia del detective y del lector, y otro conmovedor, el suspense, que consiste en provocar estrés en el lector. En la atmósfera de misterio, detectives y personajes (incluido el lector) no saben quién ha cometido el crimen ni qué ocurrirá más adelante y se esfuerzan intelectualmente por comprender los acontecimientos de la trama para descubrir la verdad. Aquí estamos en plena incertidumbre porque el narrador oculta información tanto al detective como al lector, dándoles falsos indicios. Es el caso de la novela policial clásica.

En cambio, en la novela de suspense (del latín "suspensus" y del inglés "thrill" que significa estremecimiento o sacudida, de allí "thriller" o fuerte tensión emocional), el lector sí sabe o

⁶ *El simple arte de matar*, (1950). Recuperado el 20 de julio de 2020, en: http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/EJERCICIOS/2010-11/El_simple_arte_de_matar.pdf

⁷ Véase para más detalles: Bolívar Galiano, Víctor (2007) y Berenice, Keating, H. R. (2003)

adivina lo que va a ocurrir y esto crea en él una constante preocupación y una insoportable ansiedad *in crescendo* sobre todo cuando ve que el detective y el protagonista, por los que siente gran empatía, están en peligro y que el villano se puede salir con la suya. El lector solo desea entonces que se evite la catástrofe. Aquí estamos en plena fase de suspense porque el narrador muestra al lector de forma clara e insistente los inminentes peligros que acechan al detective y a los personajes, *mientras que estos ignoran por completo lo que les acecha*.

Una de las mejores definiciones del suspense es la que da a F. Truffaut (1966: 56 y sig.) Alfred Hitchcock, llamado por antonomasia el mago del suspense:

Imaginemos que hay una bomba bajo esta mesa. De repente, "¡Boom!", hay una explosión. El público se sorprende, pero antes de esta sorpresa, ha visto una escena totalmente ordinaria, sin significado especial. Ahora, pensemos en una escena de suspense. La bomba está bajo la mesa y el público lo sabe, *probablemente porque han visto al anarquista colocándola ahí. El público sabe que la bomba va a explotar a la una y hay un reloj en el decorado*. El público puede ver que es la una menos cuarto. En estas condiciones, la misma conversación inocua se vuelve escalofriante porque el público está participando en la escena. La audiencia anhela advertir a los personajes de la pantalla.

Para Hitchcock el suspense es un concepto emocional y no intelectual como lo es misterio. Es un ingrediente necesario para crear expectativa y estrés, contrariamente a lo que ocurre con el concepto de misterio que suscita solo curiosidad por saber quién cometió el crimen e implica sorpresa solo al final cuando se descubre la verdad:

El suspense es el medio más poderoso de mantener la atención del espectador, ya sea el suspense de situación o el que incita al espectador a preguntarse: "¿Y ahora qué sucederá? [...] El público intenta siempre anticiparse a la acción, adivinar lo que va a pasar, y le gusta decirse: ¡Ah!, ya sé lo que va a pasar ahora." Por tanto, no solo hay que tener esto en cuenta, sino dirigir completamente los pensamientos del espectador.

Utilicé ambos registros en varios de mis cuentos. En "Perversión secreta", por ejemplo, oculté la identidad del pedófilo tanto a la policía y las víctimas como al lector. Me centré solo en las desapariciones y el malestar y la angustia que ello provoca en el lector que está interesado solo en llegar al esclarecimiento del enigma plantado y que se condene al malhechor por sus repugnantes crímenes. Me propuse mantener el misterio hasta el desenlace donde el clímax de la intriga culminó en un efecto sorpresivo. En "Cuerpos baratos" procedí al revés: oculté la identidad del proxeneta, jefe de una red de trata de personas, a la policía y las víctimas *pero no al lector* quien, desde el primer secuestro hasta el último, sabe quién es el asesino y quiénes serán sus futuras víctimas. Aquí me centré en la paradójica imposibilidad para el lector de alertar a la policía o a las víctimas sobre tan espeluznantes vejaciones. Se comprenderá el grado elevado de adrenalina liberada por el estrés que provoca el suspense. Aquí el lector nada tiene que indagar. Solo siente odio y repulsa por el asesino y compasión por la víctima. Pero podría también sentir placer y dolor si es sádico o masoquista.

B. Diferencia metateórica entre misterio y suspense

Completando lo ya dicho sobre la estructura de la novela policial, podemos decir que presenta los mismos niveles narrativo-semióticos de todas las novelas de ficción descritos en el citado *Análisis estructural del relato*, aunque con temática muy limitada: el nivel de la "historia" o diégesis que corresponde a la perpetración del crimen y el nivel del "discurso" que

corresponde a la investigación del mismo. Así, mientras que la "historia" gira en torno a las circunstancias en que se cometió el crimen, el "discurso" constituye la narración de la trama de su investigación.

Esta dicotomía de una estructura narrativa dual llevó a Todorov (1971: 60) a hablar de dos "historias", la del crimen y la de su investigación, historias que en la novela negra se superponen y engendran otra vertiente policiaca, la del suspense:

On se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la curiosité; sa marche va de l'effet à la cause: à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le suspense et on va ici de la cause à l'effet: on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent de mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages).

De nuevo, y después de las observaciones anteriores, vemos las dos caras diferentes de la intriga en la novela policiaca. Todorov habla específicamente de dos "ejes temporales" de la narración: en casos de novela de enigma, la mirada del detective o del lector es orientada hacia el pasado donde todo ocurrió de forma misteriosa. La curiosidad busca desvelar lo desconocido partiendo del efecto (crimen en sí) a la causa (el criminal y sus móviles). En casos de novela de suspense, la intriga provoca ansiedad y estrés en el detective y en el lector quienes saben lo que ocurrió, ven o sienten que algo terrible ocurrirá a los protagonistas y temen por su vida. En casos extremos el suspense provoca escalofríos y estremecimientos en el lector o en el espectador, como en el caso de *Psicosis*, *Vértigo* y *Los pájaros*, llevados al cine por Hitchcock. Aquí la novela negra deja de ser "negra" y se transforma en pesadilla, en thriller, una trama caracterizada por una fuerte tensión psicológica provocada por la angustia y el miedo ante el peligro⁸. Mucho se ha escrito sobre este tema. Los teóricos coinciden en que la obra del filósofo Sören Kierkegaard, *El concepto de la angustia (1844)*, marcó profundamente la cultura occidental desde entonces. Uno de los muchos autores que comentaron y asociaron esta obra al suspense existencial fue Roman Gubern, (1970: 5), quien afirmó que la novela policiaca ilustró esa

Filosofía de la angustia que nace oficialmente en la historia de la cultura occidental con Sören Kierkegaard, un contemporáneo de Poe, que publica bajo seudónimo *Un estudio sobre el miedo (Begrebet Angsf)* en 1844, el mismo año en que Poe escribe su famoso poema *El cuervo (The raven)* [...] Esta filosofía de la angustia que engendra la nueva sociedad industrial también podría definirse como una filosofía de la inseguridad característica del desarrollo histórico del sistema capitalista.

Con Kierkegaard nace pues la narración del suspense o *thriller*, una vertiente del noir, un fenómeno que "debería haber permanecido oculto pero se manifiesta" (Evrard: 1996) y que Sigmund Freud había estudiado clínicamente, calificándolo de "unheimlich" o "inquietante extrañeza", que el neurólogo opone a "Heimlich" o "lo familiar y conocido"⁹. Razón por la cual, en adelante, los críticos hablarán de "novela del miedo" o "novela de la víctima":

⁸ "Novela policiaca y novela de suspense", disponible en: <https://anabolox.com/blog/2014/12/10/novela-policiaca-y-novela-de-suspense-i> (21 de julio de 2020).

⁹ Véase Julia Kristeva (1996): Freud: "Heimlich/unheimlich", *la inquietante extrañeza*. Traducción de Isabel Vericat. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/340222414/Julia-Kristeva-Freud-La-inquietante-extran-eza> (26 de julio de 2020).

Cfr. Melanie Klein, (1948). "Sobre la teoría de la ansiedad y la culpa." M. Klein, *Obras completas* (págs. pp. 235-251). Buenos Aires: Paidós.

La novela policíaca, en vez de marcar el triunfo de la Lógica, debe a partir de ahora dedicarse al fracaso del razonamiento; es precisamente allí donde su héroe es la víctima. No consigue "pensar" el misterio, simplemente ha de "vivirlo", y el lector padece, al mismo tiempo, este "cuestionamiento" del mundo, que lo torturará en su carne y en su espíritu (Boileau-Narcejac 1964: 176)

Una de las mejores y sorprendentes aportaciones teóricas, que se pueden aplicar también al estudio del relato criminal, es la que ofrece Roland Barthes (1987) con su incomparable obra *S/Z*¹⁰, un modelo científico de análisis semiótico nuevo y siempre de actualidad.

