

**DESPEJANDO INCÓGNITAS SOBRE *EL CLAVO* (1853)
DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN (1833-1891):
RELATO POLICIACO O NOVELA ROMÁNTICA**

Víctor Cantero García

Universidad Pablo Olavide

cantero91@hotmail.com

*RESUMEN: La presente colaboración pretende arrojar luz sobre una polémica que hasta la fecha mantiene abierta la crítica literaria: ¿es *El clavo* (1853), de Pedro Antonio de Alarcón un relato policiaco que sigue las huellas de Edgar Allan Poe, como inventor del género, o más bien es una novela romántica al uso? A través de un completo análisis contrastivo entre el texto alarconiano y *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), de Poe, llegamos a la conclusión de que Alarcón no sigue las pautas marcadas por Poe, pues el protagonista del texto del guadijeño no recurre al “discurso de la racionalidad” ni al método deductivo para hallar la solución al crimen relatado.*

Nuestro estudio deja claro que el detective C. Auguste Dupin mantiene en vilo al lector con el suspense y la intriga que emanan de sus actuaciones, mientras que el juez Zarco antepone los asuntos sentimentales a la investigación detectivesca.

PALABRAS CLAVE: relato policiaco, Poe, Alarcón, racionalidad, novela romántica.

**CLEARING INCOGNITES ABOUT *THE NAIL* (1853)
BY PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN (1833-1891):
POLICE STORY OR ROMANTIC NOVEL**

*ABSTRACT: This collaboration aims at shedding light on a controversy that literary criticism has been dealing with to this day: is *El clavo* (1853) by Pedro Antonio de Alarcón a detective story that follows in the footsteps of Edgar Allan Poe as inventor of the genre or is it a romantic novel in the fashion of the times? Through a complete contrastive analysis between the Alarconian text and Poe's *The Murders in the rue Morgue* (1841), we come to the conclusion that Alarcón does not follow the guidelines set by Poe, since the protagonist of his narrative does not resort to the “discourse of rationality” nor to the deductive method to find the solution to the crime reported.*



Copyright © 2021, Los autores. Este artículo está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Our study makes it clear that while Detective C. Auguste Dupin keeps the reader on tenterhooks with the suspense and intrigue emanating from his actions, Judge Zarco puts sentimental matters before detective investigation.

KEYWORDS: Detective story, Poe, Alarcón, rationality, romance novel.

ÉLIMINIER LES INCOGNITES SUR *LE CLOU* (1853) PAR PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN (1833-1891): HISTOIRE DE POLICE OU ROMANTIQUE

RÉSUMÉ : Cette collaboration vise à éclairer une controverse que la critique littéraire a tenue ouverte jusqu'à présent: El clavo (1853) de Pedro Antonio de Alarcón est-il un roman policier qui suit les traces d'Edgar Allan Poe en tant qu'inventeur du genre ou est-il un roman romantique quelconque? À travers une analyse contrastive complète entre le texte alarconien et Los crímenes de la calle Morgue de Poe (Double assassinat dans la rue Morgue) (1841), nous arrivons à la conclusion qu'Alarcón ne suit pas les lignes directrices fixées par Poe, puisque le protagoniste de son récit ne recourt ni au « discours de rationalité » ni à la méthode déductive pour trouver la solution au crime dénoncé.

Notre étude montre clairement que si le détective C. Auguste Dupin tient le lecteur en haleine avec le suspense et l'intrigue émanant de ses actes, le juge Zarco place les questions sentimentales avant l'enquête policière.

MOTS CLÉS : roman policier, Poe, Alarcón, rationalité, roman d'amour.

Recibido: 27/05/2021. Aceptado: 15/12/2021

1. Introducción

Si nos atenemos a la siguiente afirmación de José F. Montesinos: “el entusiasmo que Alarcón muestra por el cuentista americano no deja rastro alguno, me parece, en sus relatos, ni él era capaz de hacerse cargo de cuanto había de rigor, de severa disciplina, de decoro literario, en las narraciones que alababa” (Montesinos, 1977: 16), podría resultar estéril cualquier intento por demostrar que el cuento o novela corta ¹ *El clavo* (1853), de Pedro Antonio de Alarcón,

1. Sobre la ambigüedad en cuanto al género literario al que se adscribe *El clavo* véase la siguiente alusión de Mariano Baquero Goyanes:

sigue las pautas del género policiaco que Edgar Allan Poe (1808-1849) dejó muy claras en su relato detectivesco titulado *Los crímenes de la calle Morgue* (1841). Sin embargo, a fecha de hoy, se mantiene viva la controversia sobre si Alarcón tuvo o no presente el citado relato detectivesco poeano a la hora de escribir *El clavo*. Por un lado, contamos con la opinión de Ricardo Landeira, según el cual:

Los crímenes de la calle Morgue (1841), del escritor estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849) habría aportado a *El clavo*, elementos esenciales que, en general servirían para confundir al lector/a: escenas oscuras, personajes anónimos, encuentros inesperados y una cronología desordena (Landeira, 2001: 62).

En principio parecería correcta la propuesta de este estudioso, toda vez que los elementos que Alarcón habría tomado de Poe se vinculan con la novela gótica propia del gusto romántico, tendencia estética a la que *El clavo* se adscribe. Por otro, contamos con la opinión de José F. Colmeiro, para quien: “la influencia de Poe en *El clavo* es dudosa: el autor norteamericano era más bien desconocido en España y la traducción de sus obras no llega a Europa hasta aproximadamente un año después de la novela breve en cuestión” (Colmeiro, 1994: 90). En esta misma ausencia de influencia insiste John Eugene Englekirk cuando sostiene que el influjo de Poe en el relato alarconiano es tan solo “un interesante caso de afinidad literaria” (Englekirk, 1934: 125) ¿Quién tiene la razón al respecto? Teniendo en cuenta la cronología parece claro que tanto Colmeiro como Englekirk estarían en lo cierto, ya que resulta veraz que Alarcón no pudo leer *Los crímenes de la calle Morgue* antes de redactar *El clavo*, ya que la traducción de los relatos policiacos de Poe habría llegado a España después de 1853. Tesis que es suscrita por Conxita Doménech y Adriana Noya, al precisar que: “coincidimos con Colmeiro y con Englekirk, pues debido a la escasez de traducciones de la obra de Poe en la península y en Europa en general, el autor granadino aún no había leído *Los crímenes de la calle Morgue* cuando escribió *El clavo*” (Doménech y Noya, 2000: 59). Hasta aquí la exposición de las posturas encontradas.

No obstante, ni unos ni otros han contrastado sus respectivas posiciones con la realidad del caso que nos ocupa. Pues bien, esto es justo lo que pretendemos hacer en

Las novelas cortas de Alarcón se clasifican en tres series que el autor llamó: *Cuentos amorios*, *Historias nacionales* y *Narraciones inverosímiles*. Como se puede ver no puede ser más subjetiva y aleatoria, puesto que tan cuentos son los de una serie como los de las otras. Es más, si alguno no es cuento por su extensión tendríamos que citar *El clavo*, que tiene más de novela corta y que, sin embargo, el autor encuadra como *cuento amorio*. (Baquero Goyanes, 1949: 48-49)

la presente contribución: despejar esta incógnita, dejando claro que el “discurso de la racionalidad” y el método deductivo propio de los relatos policíacos de Poe, no están presentes en *El clavo*, toda vez que: “carece de los elementos de la novela policíaca clásica, donde el investigador representa la capacidad racional humana de llegar a resolver el crimen mediante un análisis deductivo; por el contrario, el investigador Zarco se alía a la casualidad, la fatalidad y a la Providencia para culminar su investigación” (Bados: 2008). Y para demostrarlo, procedemos a realizar un análisis contrastivo entre *Los crímenes de la calle Morgue* y *El clavo* en los aspectos esenciales propios del relato policíaco poeano. Tras dicho análisis dejamos claro que el texto alarconiano aporta tan solo intentos experimentales en el campo de la intriga y el misterio, pero no va más allá.

Establecido el propósito, procedemos a determinar la secuenciación de los contenidos que conforman el cuerpo de nuestra aportación. En un primer momento, nos detenemos en los elementos esenciales que conforman el llamado “discurso de la racionalidad” de Poe; es decir: hasta qué punto el escritor bostoniano recurre al raciocinio, como capacidad cognitiva del ser humano, para resolver los enigmas que encierran sus relatos policíacos. Un recurso al uso de la lógica y la razón que va parejo a la aplicación del método inductivo/deductivo. Corresponde al detective C. Auguste Dupin, como protagonista de estos relatos, la aplicación del citado método: partiendo las observaciones de hechos concretos y de una serie de pistas se logra llegar a conclusiones parciales y de la suma de estas se obtiene la solución del caso, es decir, la identificación del culpable del crimen. Este proceso bascula de lo particular a lo general, ya que se trata de un procedimiento científico propio de las ciencias experimentales aplicadas a la investigación policial. A este método científico alude Alarcón cuando en *Edgar Poe: carta a un amigo* (1921) afirma lo siguiente: “Ahora bien: *Edgar Poe* no es nada de esto; ni el corazón ni la imaginación son su teatro; no es fantaseador ni místico; es naturalista, es sabio, es matemático. Quiero decir que su campo de batalla es la inteligencia; que es lo que en todo tiempo fue amparo, defensa, arma de la verdad, lo que siempre sirvió para combatir todo linaje de fantasmas” (Alarcón, 1921: 109). El autor guadijeño es consciente de que Poe emplea la razón como la mejor aliada en la construcción de sus cuentos policíacos, justo lo contrario de lo que él hace. Alarcón impone al lector el hecho fantástico como una realidad consumada, mientras que Poe no acepta lo inexplicable si antes no ha sido filtrado por el tamiz de la razón. Esta insistencia de Alarcón en la fantasía contrasta con la habilidad de Poe para presentar los eventos misteriosos y extraños en un contexto creíble y realista.

Dedicamos un segundo apartado a explicitar los principios teóricos de Alarcón en lo que atañe a su concepción del arte de la creación literaria y la aplicación de

los mismos en la composición de sus relatos. Nos detenemos en comprobar hasta qué punto dichos principios difieren de la filosofía de la composición poeana, toda vez que mientras Poe recurre a lo racional para provocar en el lector miedo, pavor, espanto, pánico –lo irracional–, Alarcón: “que atesoraba una indudable maestría para el relato, siempre arrastró el lastre de hacer resaltar lo pintoresco, lo antiguo. No era capaz de abordar los traumas de sus contemporáneos. Una incapacidad que paraliza su talento narrativo” (Rodríguez, 1991: 121). En este sentido, el guadijeño omite el análisis racional de los fenómenos sobrenaturales y hechos extraordinarios que figuran en sus textos, así como de las consecuencias que estos pueden provocar en sus personajes, dando por sentado que lo sobrenatural es cosa de Dios, que es quien gobierna la vida de los hombres. Esta carencia del método racional en los relatos de Alarcón se debe a que para él no prima la creación de una atmósfera de terror y de misterio en los mismos, sino que entiende el cuento como una plataforma desde la que transmitir al lector ejemplos de comportamientos moralizantes. Lo contrario de Poe, el cual: “believes in the independence of art from reality and in the non-moral character of it. His main goal is to provoke readers’s emotion whihout worrying about their morality” (Gómez López-Quiñones, 2011).

En un tercer momento pasamos de la teoría a la práctica. Por medio del análisis contrastivo entre *Los crímenes de la calle Morgue* y *El clavo*, procedemos a dilucidar en qué medida pudo Alarcón tener presente este texto poeano en la elaboración de su novela corta. Gracias a dicho análisis evidenciamos las diferencias que separan a ambos autores en la práctica de la narrativa detectivesca: método de indagación del detective, deducciones obtenidas de las pistas halladas y solución al misterio o incógnita que se plantea. Este estudio comparativo evidenciará que *El clavo* no deja de ser “en lo que respecta al fondo del asunto, una causa célebre que me refirió cierto magistrado granadino cuando yo era muy muchacho. Como algunas otras novelillas mías y publiqué muy sucintamente y la desarrollé después en ediciones sucesivas” (Alarcón, 1943: 10). Esto equivale a decir que el relato del guadijeño no rebasa los límites del relato amoroso de corte romántico, basado en un hecho real o *causa célebre*² entendida como una historia de “dominio general”, tal como la califica Emilia Pardo Bazán, es decir casos reales contados a viva voz al amor de la lumbre en las frías noches de invierno. En otras palabras, nuestro cotejo mostrará que el texto alarconiano tiene más de novela gótica que de relato policiaco, pues *El clavo* se centra más en describir la pasión y la fascinación del juez Joaquín Zarco por Gabriela Zahara del Valle, que en averiguar quién pudo asesinar a don Alfonso Gutiérrez del Romeral,

2. Entiéndase por *causas célebres* o procesos judiciales, los cuales se corresponden con hechos históricos, más o menos adornados, que en su día conmovieron a la opinión pública. De hecho el título completo de la obra es *El clavo. Causa célebre*.

atravesando su cabeza con un clavo. En suma, se trata de una novela romántica y no de un relato adscrito al género policiaco: “el cual es un ejercicio de las literaturas en idioma inglés, ¿por qué indagar su causalidad, su prehistoria, en circunstancias francesas? En Francia el género policial es un préstamo. Sus ejecutores son Gaboriau, Leblanc, Leroux, Véry, Simenon, literatos muy olvidados” (Borges, 1942). Puede ser que Alarcón leyese los cuentos de Poe en una versión francesa previa a la traducción hecha por Buadelaire en 1856, con el título *Histoires Extraordinaires*, pero incluso si así fuera, no es capaz de plasmar en *El clavo* las esencias de un nuevo género literario inaugurado por Poe en la década anterior con *Los crímenes de la calle Morgue*. Y daremos fin a nuestro estudio con el apartado de las Conclusiones.

2. Del discurso del raciocinio a la explicación entendible de lo irracional en los cuentos de Edgar Allan Poe

El hecho de que podamos afirmar que Allan Poe es el padre del género policiaco responde a que en su persona se dan las condiciones idóneas para que así sea. Tanto sus lecturas de novelas góticas y su concepto de lo grotesco y arabesco, como su mente analítica y su poderosa intuición constituyen los mimbres propicios para la génesis de este tipo de relatos. Su singular habilidad para poner el raciocinio y la capacidad lógico-deductiva al servicio de la resolución de lo misterioso y enigmático, nos muestra que:

Él, como nadie hasta entonces, vio en el crimen una forma de misterio que podía resolverse relacionando de manera lógica los sucesos, es decir, mediante la *ciencia del raciocinio*, que tenía como base el positivismo científico, la certidumbre filosófica de que los actos humanos obedecen a leyes previsible y que suponía, en última instancia, el triunfo de la razón sobre el caos (Rigal Aragón, 2011: 37).

Dado que la verdadera genialidad de Poe consiste en combinar de forma exitosa la praxis de raciocinio, sobre la que se asienta la estructura de sus relatos, con la creación de una atmósfera de misterio y de un clima de intriga que da lugar al suspense que flota en los mismos –merced al cual mantiene en vilo al lector y provoca en el mismo el pánico y el miedo–, pues:

Poe tried to awake the most irrational feelings and sensations. He also affirmed that for literary creation it was necessary to combine an analysis of empirical elements with the imagination of spiritual concepts. This balance between spirituality and materiality, between imagination and rationality is one of Poe’s characteristics (Gómez López-Quiñones, 2011).

resulta conveniente que reparemos en considerar cuáles son los pilares conceptuales de su “discurso de la racionalidad”. Poe entiende que todos los sucesos que acontecen en el relato han de ser fruto del binomio causa/efecto, ya que todo lo que ocurre se debe a un motivo previo, nada acontece de forma casual. Esto supone que el autor del texto debe tener in mente, antes de escribirlo, la secuencia lógica de los incidentes que conforman la narración, de tal modo que las peripecias estén engarzadas en función del desenlace final. Es decir, que mientras el cuento tradicional parte de una tesis que debe demostrar por medio del despliegue de una serie de incidentes que hacen al caso de la mejor manera, Poe construye el relato en su mente desde el inicio hasta la conclusión, y antes de coger la pluma tiene muy clara la subordinación de todos los hechos al desenredo del misterio que presenta en cada cuento al lector, de tal manera que, tal como él mismo indica, no quede ningún cabo suelto:

No hay nada más evidente que el que todo plan digno de este nombre ha de construirse hasta el desenlace antes de coger la pluma. Solo teniendo constantemente el desenlace a la vista, podemos dar a un plan su aire indispensable de consecuencia o causalidad, haciendo que estos incidentes, y especialmente el tono de todos ellos, tiendan al desarrollo de la intención (Poe, 1856: 163).