En este estudio Barthes analiza el tema de la castración en un relato de Balzac, "Sarrazine", descomponiéndolo en breves secuencias que denomina "lexías", una sucesión de núcleos de lectura con funciones propias en los que destaca cinco códigos, fuerzas o "voces" que permiten al texto balzaciano manifestarse: el "hermenéutico", denominado también "voz de la verdad", interpreta y desvela el enigma del relato; el "sémico" o "voz de la persona", expone los diferentes efectos connotativos de la significación; el "simbólico" o "voz del símbolo", estudia las recurrencias antitéticas y duales del lenguaje; el "proairético" -del griego 'prohaíresis', intención- "voz empírica", desempeña dos funciones, la cardinal que describe los acciones y el comportamiento de los actantes y la de catálisis que sirve en el desarrollo de la trama (pp. 14-15) y finalmente el "cultural" o "voz de la ciencia" que abarca la temática de los estereotipos morales, políticos y sociales de una época.

Aplicaré de forma breve estos códigos en mi análisis porque son indisociables pero me centraré en el principal de ellos, el hermenéutico, por razones obvias. La función de este código es la de

Articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento" (pp. 3, 12, 51 y ss.)

Es la principal herramienta analítica que despierta el interés del detective o del lector, puesto que interpreta todas las etapas o núcleos de la intriga, llamadas por el autor "hermeneutas", desde la perpetración del crimen hasta su dilucidación, pasando por la investigación.

Barthes propone diez preguntas cuyas respuestas llevan a la resolución de un enigma, sea real o ficticio: ¿de qué va esto?, ¿quién lo hizo?, ¿cómo se hizo?, ¿qué va a pasar ahora?, ¿qué desenlace nos espera?, etc. (p. 70)

Se comprenderá que este código participa del misterio y del suspense, ya que abarca a la vez la "historia" y el "discurso" del relato: enfoca la investigación del crimen desde una perspectiva intelectual retrospectiva e interpreta de forma prospectiva la progresión semiótico-emocional de los sucesos de dicho crimen. Con esta nueva aportación, el autor, sin dejar de ser saussureano, se sitúa más allá del estructuralismo para ofrecer un sistema plural

Cfr. también Pilar Errázuriz: "El rostro siniestro de lo familiar: memoria y olvido. "

Recuperado de: <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/errazuriz.html> (27 de julio de 2020).

¹⁰ El título, S y Z son las iniciales de los protagonistas del relato: Sarrazine, el escultor enamorado, y Zambinella, el joven castrado bajo su nombre feminizado. La barra simboliza su relación de oposición: resalta el contraste de las dos consonantes, una sorda (s), la otra sonora (z, para el castrado cuyo canto fascina), y ofrece la superficie de un espejo con arabescos invertidos de las dos letras, como si Sarrazine tuviera que reconocerse en la imagen mutilada de Zambinella, a la que se lo tragaría su pasión. la tensión entre la estética "realista" moderna, que parece convencional, y las apuestas humanas de la narrativa balzaciana: el drama de la castración y del amor engañado, el vínculo que forja, por intermedio de la narración, el narrador y sus lectores. (NA)

de análisis de la significación. La interpretación barthesiana del relato balzaciano sigue siendo uno de los mejores modelos para la interpretación semiótica de los textos y su impacto académico como crítica literaria posestructuralista sigue vigente.

C. Donde misterio y suspense *hacen buenas migas* para "martirizar" al lector

Tanto en la "historia" como en el "discurso", el narrador manipula la información de dos formas, miente al lector ocultándole los verdaderos indicios. Es decir, las circunstancias del crimen ocurridas en la diégesis *son omitidas en el relato* donde solo reina el misterio y el suspense porque en la investigación se dan muchas pistas falsas y muy pocas ciertas para confundir al lector. El narrador crea adrede un desfase entre ambos niveles para mantener desorientado al lector. Las estrategias de retardación y fragmentación de los sucesos alteran totalmente el orden de la narración. Las escenas se interrumpen mediante flashbacks o flash forwards (uso de la analepsis y la prolepsis), originando cambios de espacio y tiempo, además de las múltiples digresiones, acciones secundarias y triviales e inútiles descripciones, ya sean ambientales, de paisaje, o retratos físicos. De los múltiples trucos utilizados por el narrador para mantener vivo el interés del lector son la metalepsis y el MacGuffin. La función de la metalepsis narrativa consiste en la intrusión del autor o personajes reales en el relato para crear efectos de verosimilitud. Según G. Genette (1972: 289 y sig.), se trata de

Toda intrusión del narrador o del narratorio extradiegético en el universo diegético o inversamente [...] Lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y que el narrador y sus narratorios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos a algún relato.

Este registro consiste pues en romper el límite entre la realidad y la ficción. El autor se esfuerza por violar el orden de la historia para crear efectos especiales. Imagínense que están viendo una película policiaca y que de repente salen de la pantalla Hércules Poirot, Philip Marlowe o el mismísimo Sherlock Holmes. La metalepsis produce tales efectos para reforzar la verosimilitud, entretener al lector o compartir una visión del mundo. Veremos más adelante la figurativización de este código cuando nos adentremos en las ciudades imperiales marroquíes y en el Atlas bereber con sus tradiciones seculares.

En cuanto al concepto de Macguffin, es un elemento del suspense que hace que la trama siga complicándose y que los personajes sigan envueltos en ella, sin ninguna otra función narrativa o relevancia textual. Es una expresión acuñada por Alfred Hitchcock para designar una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de la trama. El elemento que distingue a MacGuffin de otros tipos de gags argumentales es que es intercambiable. Hitchcock explica esta expresión en el libro citado de François Truffaut:

La palabra procede de esta historia: Van dos hombres en un tren y uno de ellos le dice al otro: "¿Qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?". El otro contesta: ¡Ah, eso es un McGuffin! El primero insiste: ¿Y qué es un McGuffin?, y su compañero de viaje le responde: Es un aparato para cazar leones en Escocia. "Pero si en Escocia no hay leones", le espetta el primer hombre. "Entonces eso de ahí no es un MacGuffin", le responde el otro".

Hitchcock concluyó sobre este simulacro, afirmando que en historias de rufianes siempre es un collar y en historias de espías siempre son los documentos.

A continuación aplicaré en práctica los conceptos teóricos expuestos anteriormente.

II. Anatomía de *Destino desconocido*

1. El paratexto

Retomando el modelo barthesiano de análisis expuesto *supra*, procederé en primer lugar a comentar el título y la cubierta de la novela antes de dividir el texto en lexías de lectura. Una lexía puede corresponder a una palabra, una frase y hasta párrafos completos, dependiendo de la secuencia narrativa enfocada al mostrar las diferentes partes constituyentes del sentido de la novela, antes de reconstruirlas en su lectura global inicial. Se trata pues de desmantelar la novela, de "cortarle la palabra" al texto, como bien lo especifica Barthes en su análisis de *S/Z* (p. 10)

Por falta de espacio y porque en la aplicación del modelo de Barthes los cinco códigos "brotan" del texto de forma interminable, reduciré las lexías a secuencias temáticas más representativas de la novela. (Conviene recordar que el autor de *S/Z* redujo su propio análisis a 551 lexías, con 93 comentarios seleccionados).

Utilizo el término *paratextualidad* de Gérard Genette (1989: 11) que es un tipo de transtextualidad que

Está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.

Al empezar la lectura de la novela, lo primero que salta a la vista es el extraño título y el cuadro en llamas de la cubierta.

El título.

Destino desconocido, de Agatha Christie (1954).
También titulado *Tantos pasos hacia la muerte*.

Es una lexía corta, pero donde se condensan los 5 códigos citados para representar todo el contenido de novela.

El sintagma nominal o sustantivo /destino/ introduce catafóricamente el tema principal del relato. Por no llevar un artículo definido, alude a un concepto abstracto y connota con un contexto metafísico, anclando un tiempo-espacio escatológico al evocar la condición humana. Pero el epíteto /desconocido/ viene a reducir ese sentido vasto, dándole ahora un sentido concreto. Normalmente en gramática el epíteto "añade o subraya una cualidad característica del sustantivo al que acompaña *sin modificar su extensión*". Pero en esta primera lexía sí la modifica. La omisión del artículo determinado confiere indeterminación y perplejidad al sustantivo. El título siempre cumple una función aperitiva que genera en el lector el deseo de saber y descubrir más, por lo tanto implica también suspense. Por ser *desconocido*, ese destino invita a descubrir algo misterioso y a la vez temeroso. En la mente del lector desfilan unos sucesos, si no siniestros y estremecedores, sí angustiosos e insólitos donde el protagonista se arriesga la vida. Esta situación convoca a la vez el código hermenéutico, cuya función es la de indagar el enigma, y el código parairético que interpreta acciones en dichos sucesos.

Así, tanto el sustantivo como el epíteto representan respectivamente y sin ninguna confusión los conceptos freudianos de "Heimlich" y "unheimlich", es decir, lo familiar e íntimo se transforma repentinamente en lo ominoso y tenebroso. Aquí el lenguaje se escinde en dos capas, dos códigos que Barthes llama "irreversibles", el del enigma que representa la voz de lo

incierto con la carga del misterio que queda por resolver y el proairético que rige los comportamientos consecuentes del suspense.

El título expone explícitamente algunas pautas del primer hermeneutema del código hermenéutico, que evocaré más adelante, *la tematización o formulación* del enigma que, según Barthes, “es la marca enfática del sujeto que será el objeto del enigma.”: ¿De qué va esto?, ¿Quién va a emprender ese destino? ¿Cómo se realizará el itinerario? ¿Qué va a pasar después? ¿Qué desenlace nos espera?

La cubierta.

Muestra una imagen que parece salir del genio surrealista de Salvador Dalí. Vemos un avión que explota y varias espirales de humo que se elevan al cielo. Una persona ataviada con un atuendo local rompe su collar y echa atrás algunas perlas, como si quisiera dejar alguna huella o pista de rescate. El paisaje es exótico y refiere, por las montañas que aparecen a distancia y por los colores ocre y marrón sobre un fondo amarillo, a un pueblo del Atlas marroquí, al sur de Marrakech. La imagen contiene sin duda un elevado grado de iconicidad en lo referente a la novela. Representa la metáfora de un nítido escenario de un viaje hacia lo desconocido con sus consecuentes peripecias e intrigas peligrosas en las que se verán envueltos los personajes. Nos es fácil deducir que la trama será sin equívoco la de una tenebrosa aventura. Esas perlas esparcidas y abandonadas *in situ* constituyen, como descubriremos más adelante, la clave en la resolución del enigma. El conjunto crea una sensación de expectativa, la atmósfera de un peligro inminente de muerte. Uno no deja de preguntarse: ¿quién viajaba en ese avión estrellado? ¿Adónde se dirige ahora la mujer en chilaba? ¿Encontrará la policía esas perlas? ¿Qué indican esas espirales en líneas curvas que giran y giran, alejándose del accidente?

En esta imagen, que es un texto no verbal, vemos un desbordamiento semiótico de los códigos barthesianos que regirán luego todo el texto de la novela: el hermenéutico que invita a comprender lo ocurrido, el simbólico que alude a las pistas, el cultural que muestra una cierta geografía, el sémico que da un sentido inicial al conjunto y el proairético que muestra a una mujer angustiada, perdida, como si estuviera pidiendo socorro.

En cuanto al misterio y al suspense, encontramos ya muchos de sus elementos constitutivos: lo desconocido suscita una serie de emociones que varían y oscilan respectivamente entre la fascinación y la curiosidad por saber y la ansiedad y el pánico por lo que ocurriría *ex abrupto*.

El argumento.

Años 50. Atmósfera de la Guerra Fría. Un ilustre científico inglés, Thomas Betterton, desaparece después de un congreso celebrado en París. No se trata de un caso aislado, sino de muchos. Todos son hombres de ciencia que desaparecen rumbo a un *destino desconocido*. La esposa de Betterton, Olive, emprende un viaje a Marruecos y la policía la persigue discretamente pensando que se reuniría con su marido. Pero su avión se incendia y poco después muere en un hospital de Casablanca. La policía pide entonces a otra mujer, Hilary Craven, que sustituya a la difunta para continuar el viaje y descubrir el paradero del científico, y a través de él, a la organización criminal responsable de los secuestros.

Con estos primeros indicios paratextuales, podemos afirmar que, contrariamente a otras novelas de la autora, *Destino desconocido* cumple con los ingredientes y cánones narrativos de la novela negra, además de los de enigma: un ambiente sombrío y plagado de espías y criminales cuyo *modus vivendi* es infringir la ley utilizando métodos que dejan frustrados al lector y a la policía; una trama llena de persecuciones violentas y, en paralelo, una trepidante investigación detectivesca llevada a cabo por una mujer sin experiencia.

Agatha Christie hace excepción en esta novela al abordar un tema ajeno e inhabitual a su escritura: *Destino Desconocido* es una novela de aventuras y espionaje político donde una organización criminal totalitaria se propone destruir el viejo el mundo y crear uno nuevo. Hilary Craven, una joven mujer ordinaria, es la protagonista y no Poirot o Miss Marple.

2. Estructura interna

A. Las voces del texto y la tortuosa espiral del suspense

Conviene recordar que un relato, según Genette, es el discurso que materializa la historia o diégesis, dándole una forma textual u oral donde un narrador asume una voz para contar dicha historia. Por eso es de suma importancia no confundir "relato" e "historia"¹¹, como ya lo he apuntado. El primero se plasma en un enunciado discursivo que *relata* acontecimientos y la segunda es la diégesis o sucesión de eso acontecimientos narrados. Esta diferencia la determinan los ejes temporales de ambos componentes en los que se conjugan los verbos. Así, mientras que en la diégesis el tiempo cronológico es siempre lineal, como en la vida misma, en el relato dependerá del orden o "modo" en que está orientado el discurso de la narración.

Al respecto, Genette (1972: 65 y sig.) distingue dos modos o niveles básicos que regulan la narración: la distancia que toma el narrador respecto a lo que cuenta y la perspectiva o focalización de los hechos narrados. Hay cuatro tipos de narradores que aparecen en estos niveles textuales: con relación a la diégesis el narrador será heterodiegético si cuenta la historia en 3ª persona sin participar en ella u homodiegético, si la cuenta en primera persona, pudiendo ser también autodiegético si es protagonista de la historia que cuenta. Por otra parte y con relación al relato, el narrador será extradiegético si no aparece en la diégesis o intradiegético, si participa en ella pero para contar su propia historia, (Genette: 270).

Respecto de la focalización, Genette distingue tres categorías que caracterizan a cada uno de estos narradores. Se trata de saber quién narra y quién muestra, *id est*, la perspectiva desde la que se cuenta el relato. El *telling* y el *showing* funcionan diferentemente: "en un caso el lector se enfrenta al narrador y le escucha, en el otro se enfrenta a la historia y la observa", (Lubbock, 1957: 111-113). En el primer caso el narrador cuenta y no muestra; en el segundo, delega su voz a los personajes mediante el discurso directo, indirecto e indirecto libre. De allí la importancia de determinar la "instancia narrativa" o "voz" que narra para determinar las relaciones temporales de ulterioridad, anterioridad y simultaneidad entre el acto de narrar y las funciones que desempeña el narrador.

El narrador en *Destino desconocido* es extra-heterodiegético, omnisciente y con focalización cero, es decir, su función básica es la de narrar la historia con un saber total sobre los personajes y la trama (Genette: 241-252). Incluso puede interrumpir a gusto, como lo veremos, su narración para interpretar y describir la psicología de los personajes (función comentativa), justificar su visión o el significado global de la historia (función ideológica) y, por último, interpelar al propio lector como narratario (función comunicativa).

La función narrativa es pues la predominante en esta novela: el relato no es lineal y la trama, si la reducimos a su mínima expresión, representa globalmente la estructura semiótica del

¹¹ En mis clases solía utilizar la metáfora del piano para explicitar la relación que mantienen el relato y la diégesis. Las siete notas musicales del piano representarían la historia y el uso del teclado daría el relato o la narración, con su modo y voz. Las teclas blancas de las notas permiten interpretar distintos registros (de más grave a más aguda) y las negras, realizan alteraciones de las teclas blancas, produciendo sonidos distintos. Así funcionan, como lo hacen el sistema de cuerdas y los pedales, las relaciones temporales y los niveles narrativos que el narrador (el pianista) interpreta libremente.

cuento habitual, definido por Greimas: un principio, un desarrollo y un final con un clímax o punto culminante del relato que precede al desenlace.