En otras palabras, Poe recorre el camino a la inversa, primero planifica una serie de incidentes y acontecimientos de cuya vertebración se desprenda la solución del caso, pasando a exponer al final la solución del misterio en cuestión. Es decir, para nuestro autor lo prioritario es que el cuentista tenga in mente el periplo completo de lo que quiere contar en su texto, desde su génesis hasta su final, de tal modo que el desenlace sea la conclusión lógica que se desprenda de todas las pistas e indicios analizados por el detective C. Auguste Dupin, protagonista de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Rogêt* (1842), *La carta robada* (1843) y *El escarabajo de oro* (1844).

La segunda columna sobre la que descansa la concepción poeana del arte de la composición literaria, se asienta sobre un principio ya establecido al respecto por Aristóteles cuando en su *Poética* define la tragedia en estos términos:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta magnitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones (Aristóteles, 1974: 1449b24ss).

Es decir, que de lo que se trata es de conmover al espectador, en este caso al lector, suscitando en él un determinado *efecto*, mediante la adecuada trabazón causal de las partes de la fábula, pues de la ligazón causal de los hechos del cuento:

Nacen las situaciones inspiradoras de temor y compasión [...] Ahora comprendemos por qué Aristóteles dice que el temor y la compasión deben nacer de la estructura de la fábula. En efecto, si el fin de la imitación trágica es una acción íntegra que inspira temor y compasión, y éstos se producen sobre todo a partir de aquellas situaciones sorprendentes unidas al entramado causal de los hechos de la fábula, es preferible que dichas situaciones nazcan de la estructura misma de los hechos que de otras partes de la tragedia como, por ejemplo, del espectáculo (Sánchez Palencia, 1996: 140-141).

De aquí que el propio Poe en su ensayo *Filosofía de la composición*, afirme lo siguiente:

Prefiero empezar con la consideración de un *efecto*. Manteniendo siempre la originalidad siempre a la vista –porque se engaña a sí mismo quien se atreve a prescindir de una fuente de interés tan obvia y tan fácilmente alcanzable–, me digo, en primer lugar, “De los innumerables efectos o impresiones de los que el corazón, el intelecto, o (más generalmente el alma) es susceptible ¿cuál elegiré en esta ocasión?” (Poe, 1856: 163).

resulta claro que Poe parte del hecho de que el lector es un ser impresionable, capaz de experimentar sobresaltos si se toca con tino su fibra sensible, provocando en su ánimo determinadas sensaciones de terror, miedo, pánico y desasosiego por la contemplación de un hecho extraordinario carente, a primera vista, de toda explicación humana. Por ello, el autor ha de elegir con sumo cuidado el efecto que desea promover en el espíritu del lector, pues si dicho efecto es “nuevo y vívido” será más fácil impresionarlo y mantenerlo en vilo hasta que acabe la lectura del cuento. Dicho de otro modo, Poe investiga cuáles son los sentimientos y las sensaciones más irracionales del ser humano para incorporarlos en sus cuentos, mediante la adecuada combinación de elementos empíricos y componentes fantásticos. Aquí reside la verdadera genialidad de Poe: lograr el difícil equilibrio entre espiritualidad y materialidad, entre imaginación y realidad, entre racionalidad e irracionalidad, siendo capaz de ofrecer explicaciones racionales a los hechos fantásticos. Esto es justo lo que se le ofrece al lector en el relato policíaco poeano, puesto que:

La historia policíaca surge en un momento en el que el público está demandando realismo en la ficción. En este tipo de historias se mezcla lo tangible con lo fantástico: el microscopio, las huellas, los diálogos y las descripciones minuciosas aportan el elemento realista, mientras que lo inaudito viene dado por la extraña naturaleza del crimen y la solución intuitiva de un aficionado. Lo que es más, tal y como iremos comprobando a lo largo de estas páginas, existe una intrínseca relación entre la ficción detectivesca y la literatura fantástica, de hecho, la mayoría de los escritores que se acercaron al género, por lo menos en sus orígenes, eran también cultivadores de esta última (Rigal Aragón, 2010: 964).

Una vez previsto y proyectado en la mente del autor el desarrollo completo del relato y sabido el efecto que con el mismo se quiere despertar en el lector, Poe procede a exponer cuál es el camino más adecuado para lograr su propósito:

Habiendo elegido una novela primero, y en segundo lugar un *efecto* vívido, considero si puede obtenerse mejor por incidente o tono, o lo contrario, o por peculiaridad tanto de incidente como de tono, ya sea por incidentes ordinarios y tono peculiar, o al contrario, o por peculiaridad tanto de incidente como de tono, luego mirando a mi alrededor, yo (o más bien dentro) para las combinaciones de evento o tono que mejor me ayuden a la construcción del *efecto* (Poe, 1856: 163).

Este es el tercer pilar sobre el que Poe edifica el cuento: los medios y recursos con los que lograr el efecto que se desea. Como podemos observar, el escritor bostoniano se nos muestra como un lúcido teórico de la literatura, pues nos ofrece una explicación convincente del proceso creativo, el cual ha de atenerse a la objetividad propia de la lógica. Poe organiza los contenidos del relato en una secuenciación verosímil que propicie la catarsis del lector, puesto que:

Toda la obra creativa de Poe busca racionalizar el proceso artístico y demostrar la lucidez y el rigor que exige la composición de una obra. El ejemplo más cabal de esto lo constituye su ensayo “La filosofía de la composición”, donde se dedica a analizar, paso a paso, el proceso de composición de “El cuervo” (Rosemblat, 1997: 54).

Y poniendo la composición de su poema *El cuervo* (1845) como una aplicación práctica de sus principios teóricos, insiste en la necesidad de que todos los factores que se dan cita en la creación de un texto literario, han de estar bajo el control de la razón: “mi propósito es poner de manifiesto cómo ni un solo punto de su composición se debe a la casualidad ni a la intuición, sino que la obra se

desenvolvió paso a paso hasta quedar completa con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático” (Poe, 1856: 163).

La extensión de relato es el cuarto factor al que Poe alude en su exposición de los fundamentos teóricos de la composición literaria. Según él, la obra cuyo límite exceda a una sola sesión de lectura, no logrará el *efecto* que con ella se pretende:

Parece pues, evidente, que hay un límite en lo que se refiere a la extensión de toda obra de arte literario: el límite de una sola sesión de lectura [...] porque es claro que la brevedad debe estar en razón directa con la intensidad del *efecto* que se intenta conseguir, sin olvidar que cierto grado de duración es también requisito absoluto para la producción de un *efecto* cualquiera (Poe, 1856: 163).

Es decir, a mayor brevedad más fácil es que el lector fije su atención en lo que está leyendo, puesto que: “si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importante efecto que se deriva de la unidad de impresión” (Poe, 1987: 67-68). De aquí que la extensión de la obra deba guardar una adecuada proporción con el grado de *efecto* que con ella se quiere producir: “porque es claro que la brevedad debe estar en relación directa con la intensidad del *efecto* que es capaz de inducir, en otras palabras, con la excitación y la elevación” (Poe, 1856: 164).

El quinto y último fundamento poeano de la composición literaria se refiere a la unidad estructural del texto. Dicho texto no puede empezar por cualquier punto ni terminar en otro cualquiera, pues los acontecimientos han de ordenarse de tal suerte que si se traspone o suprime una parte, se altera o disloca el todo. De aquí que la unidad estructural se logre con la acertada combinación de los elementos y la cuidada disposición de los detalles, siguiendo con ello el principio aristotélico de “acción única”, de tal modo que cada signo, cada palabra ha de contribuir a preservar la unión entre las partes y el todo, puesto que en ningún momento: “debemos resignarnos a perder el efecto inmensamente importante que se deriva de la unidad de impresión” (Poe, 1856: 164).