Los siguientes pasajes del Primer Capítulo muestran las características que acaban de ser definidas. Retratando al agente de seguridad británico Jessop y al coronel Wharton (Cap. 1), el narrador afirma

/ El hombre sentado tras el escritorio corrió el pesado pisapapeles de cristal diez centímetros a su derecha. Su rostro mostraba una expresión más impasible que pensativa. Tenía la tez pálida de los que pasan la mayor parte del día bajo la luz artificial. No había ninguna duda de que se trataba de un hombre de espacios cerrados, de escritorios y ficheros. En cierto sentido resultaba apropiado que, para acceder a su oficina, hubiera que recorrer un laberinto de pasillos subterráneos. Era difícil precisar su edad. No parecía viejo ni joven. La piel de su rostro se veía lisa y sin arrugas, y en sus ojos se reflejaba un profundo cansancio. El otro ocupante de la oficina era mayor, moreno y con un bigote marcial. Mostraba un temperamento nervioso y enérgico, siempre alerta. Incluso ahora, incapaz de permanecer sentado, se paseaba arriba y abajo, haciendo de cuando en cuando algún brusco comentario.

—¡Informes! —decía exaltado—. ¡Informes, informes y más informes, y ninguno sirve de nada! El hombre del escritorio miró los documentos sobre la mesa.

Encima de ellos había una ficha con el nombre “Betterton, Thomas Charles”, seguido de un signo de interrogación. El hombre del escritorio asintió pensativo. /

El narrador da luego más informaciones y detalles sobre Betterton: Se hizo famoso con el sorprendente descubrimiento de la fisión ZE; la fisión fue un descubrimiento revolucionario que llevó a Betterton a la cima. Betterton era uno de los principales investigadores:

/ — ¿Qué dicen de él en Harwell?

—Que tenía una personalidad muy agradable y, en cuanto a su trabajo, nada sobresaliente o espectacular. Sólo variaciones sobre las aplicaciones prácticas de la fisión ZE. /

Como vemos, no hay ninguna marca lingüística que aluda a la existencia de un narrador conocido; la voz invisible muestra un saber omnisciente sobre los lugares y los personajes descritos e incluso sobre las preocupaciones de estos, sus pensamientos y sentimientos; les delega la palabra mediante diálogos; comenta cosas, oculta hechos y manipula la narración a sus anchas para crear suspense. Este poder le permite alejar o acercar episodios en el tiempo utilizando diferentes tipos de discursos, ambigüedad y digresiones para desarticular y fragmentar la progresión de la narración y el orden del relato. Esto hace que la intriga culmine en suspense porque los elementos de la resolución de la trama están esparcidos u ocultos, debido al efecto Macguffin. Aquí la información es destilada al lector gota a gota y la mayoría de las pistas son falsas o confusas, como lo veremos con más detalles. El caso se complica con las múltiples hipótesis que la policía emite sobre el paradero de los científicos secuestrados. Con esta forma de narrar, Agatha Christie, cosa inhabitual en ella, nos presenta aquí una doble intriga, la de misterio, como un juego intelectual sutil entre el narrador y el lector y la de suspense cuya trama enfoca, como lo veremos en el apartado siguiente, la aventura trepidante y exótica de una mujer que, sin saberlo, se mete en la boca del lobo. Contrariamente a Poirot o Miss Marple que, siendo invulnerables, no corren peligro, Hilary Craven arriesga su propia vida.

A continuación se expondrán las lexías más representativas de estas voces.

Retomando los interrogantes que plantea el código hermenéutico citado, voy ahora a centrarme en los detalles. Desmantelaré, para reconstruirla, la obra de Agatha Christie,

aplicando sucintamente los diez hermeneutemas barthesianos citados. Por falta de espacio, los agruparé en *cinco macrolexías* en las cuales condensaré los pasajes más representativos de la novela, procurando mantener la coherencia interna. Barthes utiliza la metáfora de la cebolla con sus infinitas capas para explicar la pluralidad de niveles superpuestos que encierra un texto, capas que él llama "lexías":

La lexía útil es aquella en la que no entran más que uno, dos o tres sentidos, superpuestos en el volumen del trozo del texto [...] Lo que funda al texto no es una estructura interna, cerrada, contabilizable, sino la desembocadura del texto en otros textos, otros códigos, otros signos: lo que hace al texto es lo intertextual. (Barthes, 1985: 325).

I. La tematización del suspense o las voces de lo incierto.

El paratexto, como vimos, plantea ya lo que será el objeto del enigma, anunciando las peripecias de la trama.

El primer capítulo y el siguiente presentan tres lexías antagónicas: el cuerpo policial que investiga, las víctimas secuestradas y los malhechores o el enemigo invisible. La novela arranca con una escena donde se intenta dilucidar la razón de la desaparición de varios científicos, como ya se ha dicho. El énfasis cae pues en el código hermenéutico ilustrado por el interrogatorio llevado a cabo por el agente británico de seguridad Jessop. Momento de alta tensión psicológica causada por el misterio a indagar y por el suspense que ello implica.

Resumo a continuación la primera macrolexía que abarca el inicio de la novela (Cap. 1, 2):

/ El coronel Wharton y el inspector jefe Jessop, de Scotland Yard, hacen el balance de las investigaciones sobre la desaparición de varios científicos europeos. El último en desaparecer de París es el célebre Thomas Betterton, descubridor en Harwell de la fisión nuclear ZE cuya energía liberada es superior a todas las bombas existentes. Como ningún cadáver ha sido descubierto ni contacto alguno con sus familiares, se deduce con lógica que estos sabios fueron secuestrados por una potencia extranjera para fines malignos. El suspense es doble, además del misterio total en que arranca la novela: ¿dónde están estos científicos y quién los ha secuestrado? La única pista que queda ahora por explotar es la que deja la esposa del científico, Olive Betterton, al decidir viajar repentinamente por Marruecos, aduciendo razones de salud. /

II. La formulación del enigma (qué, quién, cuándo, dónde, cómo, por qué, etc.)

En los siguientes capítulos, el planteamiento del asunto de la investigación aporta más detalles adicionales. El código hermenéutico se mantiene pero el énfasis cae aquí en el código proairético o "voz empírica", ya que desempeña una doble función, la de describir las acciones y el comportamiento de los personajes involucrados en la trama:

/ En Casablanca y por pura casualidad, Jessop se cruza con Hilary Craven, impresionado por el parecido que esta tiene con Olive Betterton. La sigue y, al ver que compraba pastillas, entrando en varias farmacias, comprende su intención de suicidarse. Hilary había abandonado Inglaterra, tras perder a su hija que murió de meningitis y separarse de su marido. Después de explicarle su misión actual, Jessop le propone una alternativa al suicidio que ella acepta *motu proprio*: hacerse pasar por la señora Betterton que agoniza en un hospital, a raíz del accidente que sufrió su avión al aterrizar. La suplantación de identidad es factible *a simili*, en particular la silueta y la sobresaliente cabellera cobriza de ambas mujeres. Pero ¿asimilará Hilary todos los detalles de la personalidad de la difunta? ¿La desenmascarará alguien del círculo íntimo de la difunta? ¿Y cómo reaccionará su "esposo" cuando se enfrente con él? La espiral del suspense se alarga como una inmensa y tentacular sombra cuando la moribunda, *in extremis*, le susurra a Hilary,

ab ore ad aurem, esta enigmática frase: ¡Nieve, nieve, hermosa nieve! ¡Resbalas en una bola y allá vas! ¿Una clave para seguir adelante? / (Cap. 3, 4)

El índice metalingüístico de esta macrolexía señala a Hilary Craven como protagonista de la novela. Intervienen varios códigos para describirla: el "sémico" o "voz de la persona", el "simbólico" o "voz del símbolo" y el "cultural" o "voz de la ciencia" que alude a los estereotipos morales, políticos y sociales. El narrador plantea varias hipótesis a resolver, además de las ya expuestas: el tipo de enemigo no es un individuo sino una potencia extranjera. Se trata de una inminente guerra entre gobiernos pero ¿quién secuestra a los científicos? y ¿qué probabilidades hay para saberlo? Jessop e Hilary entienden a qué se enfrentan. Representan al mundo libre y civilizado contra un mundo totalitario y bárbaro. Hilary promete arriesgarse, al sustituirse a Olive Betterton, e ir hasta el final del misterio. Esta promesa constituye una respuesta firme que avala todas las demás hipótesis en relación con la búsqueda de la verdad.

III. La mecánica del equívoco.

Cuando se pasa de la teoría a la práctica, las expectativas se relativizan, cuando no desaparecen, sobre todo en un contexto policial de espionaje. Aparecen entorpecimientos, incógnitas y dilaciones y la intriga adquiere momentos fuertes de tensión y suspense.