No obstante, nuestro autor no se limita a determinar los componentes conceptuales de la creación de una obra literaria, sino que trata de ponerlos en práctica por medio de las actuaciones de C. Auguste Dupin, el protagonista de sus relatos policíacos. Pero no lo hace obligando a que dicho detective aplique al pie de la letra su “discurso de la racionalidad”, sino que le faculta para

que vaya más allá de lo estrictamente racional y logre resolver los crímenes mediante la perspicacia, la intuición y el uso de la “imaginación controlada”. De aquí, que Dupin no acepte los métodos convencionales de investigación propios de la policía, demasiado apegados a un uso mecánico de lo racional y nada imaginativos. Él recurre a su olfato detectivesco, a su capacidad intuitiva y a su habilidad para sacar conclusiones y resolver los asuntos enigmáticos no por mera deducción de las declaraciones de los testigos de los asesinatos o de las pistas halladas en el escenario de los crímenes, sino por lo que tanto unos como otras silencian. En resumen, Dupin ofrece al lector una explicación verosímil de lo sucedido en cada caso que resuelve, pues como detective es capaz de hacer entender al lector, por las contradicciones y por la exclusión de las pistas falsas, lo que para este representa un misterio irresoluble. Aquí reside el sutil equilibrio entre lo racional y lo irracional en este tipo de relatos, el cual también afecta a quienes ejecutan los crímenes, pues: “la exactitud matemática y la irracionalidad también se dan en los asesinos de los relatos de Poe; pues si bien sus asesinos actúan con gran frialdad y precisión inteligente, están al mismo tiempo locos” (Halliburton, 1987: 137).

3. Hacia los principios teóricos de la creación literaria en Alarcón: del propósito oral a la práctica del didactismo

Los principios teóricos alarcónianos sobre la creación literaria no solo divergen en relación con los de Poe, sino que no reparan de modo específico en el procedimiento de composición del relato breve de tinte policiaco, como género literario. Y ello pese a que: “Alarcón fue el primer escritor de habla española que se ocupó de Edgar Allan Poe” (Del Río, 1963: 186) y que además sintió verdadera admiración por el bostoniano tanto en lo relativo a sus principios teóricos sobre la composición, como en lo que atañe a las técnicas empleadas por aquel para lograr que sus relatos fascinase a los lectores. Tamaña admiración la podemos constatar en su ensayo *Edgar Poe: carta a un amigo*. Sin embargo, Alarcón no elaboró un corpus teórico consistente relativo a la filosofía de la composición literaria, porque: “el autor que a menudo acierta como artista, falla siempre lamentablemente como pensador, pues su pensamiento, fluctuante según el estado emocional por el que pasa, no es siempre coherente ni consecuente” (Montesinos, 1997: 128-129). Por ello, mientras que Poe combinó con acierto en sus relatos los elementos fantásticos con las explicaciones racionales, Alarcón subordina al propósito moral de sus relatos cualquier innovación técnica, colocando la moralidad del texto por encima de cualquier consideración técnica.

Una realidad que no debe extrañarnos, pues en el escritor guadijeño además de ser un católico convencido:

Refleja infinidad de influencias que vienen de atrás, del costumbrismo y de formas antiguas de la novelística. Otras veces sufre modas pasajeras y exóticas. Sin embargo, el autodidactismo, en principio, y la violencia de su postura en la vida lo hacen más riguroso que refinado, como señalan el P. Blanco y Ángel Valbuena (Soria Ortega, 1951: 47-48).

Y es en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, titulado *Belleza, Verdad y Bondad del Arte* y pronunciado el 25 de febrero de 1877, donde se explicita con mayor amplitud el pensamiento alarconiano sobre la creación literaria. Ya en los inicios del mismo destaca el propósito moral que, a su juicio, debe presidir cualquier empeño de redacción de una obra literaria: “refiérome, señores, a la intención moralizadora que siempre ha guiado los cortos vuelos de mi pluma, y que de igual manera deben, a mi juicio, llevar por delante, próxima o remotamente, en todas sus creaciones, cuantos desde el teatro, desde el libro, desde el lienzo, o por medio de la triunfal estatua, aleccionan y dirigen, hasta cuando no lo pretenden, a la sociedad de que forman parte” (Alarcón, 1877: 10). Una declaración de principios que nada tiene que ver con los propósitos del bostoniano, pues mientras Poe pretende con sus relatos suscitar en el lector un cúmulo de sentimientos y sensaciones irracionales por medio de la combinación de elementos empíricos y conceptos espirituales producto de la imaginación, para el guadijeño lo más importante es lograr la verosimilitud en sus narraciones:

Pues esta es su más destacada faceta como realista [...] ya que Alarcón no conoce más que las narraciones verosímiles muy cercanas a la narración histórica. Supeditación a lo narrativo que creemos procede de su disposición natural y de un contacto en influencia de la novela folletinesca (Soria Ortega, 1952: 138).

Esta predilección alarconiana por anteponer la moralidad de sus relatos a cualquier otro fin y por someter sus narraciones al postulado aristotélico de la verosimilitud, nada tiene que ver con el “discurso de la racionalidad” de Poe, una diferencia que el mismo guadijeño sostiene al afirmar lo siguiente:

Ahora bien, Edgar Poe no es nada de esto; ni el corazón ni la imaginación son su teatro; no es fantaseador ni místico; es naturalista, es sabio, es matemático. Quiero decir que su campo de batalla es la inteligencia; que lo que en todo tiempo fue amparo, defensa, arma de la

verdad, lo que siempre sirvió para combatir todo linaje de fantasmas; la piedra de toque de la idolatría y del miedo; la luz que redujo a sus formas lógicas y naturales todo afecto loco y devastador, como toda creencia febril y extravagante; la razón, para decirlo de una vez, llamada lugar teológico por los mismos que la proscribían como sacrílega e impotente, fue el apoyo que buscó el poeta anglo-americano para probar lo imposible, lo extraordinario, lo extranatural, lo inverosímil (Alarcón, 1883: 115).

Otro de los soportes teóricos de la concepción alarconiana sobre la composición literaria es la antítesis arte frente a realidad. Tal como precisa Donald L. Shaw:

Alarcón se sujetó a dos principios solamente. El primero es que el arte y la realidad cotidiana eran antitéticos. El segundo, que ese arte debía ejercer una influencia socialmente útil, es decir, moral. Esto no quiere decir que Alarcón confundiera el mero moralizar con el talento artístico. Sin embargo, el fin de que la belleza es inseparable del de la virtud, la cual confundía a su vez con la moralidad y sobretodo con la moralidad sexual. Sus puntos de vista ponen de manifiesto uno de los errores más difundidos de la crítica literaria española del siglo XIX: creer que la esencia de la literatura era algo indisolublemente unido a la “poetización” de la realidad, es decir, creer que el principio de la selección artística de los elementos presentados por la observación debe siempre operar en una dirección idealizadora. (Shaw, 1981: 91)

Esta opinión de que el arte, en general, y la literatura, en particular, para ser lo que se espera de ellas tienen que apartarse de la realidad cotidiana y tener como propósito el dibujo de lo bello y lo excepcional, la expresa Alarcón aún con mayor claridad al criticar el hecho de que la estética naturalista, heredera del realismo, se una manifestación artística prosaica:

Que ya corre válida por el mundo, en son de axioma estético y principio didáctico, la peregrina especie, nacida en la delirante Alemania, adulterada por el materialismo francés y acogida con fruición por el insepulto paganismo italiano, de que el Arte, incluyendo en esta denominación– las Bellas Letras, es independiente de la Moral; de que, proscrito el Bien de los dominios de Apolo, la Belleza debe servir de único término ideal o exclusivo objeto de atribución a los poetas y a los artistas, y de que Bien y Belleza son, por lo tanto, conceptos separables. ¡Es decir, que, según los flamantes críticos, cabe que al espíritu humano le parezca bello lo ocioso, bello lo nulo, bello lo indiferente, y hasta bello lo malo, lo injusto, lo inicuo, lo aborrecible! (Alarcón, 1987: 11).

Resulta claro que para el guadijeño es inconcebible que la creación literaria no pretenda lo bello, lo perfecto, lo espiritual; es decir, el fin didáctico: la educación en la virtud de aquel que contemple las obras de arte. Por ello no nos puede extrañar que Alarcón tilde de “descomunal empresa” la capacidad de Poe para sumergirse en la cruda realidad de los crímenes y los delitos –lo feo, lo deleznable, lo mezquino– y transformar dicha realidad en creaciones literarias dignas de encomio. La concepción poeana de la composición literaria nada tiene que ver con la alarconiana. Poe no busca en sus relatos subrayar la belleza, la virtud o el bien, sino que estos sean una prueba evidente de la inteligencia humana, capaz de descifrar todos los misterios. Un propósito que se aleja de la moralidad y el didactismo predicado por Alarcón. Esto es lo que choca frontalmente con el pensamiento del guadijeño, el cual se sorprende de la genialidad de Poe, a la cual se refiere con estas palabras:

¡Descomunal empresa! ¡Ser racionalista, y aspirar a fantástico!—Poe triunfó, y esta es su gloria. Son, pues, todas sus obras una continuada *petitto principii*; una hábil aplicación de un paralogismo refinado; ser y no ser a un mismo tiempo, cuyo absurdo no encuentra la razón; una prueba constante del poder de la inteligencia humana; pero ataque implícito a esa misma inteligencia, tan fácil de sorprender con lo irrealizable y de persuadir con lo inconcebible! (Alarcón, 1883: 115-116).

De aquí que no nos extrañe que la concepción alarconiana del objeto de la creación artística y literaria choque de plano con la estética naturalista auspiciada por Emilia Pardo Bazán. La condesa Pardo Bazán nos deja una clara muestra de su decidida apuesta por el naturalismo en *La cuestión palpitante* (1883). En esta obra expresa su afinidad con la corriente naturalista como movimiento literario, el cual trata de reproducir la realidad con una objetividad documental, tanto en los aspectos más sublimes como en los más vulgares. De su discrepancia con Alarcón por este motivo, nos deja constancia en sus *Apuntes autobiográficos* (1886) con comentarios como el siguiente:

Sostuvo Alarcón una especie de polémica epistolar conmigo acerca del naturalismo, poco antes de su desapacible diatriba en la Academia, donde llamó a esta escuela literaria “mano sucia de la literatura” sin el menor distinguo caritativo; y a pesar de que yo no dejé de mostrarle ni en cartas ni en la misma *Cuestión palpitante* toda la consideración que merece su ingenio, se ha enojado y puesto la venda siendo otros los descalabrados: en recientes escritos suyos se queja de que los naturalistas le niegan el agua y el fuego... cuando él niega al prójimo el agua y jabón (Pardo Bazán, 1886: 66).

Similar reproche le hace Clarín, cuando a propósito de su comentario sobre *El niño de la bola* (1880), novela de Alarcón, no solo precisa que:

Si este don de conmover e interesar, tan necesario al novelista, lo posee el Sr. Alarcón, como prueban todas sus novelas, ¿por qué no aprovecha mejor esta ventaja meditando más despacio sus invenciones, y sobre todo despojándolas de esa trascendencia pseudo-filosófica que compromete hasta la seriedad de su pensamiento? (Clarín, 1881: 202).

Sino que considera que Alarcón en esta novela no es fiel a sus propios principios sobre el arte:

No dirá el Sr. Alarcón que no voy lejos por las metáforas para dar a entender que en su novela no hay nada de lo que él pedía en el discurso que le sirvió de postigo o brecha para entrar en la Academia. El autor pedía al arte algo más que arte, pedíale trascendencia moral, lecciones cristianas y otra porción de gollerías, y *El Niño de la bola* no encierra más trascendencia, ni más lecciones, ni más cristianismo, que los que pueden extraerse de... *Diego Corrientes, Luis Candelas, o el Guapo Francisco Esteban* (Clarín, 1881: 193).

4. De la teoría a la praxis: análisis contrastivo de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) y *El clavo* (1853)

Una vez presentados los presupuestos teóricos de Poe y Alarcón sobre la creación literaria, procedemos a demostrar que el guadijeño no siguió en *El clavo* la estela del relato policiaco marcada por el bostoniano en *Los crímenes de la calle Morgue*, texto que con el que Poe es considerado el introductor del género policiaco en la literatura moderna, tal como precisa Verónica Cortínez:

El primer relato policial en la historia de la literatura es, probablemente, *The Murders in the Rue Morgue* (1841). Este texto crea un ideal de forma que todo calza perfectamente. Hay en él un estricto rigor en la exposición del material narrativo, y todos los niveles del cuento contribuyen a la finalidad del género. Un nuevo personaje entra el mundo de las letras, Auguste Dupin, el primer detective de la historia moderna [...] Este se define esencialmente por su inteligencia y capacidad de deducción. El detective es casi una máquina de razonar, cualidad que le permite descubrir paso a paso, la secuencia del misterio a resolver (Cortínez, 1995: 128).

En esta cita se contiene en esencia el propósito de nuestro análisis, pues lo que con el mismo pretendemos es evidenciar que *El clavo* no sigue el patrón del relato policial establecido por Poe en *Los crímenes de la calle Morgue*, sino que Alarcón en su relato: “adopta el patrón de una ‘causa célebre’ digna de interés público y su texto tiene un claro antecedente en *Le Clou* (1843) de Hippolyte Lucas, publicado en el *Almanach Prophétique* de París, en el que este autor relata brevemente una historieta donde los elementos principales son el hallazgo de una calavera con un clavo insertado en esta” (Doménech y Noya, 2020: 58).

4.1. *Síntesis argumental*

En el caso de *Los crímenes de la calle Morgue*, lo narrado en el relato gira en torno al brutal asesinato de Madame L’Espanaye y su hija Camilla. Un horrendo crimen cometido en un apartamento de la rue Morgue. En un principio la investigación policial parece fracasar, aun cuando los parisinos que prestan testimonio intentan aportar pistas de interés para esclarecer este macabro episodio, que como era de esperar no tardó en convertirse en noticia. Sin embargo, este panorama desolador cambia de rumbo una vez que C. Auguste Dupin, un detective aficionado comienza a buscar indicios y relacionar datos con el fin de desvelar este misterio que retiene a Adolphe Lebon, encarcelado por haber sido el último individuo en ver a las víctimas con vida. Las pesquisas que lleva a cabo la brigada de la policía no dan resultado alguno, evidenciándose la incompetencia de la misma para esclarecer los hechos. Con ingenio y sagacidad, Dupin llega a ofrecer una extraordinaria explicación que, finalmente demuestra que el señor Lebon había sido acusado de forma injusta ya que, de acuerdo con las deducciones de Dupin, el responsable de los crímenes no puede ser un ser humano.

Por lo que respecta a *El clavo*, la narración se centra en la figura de la enigmática viuda, la cual esconde su identidad bajo los nombres de Blanca, Mercedes y Gabriela. Mujer de gran belleza que coincide con Felipe, el narrador, en un viaje de Granada a Málaga. Meses más tarde, Felipe visita a su amigo el juez Zarco, quien ha mantenido una relación amorosa en Sevilla con una mujer misteriosa llamada Blanca. Ante la insistencia de Zarco, y debido a su embarazo, Blanca acepta sus petición de matrimonio. Zarco debe abandonar Sevilla varios meses antes del enlace. Como logra resolver sus asuntos en menos tiempo vuelve a Sevilla, pero Blanca ha desaparecido. En una visita de Felipe a Zarco y en un paseo por el cementerio ambos descubren una calavera perforada por un

clavo. Tras diversas indagaciones, el juez llega a la conclusión de que Gabriela Zahara del Valle asesinó a su esposo traspasándole la cabeza con un clavo. De nuevo coincide Felipe con la viuda y por fin se entera de su nombre: Mercedes. Finalmente. A la postre ambos amigos se dan cuenta del uso simultáneo de los tres nombres como argucia para el engaño. Gabriela es condenada a muerte, Zarco logra su indulto, pero ella no resiste tanta tensión y muere a los pies del patíbulo. El magistrado emigra a Cuba, donde ejerce su profesión con intachable reputación, se casa y tiene un hijo.