En la siguiente macrolexía los códigos citados se entretajan dando un sentido de profunda angustia. El nivel proaerético de las acciones y la descripción simbólica y cultural en que se desarrolla la trama (Casablanca, Fez y Marrakech) auguran incertidumbre y malestar en cuanto al futuro. El lector, que antes estaba solo interesado por saber, siente ahora una concreta ansiedad. ¿Y si descubren que Hilary no es lo que aparenta? ¿Quién de los personajes que la acompañan es el enemigo número uno? En semiótica se habla de la transformación de un estado de conjunción en un estado de disyunción donde las cosas se complican y empiezan los equívocos, los despistes y las frustraciones, condición *sine qua non* en una novela de intriga.

/ En el pequeño salón del hotel Saint Louis de Casablanca, Hilary conoce a varios turistas de diferentes nacionalidades y nota con alivio que la toman visiblemente por *la señora Betterton*, al preguntar por su salud después del accidente. Pero ¿son todos lo que parecen ser? y ¿cómo saber si son sinceros o solo fingen conocerla? Siguiendo el itinerario anteriormente establecido y planeado por la difunta Olive Betterton, Hilary viaja a Fez y para su gran sorpresa encuentra en el Palais Djamaia *las mismas personas que acababa de conocer en Casablanca*. ¿Coincidencia? ¿La espían o tienen el mismo itinerario que ella hacia un *destino desconocido*?

Conoce a otras personas, un hombre de negocios sueco muy rico, una muchacha muy atractiva y un magnate del petróleo, además de una extraña monja y tres hombres, un francés, un americano y un inglés. En la medina y mientras iba de compras, Hilary es encerrada *ex abrupto* en una oscura casa donde el citado francés la aborda, tomándola por Olive Betterton, para darle la siguiente instrucción: viajar a Marrakech y tomar el avión de vuelta a Inglaterra, de acuerdo con las reservas hechas anteriormente. Hilary se siente de nuevo aterrada al ver que en su viaje a Marrakech encuentra las mismas persona de antess. / (Cap. 5, 6)

IV. El bloqueo en la narración

El bloqueo consiste en la constatación de que el enigma es insoluble o por lo menos difícil de resolver. El avión que se desvía de su vuelo a Marrakech crea una sensación de fracaso e impotencia y hace más insoportable la intensidad del suspense. Se instala la angustia de nuevo ante un futuro incierto. Se viene abajo todo lo que se había construido hasta entonces.

/ El vuelo a Marrakech es desviado hacia un remoto pueblo del Atlas donde el avión aterriza de forma brusca. Llega una furgoneta de la que el chófer saca una enorme caja conteniendo cadáveres. Estos son colocados en el avión al que prenden fuego para que explotara y diera a entender que dichos cadáveres eran de los viajeros provenientes de Fez. Hilary entiende entonces la estratagema: los que hasta ahora conocía y la acompañaban en el viaje eran científicos, salvo Mrs. Baker que hacía de "enlace". Todos se dirigían al lugar donde se encontraban los científicos desaparecidos, el lugar *del destino desconocido*. Temiendo perder contacto con Jessop, Hilary va a utilizar las perlas de su collar (Ver la cubierta del libro) diseminándolas discreta y esporádicamente por el camino. Después de pasar por muchos aduares vestidos con ropa bereber, los viajeros llegan a una pequeña ciudad donde cambian de ropa y toman otro avión en un aeródromo militar abandonado. Tras varias horas de vuelo, el avión aterriza no lejos de un edificio blanco que resulta ser una leprosería. Un estremecimiento de horror recorre todo el cuerpo de Hilary al comprender que la colonia de leprosos es en realidad *una fachada para ocultar la tan buscada instalación secreta de investigación científica*, la central enemiga más temible del mundo. Otro escalofrío le recorre la médula espinal al comprender que su contacto con el exterior, como el de todos los científicos allí secuestrados, se había perdido para siempre. Ahora quedaba lo peor para ella: ¿qué pasaría al enfrentarse a Thomas Betterton? / (Cap. 7 y sig.)

V. La resolución del enigma.

Llegamos al último hermeneutema que es el desciframiento del enigma y el conocimiento de la verdad. Por razones editoriales, presentaré aquí una respuesta parcial, dejando al lector que descubra personalmente el placer textual y las sorpresas que ofrece esta maravillosa novela. En efecto, la resolución final del enigma pasa por varias etapas repletas de sobresaltos causantes de intenso suspense hasta la última página donde la autora, como es habitual en sus narraciones, formula un desenlace de los más sorprendivos e imprevisibles que deleitará al lector:

/ En una habitación del hotel Mamounia, de Marrakech, Jessop hablaba con miss Hetherington, ahora una colaboradora y muy distinta de la que Hilary conociera en Casablanca y Fez. Estaba también el señor Leblanc, de la policía francesa y algunos bereberes que, por cobrar una recompensa, traían las perlas que Hilary había abandonado adrede en varios sitios. Jessop las reconoce de inmediato y atando cabos, reconstituye los hechos: los siete cadáveres carbonizados e irreconocibles encontrados en el avión siniestrado no eran de los viajeros de Fez; estos, en cambio, viajaron en una furgoneta, descansaron en un pueblo y tomaron otro avión en un aeródromo militar, rumbo al desierto y no a Europa, según muchos indicios. Se ordena entonces a los pilotos de reconocimiento franceses que volaran sobre la zona del Gran Atlas y uno de ellos termina por observar unas señales luminosas en morse. Se repitieron dos veces. El mensaje recibido por Jessop llevaba contraseñas y decía: leprosería. / (Cap. 14 y sig.)

B. Los actantes del suspense

- El personal de la novela

Utilizo los conceptos de Greimas, A. J. y Courtes, J. (1990). Como en todas las novelas, aquí encontramos también personajes o actantes principales (sean héroes o villanos) y secundarios (sean adyuvantes u oponentes). Se definen como redondos por presentar una personalidad muy compleja y por cambiar a medida que avanza la trama, y como planos, por ser superficiales. Todos desempeñan tres funciones principales a través de su descripción: la

realista, que produce el efecto de verosimilitud; la ideológica, que refleja una visión particular del mundo descrito y la narrativa y semiótica propiamente dicho.

Aquí los personajes se presentan en una perspectiva antitética: el agente británico que investiga; los asesinos o malhechores que quieren instaurar un poder totalitario y aterrador y las víctimas. Héroe, villano y víctima forman el triángulo narrativo que caracteriza esta clase de novelas. Es lo que E. M. Forster (2000) llama "relación actuarial de los personajes." Por lo general son personajes arquetípicos con caracteres bien definidos.

Los personajes principales se destacan con respecto a los demás, porque funcionan como integradores de la organización de los acontecimientos. Son los más importantes de la trama. Se clasifican en protagonistas y antagonistas. El protagonista es el que busca que se haga justicia, y el antagonista, en cambio, representa el desorden público. El primero desempeña, desde el punto de vista narratológico, el rol de héroe, mientras que el antagonista, según el modelo presentado por Mieke Bal (1985), se asocia con la figura del antihéroe o villano.

En cuanto a los personajes secundarios, desempeñan un doble papel, el de adyuvantes que consiste en ayudar a la policía como colaboradores o ayudantes y los oponentes que, en cambio, ayudan a los villanos y los asesinos. Desde el punto de vista narratológico son los que entorpecen la evolución de la trama, retardándola, y nutren el misterio y el suspense hasta el desenlace. Están, por último, los personajes planos, llamados así porque suelen comportarse siempre de la misma manera y con un rasgo destacado de su carácter.

A continuación presentaré el personal de *Destino desconocido*, según el orden en que va apareciendo y ciñéndome a la prosopografía y la etopeya proporcionadas por el propio narrador sobre la situación social y profesional de los personajes. Las expondré fuera de las acciones acontecidas, ya que estas han sido tratadas anteriormente. La identidad de los villanos viene por supuesto oculta, *por mantener el suspense hasta el final*. Muchos no son lo que parecen, los hay que viajan *incógnito*, algunos son *persona non grata* y, por supuesto, el asesino principal, cerebro de la banda, *está entre ellos*.

Jessop: Agente de seguridad británico, astuto y dinámico:

Su rostro mostraba una expresión más impasible que pensativa. Tenía la tez pálida de los que pasan la mayor parte del día bajo la luz artificial. No había ninguna duda de que se trataba de un hombre de espacios cerrados, de escritorios y ficheros. No parecía viejo ni joven. La piel de su rostro se veía lisa y sin arrugas, y en sus ojos se reflejaba un profundo cansancio.