Si comparamos ambos argumentos vemos que el texto poeano responde a lo que entendemos por una ficción policial, en la que se mantiene vivo el suspense y la solución del crimen no llega hasta el desenlace, circunstancia que podría inducirnos a pensar que el hilo argumental semeja ser sencillo por transparente. Sin embargo, nada más alejado de la realidad. Tal como señala Jorge Luis Borges, esa sencillez es tan solo aparente ya que para comprender en toda su profundidad el calado del relato hemos de ponernos en el lugar de los primeros lectores de relatos policiales, y no juzgar la complejidad del mismo como lectores avezados de dicho género:

Por eso podemos pensar mal de Poe, podemos pensar que sus argumentos son tan tenues que parecen transparentes. Lo son para nosotros, ya que los conocemos, pero no para los primeros lectores de ficciones policiales, no estaban educados como nosotros, no eran invención de Poe como lo somos nosotros. Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe (Borges, 1980: 82).

Por el contrario, en el texto alarconiano el hallazgo de cuerpo del delito se nos presenta como un hecho casual y fortuito, por lo que no responde al planteamiento inicial de un enigma que se tiene que resolver. Es decir, si en la narrativa policial existen tres momentos esenciales: observación, análisis y deducción; Alarcón no parte del crimen consumado, cuyo misterio corresponde aclarar al detective –reconstruyendo las pistas que conduzcan al asesino–, sino que desde el inicio todos los indicios apuntan hacia Gabriela Zahara del Valle como asesina de su marido, a quien mató atravesando su cráneo con un clavo. Alarcón no ofrece al lector un abanico de posibles sospechosos, ni cuenta con los testimonios de posibles testigos como lo hace Poe. Y no lo hace porque el guadijeño tan solo pretende escribir un relato moralizante de corte postromántico, adobado con una atmósfera de literatura fantástica. La intriga de su texto no se basa en el esclarecimiento del crimen,

sino en averiguar quién es la mujer que se esconde tras los nombres de Blanca, Mercedes y Gabriela.

4.2. *El rigor en la exposición del material narrativo: el detective Dupin y el investigador Zarco*

Poe estructura su relato como si de un tablero de ajedrez se tratase. Todas y cada una de las piezas aportan algo nuevo a la consecución de la finalidad con el que el bostoniano escribe *Los crímenes de la calle Morgue*, que no es otra que la de demostrar que la mente humana, con su potencial intelectual, es capaz de despejar todas los interrogantes que se le presentan al detective Dupin en la búsqueda del asesino. Este detective es capaz de encajar todas las piezas hasta completar el rompecabezas que la policía, con métodos convencionales, no acierta a resolver, puesto que:

Behind the evident diversity of opinion about Poe’s fundamental fictional concerns looms a point of focus: the author’s preoccupation with the relationship between the mind, or rational consciousness, and the sensational influence of the world beyond the self. Constantly in Poe’s fiction irrational forces and inexplicable phenomena threaten “the monarch Thought’s dominion.” In an important sense, his serious tales return continually to the process of reason –the way in which the mind orders and interprets its perceptions. Poe’s narrators repeatedly seek a clarification of experience, only to discover, in the tales of terror, that rational explanation is not possible (Kennedy, 1975: 184-185).

Tras una larga disquisición inicial para diferenciar entre el poder analítico de la mente, como cualidad indispensable para quien se precie ser buen detective y el mero ingenio: “el poder analítico no debe confundirse con el mero ingenio, con frecuencia el hombre ingenioso se muestra incapaz de analizar” (Poe, 2009: 448)³, el narrador nos sitúa en el lugar de la acción: “mientras residía en París, durante la primavera y parte del verano de 18..., me relacioné con un cierto C. Auguste Dupin (p. 429). Acto seguido, asistimos a la presentación del caso, justo cuando narrador –que al mismo tiempo es el ayudante del detective– y Dupin leen la siguiente noticia en la *Gazette de Tribunaux*:

3. Todas las citas del texto analizado están tomadas de Poe, Edgar Allan (2009), *Cuentos 1*. Traducción de Julio Cortázar, Madrid: Alianza Editorial.

EXTRAÑOS ASESINATOS.– Esta mañana hacia las tres, los habitantes del *quartier* Saint-Roch fueron arrancados de su sueño por los espantosos alaridos procedentes del cuarto piso de una casa situada en la rue Mogue, ocupada por madame L’Espanaye y su hija, mademoiselle Camille l’Espanaye (p. 434).

Los pormenores de los crímenes son contados por la crónica periodística con todo tipo de detalles, los cuales son muy tenidos en cuenta por Dupin a la hora de sacar sus conclusiones, previa aplicación del proceso lógico inductivo/deductivo. Esto implica que Poe efectúa una exposición lógica del material narrativo, coherente con el método seguido por el detective: conocimiento del macabro suceso, comprobación de los detalles del mismo, declaraciones de los testigos, aclaración de sus contradicciones, cotejo de todos los datos y solución del enigma. Estas son algunas de los detalles que llaman la atención al detective:

- Que la habitación estaba cerrada por dentro y “al no ser posible el acceso a la estancia se forzó finalmente la puerta con una ganzúa” (p. 434). Los gritos “y los alaridos procedentes del interior del cuarto piso de aquella casa” (p. 434). Que el citado aposento: “se encontraba en completo desorden” (p. 435). Que se encontraron en el piso: “cuatro napoleones de oro, un arco de topacio, tres cucharas grandes de plata [...] y dos sacos que contenían casi cuatro mil francos de oro” (p. 435). Que no: “había huella de madame L’Espanaye, pero ante la gran cantidad de hollín al pie de la chimenea se procedió a registrarla, encontrándose el cadáver de su hija cabeza abajo, metido a la fuerza en la estrecha tiro de la chimenea” (p. 435). La aparición del cadáver de madame L’Espanaye: “en un patio pavimentado de la parte posterior del edificio, la cual había sido degollada tan salvajemente que, al levantar el cuerpo, la cabeza se desprendió del tronco” (p. 436)

No menos relevantes para Dupin son las declaraciones de los testigos publicadas en la *Cazette des Tribunaux* el día siguiente:

- Pauline Dubourg, lavandera: “la anciana y la hija parecían hallarse en buenos términos y se mostraban sumamente cariñosas entre sí” (p. 436). Pierre Moreu, vendedor de tabaco: “nunca vio entrar a nadie, salvo a la anciana y a su hija, a un mozo de servicio que estuvo allí una dos veces y a un médico que hizo ocho o diez visitas (p. 436). Isidore Muset, gendarme: “Los alaridos continuaron hasta que se abrió la puerta, luego cesaron de golpe. Parecían gritos de persona (o personas) que sufrieran los más agudos dolores” (p. 436). Henri Duval, platero: “estaba seguro

- que la voz aguda no pertenecía a ninguna de ellas” (p. 437). Odemheimer, restaurador: “pasaba frente a la casa cuando oyó los gritos. Eran profundos y agudos, tan horribles como penosos de oír” (p. 438). Jules Mignaud, banquero: “no había retirado nada hasta tres días antes de su muerte” (p. 439). Adolphe Lebon, empleado de Banca Mignaud e hijos: “declara que el día en cuestión acompañó a madame L’Espanaye, llevando los 4.000 francos en dos sacos” (p. 439). William Bird, sastre: “la voz aguda era muy fuerte, mucho más que la voz ruda”. (p. 439). Alfonso Garcio, empresario de pompas fúnebres: “Oyó las voces que disputaban. La más ruda pertenecía a un francés. No pudo comprobar lo que decía. La ruda era de un inglés, está seguro de esto” (p. 440). Alberto Montani, confitero: “la voz ruda era de un francés. Pudo distinguir varias palabras. No pudo comprender las palabras dichas por la voz aguda” (p. 441), Paul Dumas, médico: “según la opinión del doctor Dumas, mademoiselle L’Espanaye había sido estrangulada por una o varias personas” (p. 441). Alexandre Etinne, cirujano: “confirma la versión del doctor” (p. 442).
- Siguiendo el riguroso orden lógico en la exposición de los hechos, a Dupin le atrae sobre manera este asunto, pues excita su curiosidad y no le deja indiferente: “Dupin se mostraba singularmente interesado en el desarrollo del asunto; o por lo menos así me pareció por sus maneras” (p. 442). Y no se muestra indiferente porque en opinión de su ayudante se trata de un “misterio insoluble” (p. 443), justo el reto que el detective está dispuesto a superar. Una vez que la policía se ha mostrado ineficaz para resolver el caso, al centrarse desde el principio en los indicios más obvios, plegarse a lo evidente y no contar con una visión de conjunto, lo que: “dañaba su visión por mirar al objeto desde demasiado cerca” (p. 443) –extremo que es criticado por Dupin: “no debemos pensar en los modos posibles que surgen de una investigación tan rudimentaria. La policía parisiense, tan alabada por su penetración, es muy astuta, pero nada más”, el detective pide permiso a la autoridad policial para hacerse cargo del caso: “la autorización fue acordada, y nos encaminamos inmediatamente a la rue Morgue” (p. 444).
 - Este es el momento en el que Dupin pone a funcionar su ingenio y aplica su método: “pues en investigaciones como la que ahora efectuamos no debería preguntarse tanto ‘qué ha ocurrido’, como ‘qué hay en lo ocurrido que no se parezca a nada ocurrido anteriormente’, eso es lo esencial” (p. 446). Aquí reside la esencia del hábil equilibrio que Poe establece entre lo racional y lo irracional. Si el detective se aferra a las pruebas