Betterton, Thomas Charles. Joven genio que descubrió la fisión ZE (ZEF) y último científico desaparecido.

Betterton, Olive. Esposa en segundas nupcias del citado anteriormente, que planea un misterioso viaje a Marruecos:

Era una mujer alta, de unos veintisiete años. Lo más sobresaliente de su persona era la magnífica cabellera cobriza. Ante tanto esplendor, su rostro parecía insignificante. Tenía los ojos azules y las pestañas claras que suelen acompañar con frecuencia al cabello rojo.

Glydr, Boris. Comandante del ejército polaco. Primo de la primera esposa de Betterton, rígido y poco expresivo, que da muestras de excepcional interés por su desaparición.

Craven, Hilary: Protagonista de esta novela. La misión de esta joven y bella pelirroja es completamente suicida. Sustenta y da sentido a la trama, ya que toda la historia gira en torno a su protagonismo. El narrador la describe comparándola a Olive Betterton:

Las descripciones que aparecían en los pasaportes de Olive Betterton e Hilary Craven eran casi idénticas, pero los dos rostros eran completamente distintos. Olive Betterton había tenido una belleza vulgar e insignificante. Obstinada, pero no inteligente. En cambio, el rostro de Hilary tenía fuerza y una cualidad intrigante. La mirada de los ojos azules, debajo de las oscuras cejas mostraba inteligencia y viveza. Su boca se curvaba hacia arriba en una línea amplia y generosa. El corte de su mentón era perfecto. Un escultor hubiera considerado interesantes los rasgos de su rostro. “Aquí hay pasión y cerebro - pensó Jessop-, y en alguna parte reprimido, pero no muerto, hay un espíritu alegre y resuelto que disfruta de la vida y busca la aventura.

Baker, Calvin. Típica turista norteamericana, parlanchina, decidida y chismosa:

Baja, regordeta, de cabellos blancos con toques azulados... Nadie la hubiera tomado por otra cosa que una acomodada viajera yanqui, con una sed insaciable por obtener detalles precisos sobre cualquier cosa bajo el sol. En realidad es un actor importante en los eventos que se desarrollan y alberga un gran resentimiento y odio por su país natal.

Hetherington, Janet:

Austera turista inglesa, de viaje por tierras africanas, con problemas por el cambio de moneda. Sentada en una incómoda butaca estilo imperio, la inconfundible viajera inglesa, tejía una de esas melancólicas prendas de forma ambigua que las damas inglesas de mediana edad siempre tejen. Era alta y delgada, de cuello descarnado, cabellos mal peinados y expresión de desaprobación moralmente a todo el Universo. Tiene un papel determinante en la trama.

Maricot, Jeanne:

Personaje casual, excelente para hacer comparaciones. Sentada graciosamente en una silla de respaldo recto, contemplaba lo que ocurría al otro lado de la ventana, bostezando de cuando en cuando. Era una morena teñida de rubio, de rostro vulgar, pero provocativamente maquillado. Vestía muy elegante y no demostraba el menor interés por las otras ocupantes del salón, a quienes despreciaba secretamente por ser exactamente lo que eran. Estaba experimentando un gran cambio en su vida amorosa y no tenía interés en desperdiciar el tiempo con aquellas estúpidas turistas.

Laurier, Henri: Típico turista francés, galante y encantador, al que además le gusta hablar de meteorología.

Arístides: Anciano potentado y filántropo griego. Un hombre que con sus dedos mueve hilos que se extienden por todo el mundo.

Peters, Andrew (Andy): Investigador químico estadounidense que haría cualquier cosa por el bien de la humanidad. No parece lo que es.

Ericsson, Torquil: Un joven científico noruego con ideas un tanto radicales.

Needheim, doctora Helga: Alemana, arisca y orgullosa y arrogante. Tiene más de científica que de mujer. No parece lo que es:

La monja de rostro severo que le devolvió la mirada sin la menor expresión. Permanecía muy quieta y con las manos juntas. Hilary se dedicó a estudiar más de cerca a fräulein Needheim,

ahora que había abandonado el disfraz de religiosa. Era mucho más joven de lo que había supuesto, a lo sumo tendría treinta y tres o treinta y cuatro años. Su aspecto era pulcro, tenía la tez pálida, los dedos cortos y una mirada fría, que de cuando en cuando se iluminaba con un entusiasmo fanático que más que atraer repelía. Hablaba con brusquedad y daba la impresión de que consideraba a Hilary y a Mrs. Baker indignas de su compañía. A Hilary, esta arrogancia le resultaba insultante.

Leblanc: Agente de investigación francés, excelente para obtener resultados en tierras yermas.

Barron, doctor Louis: Científico dedicado apasionadamente a la investigación bacteriológica, que no dudaría en suprimir la vida de la tierra, si la ciencia así se lo exigiera.

Heidem, doctor Paul Van: holandés altísimo y bien parecido, que tiene una voz cálida y amable, aunque su mirada es fría e impasible. Gerente social de la organización

Jennsen: Eficiente empleada de la organización científica.

La Roche: Señorita encargada del vestuario femenino en la organización científica aludida.

Murchison, doctor Simón: Compañero de trabajo de Betterton.

Murchison, Bianca: Esposa de Simón.

Nielson: Cabeza administrativa de la organización. Director Adjunto, encargado de la administración.

- Tiempo-espacio en *Destino desconocido*

El eje tiempo-espacio es el soporte o marco donde suceden los acontecimientos y actúan los personajes. Puede ser un mero escenario que apoya el desarrollo de la acción ficticia y su verosimilitud. Puede también tener diversos significados simbólicos. Genette (1972: 186) distingue dos espacios diegéticos, uno exterior y urbano y otro interior, cerrado y psicológico. Todorov habla también de dos grandes órdenes que estructuran la novela: "[...] Al primer tipo denominaremos "orden lógico y temporal" y al segundo (que Tomachevski identifica negativamente), "orden espacial." (2004: 111).

Habitualmente aplico en mis estudios de la novela el concepto de *cronotopo* (del griego: kronos-tiempo y topos-espacio/lugar), definido por M. Bakhtin como un flujo indivisible: el "tiempo de la aventura es inseparable del espacio de la aventura." (1989: 237 - 409)

Al abordar el componente *tiempo-espacio* de una novela, se estudian tres categorías fundamentales: el orden en que está la trama, la duración y la frecuencia que caracterizan al ritmo del relato. Las novelas policíacas no arrancan generalmente ad ovo, donde el orden temporal del relato es lineal, sino in media res o in extrema res, donde la narración sufre discordancias entre el tiempo de la diégesis (orden cronológico en que suceden los hechos) y el tiempo del relato (tiempo que manipula el narrador al contar la historia). Estas discordancias, llamadas anacronías (Genette, pp. 89 - 131), provocan saltos en el tiempo orientándose hacia atrás o hacia adelante mediante las analepsis y las prolepsis, respectivamente, produciendo así un cambio de anacronismo porque "se injerta una segunda narración temporal, subordinada a la primera." (Genette, p. 104).

Destino desconocido no hace excepción a la regla, ya que encontramos los cuatro tipos de narraciones: la narración anterior es la posición temporal más común. El narrador cuenta lo que sucedió en un pasado más o menos remoto al exponer las circunstancias en que muchos científicos europeos desaparecen sin dejar rastro. La narración posterior que apunta hacia lo que ocurrirá en un futuro más o menos lejano, al exponer el narrador qué tipo de investigación se está llevando a cabo y qué riesgos presenta. La narración simultánea donde historia y relato coinciden en el presente, como es el caso del balance que hace la policía al entrevistarse con la esposa de Betterton, y la narración intercalada que combina ambas narraciones, la ulterior y la simultánea.

En cuanto a la duración del relato y de la historia, su medición no es fácil. Genette la resuelve con el concepto de "isocronía" o "grado cero" de la narración que es "la coincidencia entre sucesión diegética y sucesión narrativa" (p. 145). Otro concepto que utiliza Genette, en relación con el orden del relato, su duración y ritmo, es el de las anisocronías, tales como la elipsis, la escena, el sumario y la pausa, que constituyen las "velocidades del relato" (pp. 144 y sig.). La escena es donde coinciden el tiempo de la historia y el del relato. El diálogo es un buen ejemplo, donde la historia se congela y da paso a una representación teatral de los hechos. El sumario, donde parte de la historia es resumida, proporcionando un efecto de gran aceleración y por fin, la elipsis que permite ocultar partes importantes de la historia, bloqueando al mismo tiempo el relato. El objetivo de estos códigos narrativos es siempre el mismo: crear suspense y dejar sin aliento al lector.