evidentes que descifren el misterio, desperdicia lo irracional del caso. No todo puede quedar sujeto a una explicación racional, pues existen factores que se apartan del plano ordinario de las cosas. Por ello, Dupin busca en lo sucedido lo que no se parezca en nada a lo evidente, al rozar con lo extraordinario, lo inconcebible y lo irracional. En este sentido, el detective saca sus conclusiones a partir de lo “que no pudo ser”, dejando a un lado “lo que es”:

- Si al hecho de que el posible criminal debería contar: “con un insólito grado de vigor, capaz de llevar a cabo una hazaña tan azarosa y difícil” sumamos la circunstancia de: “esa voz *tan extrañamente aguda* (o áspera) y *desigual* sobre cuya nacionalidad no lograron ponerse de acuerdo los testigos y en cuyos acentos no se logró distinguir ningún vocablo articulado” (p. 453), Dupin va atando cabos sobre el posible origen no humano del criminal. A ello contribuye el hecho de que el móvil del crimen no fuese el robo, por lo que: “le pido descarte de sus pensamientos la idea de un *móvil*” (p. 454), pues los 4000 francos aparecieron intactos. A este detalle se añade otro hecho significativo: “estamos ante una mujer estrangulada por la presión de unas manos e introducida en el cañón de la chimenea con la cabeza hacia abajo. Los asesinos ordinarios no emplean semejantes métodos” (p. 453). Con ser importantes las pistas ya citadas, son las que a continuación se citan las decisivas para que Dupin descarte por completo la autoría humana de los crímenes que investiga.
- La primera de ellas alude al hallazgo de los mechones de cabello: “que habían sido arrancados de raíz. Bien sabe usted la fuerza que se requiere para arrancar de esa forma veinte o treinta cabellos” (p. 455). La misma fuerza se necesita para “separar completamente del cuerpo la cabeza de la anciana señora” (p. 455), lo cual no puedo ser hecho por el simple corte efectuado en su garganta por una navaja. Detalles que se le escaparon a la policía, al igual que el hecho de que el criminal pudiera huir sujetándose en las rendijas de: “lo ancho de las persianas” (p. 456) y deslizándose por las varillas del pararrayos. Pero la última pista es la definitiva, se trata de “este pequeño mechón que arranqué de entre los dedos rígidamente apretados de madame L’Epanaye” (p. 456). Dicho mechón corresponde, según Dupin: “a un orangután leonado de las islas de la India Oriental” (p. 457) Y ¿cómo sabe Dupin que el asesino es un orangután? Pues porque justo en esos días: “puedo habersele escapado a su dueño –un marinero francés que lo adquirió en uno de sus viajes– quien estuvo al tanto del asesinato. Quizá siguió sus huellas hasta la habitación; pero,

dadas las terribles circunstancias que se sucedieron, le fue imposible capturarlo otra vez” (p. 458). Una vez expuesta la secuencia lógica de todas las fases que componen en relato, queda claro que:

During the productive years 1841-44, Poe explored the theme of rational analysis in various ways: the three adventures of C. Auguste Dupin –“The Murders in the Rue Morgue” (1841), “The Mystery of Marie Roget” (1842-43), and “The Purloined Letter” (1844)– established the prototype of the modern detective story by focusing on the investigative methods of a master sleuth (Kennedy, 1975: 184).

Por lo que se refiere a *El clavo*: “el cuento está montado sobre otro cuento como en una especie de caja china. La historia de Felipe y de Mercedes va a convergir con la historia de Zarco y su amada Blanca que será la criminal Gabriela” (De los Ríos, 2011: 69)⁴ Es decir, Alarcón hace que ambas historias confluyan justo en el momento en el que Felipe visita a su amigo Zarco, dejando para el final del relato el posible asunto policiaco: el hallazgo del cráneo atravesado por un clavo. Justo lo contrario a lo que sucede en *Los crímenes de la calle Morgue*, pues Poe ubica el crimen al inicio del texto y describe en una lógica secuencia todas las pistas que conducen al esclarecimiento del mismo, cuando acaba el relato. En el caso del guadijeño, la intriga del cuento no se centra en averiguar quién pudo ser el asesino, sino en desvelar la identidad de la bella dama que se esconde tras los nombres de Blanca, Mercedes y Gabriela. De aquí que el hallazgo del cráneo sea un hecho fortuito, pues Felipe y Zarco tropiezan con el cuerpo del delito por casualidad mientras pasean por el cementerio. En este relato todo obedece a un conjunto de casualidades: Felipe y Zarco conocen a la misma mujer por separado e ignoran su identidad, coinciden con ella en encuentros ocasionales diferentes y ambos encuentran por azar el cráneo del esposo de dicha mujer. En el texto que nos ocupa, Alarcón recurre al disfraz y al engaño, propios de las comedias de capa y espada del siglo XVII, para mantener la intriga del relato, de tal manera que: “Gabriela se disfraza de Blanca y de Mercedes, para de esta suerte, actuar como correspondería a un hombre: viajar por su cuenta, e incluso matar con un objeto fálico” (Doménech y Noya, 2020: 61).

Parece claro que Alarcón no planifica de forma previa su cuento como una serie de acontecimientos ordenados de forma lógica al modo de Poe, pues solo a partir del capítulo XVI –el texto consta de 18 capítulos más una Moraleja–

4. Todas las citas textuales de la obra corresponden a la edición de Laura de los Ríos, *Pedro Antonio de Alarcón. La Comendadora, El clavo y otros cuentos*, Madrid, Cátedra, 2011.

encontramos al juez Zarco desempeñando su rol de investigador. Todos los capítulos anteriores narran hechos fortuitos, fruto de azar, como lo es la coincidencia de Felipe y la bella viuda en la misma diligencia que los transporta de Granada a Málaga:

[...] Es asunto muy serio esa improvisada e íntima reunión de dos o más personas que nunca se han visto, ni quizá han de volver a verse sobre la tierra, y destinadas, sin embargo, por un capricho del azar, a codearse dos o tres días, a almorzar, comer y cenar juntos, a dormir una encima de otra, expresarse, en fin, recíprocamente con ese abandono y confianza que no concedemos ni aun a nuestros mayores amigos (Alarcón, 2011: 123).

O el encuentro de Zarco con la misma mujer, que se hace llamar Blanca, en la misma posada sevillana:

Como nuestras habitaciones ocupaban idéntica situación en el edificio, salvo el estar en pisos diferentes, eran sus entradas iguales. Dicha noche, pues, al volver del teatro, subí distraído más escaleras de las que debía, y abrí la puerta de su cuarto creyendo que era el mío (p. 139).

No menos azarosa es localización del cráneo en cuestión:

Y así hablando daba vueltas con el bastón a un cráneo, bastante fresco todavía, que conservaba algunos espesos mechones de pelo negro, Miré y quedé tan impresionado como mi amigo. ¡Aquella calavera estaba atravesada por un clavo de hierro! La chata cabeza de ese clavo asomaba por la parte superior del hueso coronal, mientras la punta salía por lo que fue el cielo de la boca (p. 144).