A continuación daré algunos ejemplos representativos del *cronotopo* en la novela.

Contrariamente a la historia que mediante el impulso de la analepsis y sus tentáculos se pierde en un pasado remoto, el relato arranca en el despacho londinense del agente británico Jessop, que hace un resumen de las últimas investigaciones realizadas sobre la desaparición de los científicos, y transcurre en línea recta, aunque con muchas interrupciones elípticas intencionadas, hasta el final. La cronología abarca, a lo largo de 22 capítulos, la época de la Guerra Fría conocida por sus turbias y espeluznantes acciones de espionaje entre Este y Oeste, reservando la mayor parte de la intriga a la busca de un temible enemigo invisible y termina con la resolución del enigma en la página 149. La importancia del *cronotopo* se nota pues desde el inicio de la novela, cuya función *sui generis* es tematizar una cierta atmósfera y una localización geográfica y cronológica precisas donde se desarrollarán los hechos.

El gráfico siguiente¹² reproduce y condensa las 4 macrolexías ya expuestas anteriormente:



El acto 1 representa la tematización y el planteamiento del enigma a resolver; el acto 2, el equívoco o estancamiento de la investigación y el acto 3, el bloqueo narrativo (puntos de inflexión) anterior al clímax y al desenlace.

¹² "Sobre las estructuras narrativas en el relato cinematográfico", recuperado de: https://medium.com/@Mise_en_sceneHV/sobre-las-estructuras-narrativas-en-el-relato-cinematogr%C3%A1fico-146dcbd9c982 (29 de julio de 2020).

Veamos ahora cómo en *Destino desconocido* el cronotopo organiza las intrigas y configura el ambiente sociopolítico y psicológico donde se mueven los personajes.

La segunda escena (Cap. 3), después de la del interrogatorio en el despacho de Jessop, muestra el aeropuerto de Heathrow, centro de las investigaciones atómicas: Hilary Craven aparece entre los pasajeros del vuelo 108 de Air France rumbo a París y luego a Marruecos. Pero el avión aterriza en Beauvais "debido a una niebla muy espesa que invade París." Por lo que los viajeros se vieron obligados a continuar el trayecto en autobús y tomar otro avión en caso de que perdieran el de la reserva.

Era medianoche cuando llegaron a Les Invalides e Hilary agradeció poder recoger su equipaje y dirigirse al hotel donde le habían reservado habitación. Estaba demasiado cansada para comer, de modo que tomó un baño caliente y se derrumbó en la cama.

Este contratiempo no es fortuito ni anodino sino que desempeña una función narrativa muy importante: el avión que va a perder Hilary, debido al retraso, se estrellará, causando la muerte de Olive Betterton, la esposa del secuestrado científico Thomas Betterton, muerte que permitirá a Hilary usurpar la identidad de la difunta.

En efecto, cuando Hilary llega por fin a Casablanca

El mozo que caminaba junto a ella empujando el carretón de los equipajes comentó:

—Ha tenido mucha suerte de no haber tomado el avión anterior a éste, el del vuelo regular a Casablanca, madame.

—¿Por qué? —le preguntó ella—. ¿Qué ha ocurrido?

El mozo miró inquieto a su alrededor. Pero, al fin y al cabo, la noticia no podía quedar en secreto. Se inclinó hacia ella y, bajando la voz, le informó:

—¡Mauvaise affaire! Se estrelló al aterrizar. El piloto y el navegante, así como la mayoría de pasajeros, han muerto. Se salvaron cuatro o cinco y los han llevado al hospital. Algunos están muy graves.

Poco después de su llegada al hotel Saint Louis (Cap. 5), Hilary conoce "en el pequeño salón" directa e indirectamente a los principales personajes, presentados anteriormente, con quienes compartirá la aventura a lo largo de toda la novela. Su conversación se centra en hacer turismo, visitando sobre todo Fez y Marrakech:

Mi nombre es Baker, Mrs. Calvin Baker. Acabo de llegar de Mogador y miss Hetherington de Tánger. Nos hemos conocido aquí. ¿Va usted a visitar Marrakech, Mrs. Betterton?

—Tenía el pasaje —respondió Hilary—. Claro que este accidente ha desbaratado todos mis planes.

—Desde luego, lo comprendo. Pero la verdad, no debe dejar de ver Marrakech. ¿No le parece, miss Hetherington?

—Marrakech resulta carísimo.

—Hay un hotel maravilloso, el Mamounia —continuó Mrs. Baker.

—¿Adónde más piensa ir, Mrs. Betterton? —le preguntó la estadounidense.

—Quisiera visitar Fez —manifestó Hilary con precaución—. Claro que tendré que volver a reservar.

—Oh, sí, desde luego, no debe perderse Fez ni Rabat.

Otros personajes van apareciendo (Cap. 6):

Casablanca desilusionó un poco a Hilary con su aspecto de próspera ciudad francesa sin rastro alguno de misterio oriental, excepto las multitudes en las calles. El tiempo seguía siendo perfecto, claro y soleado y disfrutó contemplando el paisaje desde el tren en su viaje rumbo al norte. Un francés menudo, que parecía un viajante de comercio, ocupaba el asiento situado frente al suyo, y una monja que iba rezando el rosario ocupaba el del rincón (...) Era de noche cuando llegaron a Fez. Hilary parecía bastante aturdida por el ruido y bullicio de la estación. Los mozos árabes intentaban quitarle el equipaje de las manos gritando y desgañitándose para recomendar distintos hoteles. Agradecida, se volvió a su nuevo amigo francés.

—¿Usted se dirige al Palais Djamai, n'est-ce pas, madame?

—Sí.

—Muy bien. Está a ocho kilómetros de aquí.

—¿A ocho kilómetros? —Hilary se sintió desfallecer—. ¿Entonces no está en la ciudad?

—Está en la ciudad antigua —le explicó el francés.

Más tarde, Mrs. Calvin Baker, que

Comenzó a hacer planes para el día siguiente, dijo: No creo que vaya a ver la ciudad antigua. Ya la recorrí concienzudamente la última vez. Es muy interesante y parece un laberinto. Es un mundo aparte. De no haber sido por el guía, dudo de que hubiera sabido regresar al hotel. Allí se pierde el sentido de la orientación. Pero el guía era un hombre muy agradable y me contó un sinfín de cosas interesantes. Tiene un hermano en Estados Unidos, en Chicago creo que dijo. Luego, cuando terminamos de ver la ciudad, me llevó a una fonda o salón de té, en lo alto de las colinas que dominan la ciudad antigua, una vista maravillosa. Por supuesto, tuve que beber ese terrible té con menta, que de verdad resulta bastante desagradable, y querían que comprara varias cosas, algunas bastante bonitas, pero otras eran una quincalla. Hay que mostrarse muy firme, ¿sabe?

Las descripciones de lugares y espacios marroquíes son interminables y llenos de belleza exótica, sobre todo por el sur del país. Citaré *ad litteram* solo este pasaje, entre varios, porque, además de la descripción detallada que hace el narrador de la medina fasí, es cuando Hilary, sin adivinar las intenciones ocultas del guía bereber, acepta visitar un pequeño Riad, donde es inesperadamente secuestrada por el francés citado (Cap. 7):

Hilary, tras informarse en el hotel, salió acompañada de un guía, dispuesta a visitar la ciudad de Fez. Salieron a la terraza y desde allí fueron bajando a otras inferiores hasta llegar a una enorme puerta en el muro, abajo de todo. El guía sacó una llave de tamaño gigantesco, abrió la puerta y se hizo a un lado para dejar pasar a Hilary. Era como entrar en otro mundo. A su alrededor se alzaban las murallas de la antigua Fez. Calles estrechas e intrincadas, altos muros y, de cuando en cuando, por alguna puerta podía verse un interior o un patio, y a su alrededor pasaban asnos cargados, hombres con bultos, mujeres cubiertas con velos, o descubiertas, en fin, toda la bulliciosa vida secreta de aquella ciudad mora. Vagando por las callejuelas olvidó todo lo demás: su misión, la tragedia de su vida pasada, e incluso se olvidó de sí misma. Era todo ojos y oídos, viviendo y paseando por aquel mundo de ensueño. La única molestia era el guía, que no cesaba de charlar y la apremiaba para que entrase en varios establecimientos que no le inspiraban la menor curiosidad.

—Ya verá, señora. Este hombre tiene cosas muy bonitas, baratas, antiguas y auténticamente moras. Tiene vestidos y sedas. ¿Le gustan los collares de cuentas?

El eterno comercio del Este vendiendo al Oeste continuaba, pero apenas perturbó su encanto. Muy pronto perdió el sentido de la orientación. Dentro de aquella ciudad amurallada apenas tenía idea de si se dirigía al norte o al sur, o de si volvía a pasar por las mismas calles por las que acababan de pasar. Estaba casi exhausta cuando el guía le hizo la última sugerencia, que evidentemente formaba parte de la costumbre.

—Ahora voy a llevarla a una casa muy bonita. Fantástica. Son amigos míos. Podrá tomar té con menta y le enseñarán cosas preciosas.

A modo de conclusión

Es indudable que analizar una novela policíaca como *Destino desconocido* no solo es descubrir un género apasionante y duradero, con todos sus códigos rigurosos ya citados, sino también adquirir vastos conocimientos sobre la cultura de las sociedades descritas, historia, tradiciones, derecho, medicina, psicología, justicia y sobre todo el peso aplastante de la maldad y sus estragos entre los humanos que Agatha Christie, mejor que nadie, entiende y sabe explicar.

El modesto análisis semiótico que acabo de presentar muestra directamente que la autora, además de utilizar con maestría las estrategias narrativas del código *noir*, innova admirablemente al asimilarlas para crear un ambiente inhabitual y exótico, el marroquí de los años 50, a semejanza de sus otras famosas novelas ambientadas en Egipto e Irak, en el cual la trama gira alrededor de un terrible complot contra la humanidad y el mundo libre, perpetrado por una mente criminal de las más sagaces cuyo *modus operandi* es secuestrar a los científicos más notorios para obligarlos a actuar fuera de la ley.

Gran parte de los rasgos narrativos singulares que corroboran y validan mi hipótesis inicial han sido expuestos anteriormente, en concordancia con el recorrido teórico. Recordaré ahora los más destacables.

En *Destino desconocido* Agatha Christie abandona una característica principal que define a la novela policial clásica: en lugar de Hércules Poirot, el detective más sagaz e invulnerable del mundo del crimen, el que utiliza *las células grises* para resolver los enigmas más insolubles, encontramos a Hilary Craven, una ordinaria y hermosa joven inglesa que arriesga su vida para dismantelar una organización mafiosa y derrotar a su cerebro, después de unas peligrosas peripecias llenas de sobresaltos que nos dejan sin aliento a lo largo de toda la novela.

Estamos leyendo una novela negra *ab initio*: la historia no arranca con el descubrimiento *abrupto* de un cadáver en torno al cual se centrará la investigación para descubrir "quién lo hizo". Al contrario, sabemos desde el principio quiénes son las víctimas, los asesinos y sus móviles y solo queda por descubrirlos. Se relega pues a un segundo plano la investigación policial para enfocar *a limine* las peligrosas y violentas peripecias en que se ve envuelta la protagonista que, por cierto, no es una súper detective infalible como lo es Miss Marple, sino una antiheroína vulnerable e imperfecta, consciente de su falta de experiencia ante el crimen, característica que contrasta con la figura del detective invulnerable, profesional y súper inteligente de la novela clásica de misterio. Por otra parte, el argumento, que se inscribe en la anécdota del MacGuffin, importa menos que la trama, orientada rigurosamente y *a fortiori* para crear suspense y angustia. Se abandona la función deductiva *a priori* de la investigación y la explicación psicológica de las acciones y se pone énfasis en la actuación y confrontación directas de los diferentes personajes. La trama evoluciona en espacios abiertos y no cerrados o privados. Se transita por varias ciudades europeas y lugares públicos antes de emprender el itinerario laberíntico marroquí y subsahariano, pasando por remotas y exóticas aldeas bereberes, mostrando de paso diferentes culturas y sociedades.

Es obvio que estamos ante una pura novela negra que impresiona y fascina, no solo por lo que cuenta, ya que todas las tramas policíacas se parecen por cumplir con los gags de la metalepsis y el Macguffin, sino y sobre todo por la forma y el estilo en que lo hace: al subordinar la diégesis al relato, Agatha Christie, permanece original e innovadora del género en cada una de sus creaciones. En su caso creo que conviene hablar de magia más que de estilo, una magia del decir y contar que inscribo *ad bene plácitum* en la estética de la recepción y la semiótica del placer textual de las que tanto han hablado W. Iser (1987) y R. Barthes (1974) y que mantienen sorprendente y durablemente viva a nuestra reina del crimen.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- Austin, Freeman, R. (1924). *El arte de la novela policíaca*. México: El siglo XIX.
- Bajtín, Mijaíl, ([1973] 1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. Madrid: Taurus.
- _____, (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BAL, Mieke, (1985). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. et al. (1982). *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, Roland, ([1985] 1990). *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós.
- _____, ([1970] 1987). *S/Z*, [trad. Nicolás Rosa], México: Siglo XXI.
- _____, (1972). "Introducción al análisis estructural de los relatos." *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Boileau-Narcejac, ([1958] 1964). *Le roman policier*, Paris: Payot, Petite bibliothèque Payot, no 70.
- Chandler, Raymond, (1996). *El simple arte de matar*. [Trad. Azucena Gonzalo Ausín], Universidad de León, León.
- Christie, Agatha, ([1954] 1983). *Destino desconocido*, [trad. C. Peraire del Molino], Barcelona: Editorial Selecciones de Biblioteca de oro.
- Dubois, Jacques, (1992). *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan.
- Eco, Umberto, (1980). *Tratado de semiótica general*, México: Nueva Imagen.
- _____, (1985). *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.
- Evrard, Franck, (1996). *Lire le roman policier*, Paris: Ed. Dunod.
- Forster, Edward Morgan, (2000). *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate. 5 ed.
- Freud, Sigmund, (1975). *Obras Completas*. Tomo XVII "Lo ominoso." Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Genette, Gérard, ([1972] 1989). "Discurso del relato". *Figuras III*, Barcelona: Lumen.
- _____, (1998). *Nuevo discurso del relato. Crítica y estudios literarios*, Madrid: Cátedra.
- Galiano, Bolívar Víctor, (2007). *Autopsia de la novela negra*, Córdoba: Berenice.
- Giardinelli, Mempo, (1984). *El género negro*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- Greimas, A. J. y Courtes, J. (1990). "Actante". *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas J. (1973). *Semántica estructural*, Madrid: Gredos.
- Greimas A. J. y J. Fontanille, (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Ed. SIGLO XXI.
- Gubern, Roman, (1970). *La novela criminal*, Barcelona: Ed. Tusquets, Cuadernos Infimos 10.

- Highsmith, Patricia, (1981). *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*. [Trad. de Jordi Beltrán]. Barcelona, Anagrama, 2003.
- Iser, Wolfgang, (1987). "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico." *Estética de la recepción*. Madrid.: Arco.
- Keating, Henry Raymond, (2003). *Escribir novela negra*, Barcelona: Paidós.
- Kierkegaard, Sören, ([1844] 2013). *El concepto de la angustia*, [Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero]. El libro de bolsillo, Humanidades.
- Klein, Melanie, (1948). "Sobre la teoría de la ansiedad y la culpa." M. Klein, *Obras completas* (págs. pp. 235-251). Buenos Aires: Paidós.
- Kristeva, Julia, (1978). *Semiótica 1*, Madrid: Fundamentos.
- Lubbock, Percy, (1957). *The Craft of Fiction*, Jonathan Cape, London, 1965.
- Narcejac, Thomas, (1986). *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México: Fondo de Cultura Económica, Colección Popular 343.
- Real Academia Española, (2001). *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe.
- Reuter, Yves, (1989). *La novela de detectives y sus personajes*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Ricoeur, Paul, (1965). "Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica"; Santiago: Anales de la Universidad de Chile, Año 123, N° 136.
- _____, (1969). *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Taurus.
- _____, (1973). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*, Buenos Aires: Ediciones Megápolis/La Aurora.
- _____, (1987). *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- _____, (1995). "Teoría de la interpretación." *Discurso y excedente de sentido*, México: Siglo XXI.
- Todorov, Tzvetan. ([1971] 2003). "Tipología de la novela policial", Daniel Link: *El juego de los cautos*, Buenos Aires: La Marca.
- _____, (1974). "Las categorías del relato literario", Barthes, Roland et al, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____, (1973). *Gramática del Decamerón*, Madrid: Taller de E. J. Betancor.
- _____, (2004 [1968]). *Poética estructuralista*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- Tomachevski, Boris, (2002) [1982]). *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal.
- Truffaut, François, (1966). *El cine según Hitchcock*, Paris: Robert Laffont.

AGATHA CHRISTIE

DESTINO
DESCONOCIDO

Selecciones de Biblioteca Oro