A partir de este descubrimiento, cuando Zarco asume su papel de investigador. Sin embargo su proceder no es en modo alguno detectivesco, pues no recurre a razonamientos deductivos para explicar tal hallazgo, sino que se lo atribuye a la Providencia. A ella le da las gracias por contar con la oportunidad de aclarar este horrible crimen. Hechas las primeras indagaciones, interrogado el sepulturero y consultado el libro de sepelios del año 1843, se aclara que el citado cráneo corresponde a: “D. Alfonso Gutiérrez del Romeral, natural y vecino que fue de esta población [...] que estuvo casado con Dña. Gabriela Zahara del Valle, natural de Madrid, y no deja hijos” (pp. 146-147). Acto seguido, Zarco asume el

reto de resolver el caso: “todo lo veo claro. Antes de ocho días habrá terminado este proceso que tan oscuro se presentaba hace dos horas” (p. 147).

A diferencia de Dupin, Zarco acomete su tarea investigadora por la vía judicial, dicta auto de búsqueda y captura para apresar a Gabriela Zahara del Valle, sin sospechar que esta no es otra que Blanca, de quien estuvo enamorado y de la que hace tiempo ignora su paradero. Localizada la imputada por la Guardia Civil y puesta a disposición judicial, Gabriela confiesa que el móvil del crimen no fue otro que librarse de un marido que no la amaba y ante quien no podía ocultar ni sus infidelidades con Zarco ni el hijo fruto del amor de ambos: “maté, pues, a mi marido..., creyendo ejecutar un acto de justicia en el criminal que me había engañado infamemente al casarse conmigo” (p. 165). A partir de este momento el desenlace del relato es más propio de una novela romántica que de un relato policiaco. De un lado, Alarcón pone el énfasis en revelar al lector que la hermosísima Mercedes, de la que Felipe estuvo tan enamorado, y la bella viuda llamada Blanca, de quien Zarco estaba prendado, no son otra que Gabriela Zahara del Valle, para total sorpresa de ambos: “figuraos ahora mi sorpresa y mi espanto –añadió Felipe– casi iguales a los del infortunado Juez... ¡Gabriela Zahara no era solamente la Blanca de mi amigo, su querida de Sevilla, sino también mi desconocida de Málaga, Mercedes de Meridanueva!” (p. 160); y de otro, coloca a Zarco ante un dilema más propio del folletín romántico, ya que este tiene que optar entre aplicar todo el peso de la ley y sentenciar a muerte a Gabriela o buscar algún resquicio legal para salvar a la mujer que en su momento tanto amó. Tal desenlace no sigue el canon marcado por Poe en *Los crímenes de la calle Morgue*, pues, mientras que en el texto poeano la solución de caso es fruto de la inteligencia y la sutileza de Dupin, en el relato del guadijeño la detención de Gabriela no se debe a las investigaciones de Zarco, sino al mero cumplimiento de una orden judicial, de aquí que:

Por mucho que el protagonista, el juez Zarco, parezca un detective de la talla de Sherlock Holmes, interesado en resolver de manera objetiva un misterioso asesinato, tal novedad dura poco, pues la novela no destaca por su interés sobre el asesinato, sino por su protagonista femenina, una mujer fuera de los cánones del siglo XIX (López Díaz, 2018: 21).

Concluye Alarcón su texto con el recurso a los finales trágicos tan propios del género romántico. Solicitado el indulto por Zarco, dicho perdón llega demasiado tarde. Gabriela muere de angustia y de dolor a los pies del patíbulo: “leído

el perdón y legalizado el acto, el sacerdote y Joaquín corrieron a desatar las manos de la indultada... Pero ya toda piedad era inútil... Gabriela Zahara estaba muerta” (p. 168). Resulta evidente que si en *Los crímenes de la calle Morgue* es el detective Dupin quien resuelve el arcano por sus propios medios, en *El clavo* la solución del enigma no se debe al afán indagador de Zarco, sino a una suma de casualidades, por ello:

La parte policial de *El clavo* es sumamente pobre, pues el tema central del cuento alarconiano es el tan romántico de la fuerza del sino: si Gabriela no hubiera visto a Joaquín –el juez que habría de sentenciarla a muerte– no hubiera habido crimen; si Joaquín no hubiera entrado por casualidad en el cuarto de la dama la citada noche, no hubiera habido idilio, ni crimen posterior. Un rosario de casualidades va engarzándose así en un destino (Montesinos, 1977: 86).

4.3. *Las diferencias en la conducción del relato y la habilidad de los narradores para implicar al lector en lo narrado*

Uno de los rasgos que singularizan al cuento policíaco poano es la habilidad de su narrador para relatar los hechos desde su propia perspectiva, al mismo tiempo que seduce al lector manteniéndolo en vilo hasta contar con una respuesta al caso que se pretende resolver. A este respecto nos hacemos las siguientes preguntas: ¿logra Poe en *Los crímenes de la calle Morgue* que el público lea su historia de una sentada? ¿Consigue nuestro autor que su cuento fascine hasta tal punto al lector que nada ni nadie le aparte de su lectura? En otras palabras, ¿cumple Poe con lo que él mismo predica en sus *Fundamentos de la composición*? ¿Qué recursos emplea para lograrlo? El primero y esencial es la fusión en una misma persona de la voz del narrador y del ayudante anónimo de Dupin. Hablamos de un personaje que también ha pasado a la tradición del cuento policial y es: “bastante tonto, con una inteligencia un poco inferior a la del lector” (Borges, 1980: 79). Cuando Poe dibuja a este personaje de esta guisa sus miras lleva, pues al actuar como un ser distraído y nada imaginativo, falto de capacidad para desenmarañar la madeja enredada que le ofrece el curso de los hechos, asombrado y admirado ante todo lo que Dupin deduce de sus observaciones; dicho narrador transmite su admiración y asombro al lector, logrando con ello que esté pendiente de lo que cuenta a lo largo del texto, pues:

This unobservant and unimaginative narrator of the unravelling of a tangled skein by an observant, imaginative analyst naturally recorded his own admiration and astonishment as the wonder was wrought before his eyes, so that the admiration and astonishment were transmitted directly and suggestively to the readers of the narrative (Matthew, 1966: 80).

Esto es justo lo que Poe pretende: que narrador y lector vayan de la mano, de tal modo que el lector inteligente, imaginativo y perspicaz se anticipe a las explicaciones ofrecidas por el narrador y se implique en la búsqueda de la resolución del caso, como si él mismo estuviera dentro de la historia contada. Se trata de un lector virtual, cuya presencia subyacente está constantemente activa en el relato. Con esta habilidad para atrapar al lector por medio de la conducción de la trama de manos de un narrador inexperto en intrigas policiales, incauto e ingenuo, Poe consigue que el lector permanezca todo el tiempo atento a lo que lee, que agudice su ingenio para no perderse en la maraña lo narrado, que se percate de las pistas falsas y las deseche, como la que llevó a la policía a detener a Adolphe Lebon como culpable por el mero hecho de portar los dos sacos con los 4.000 francos; y al mismo tiempo que no se pierda en el entramado de pistas y pesquisas: prensas desordenadas en los cajones, voces y gritos de los posible criminales, la navaja con la que presuntamente se seccionó la garganta de la finada, los mechones de pelo arrancados de cuajo, las huellas de los dedos del criminal en el cuello de la víctima. En suma, Poe logra que su narrador conduzca al lector de sobresalto en sobresalto hasta tal punto que este jamás pueda imaginarse un final tan inesperado. Este es el *summum* de la sorpresa con el que Poe descoloca al lector, pues este tiene que admitir como posible algo que a primera vista es inconcebible: que el ejecutor de los crímenes sea un orangután y no un ser humano.

Por el contrario, en *El Clavo*, Felipe no actúa como un narrador que asombre al lector ni por los acontecimientos que narra ni por captar la atención de lector por lo que dice. Su papel supera el cometido de un segundón, ingenuo y despistado, al servicio del juez Zarco. Ambos personajes están unidos por una fuerte amistad, tanto es así que en más de una ocasión Felipe suplanta a Zarco en su rol de protagonista. En el texto alarconiano la narración de los hechos es unidireccional y no deja lugar para las sorpresas. El narrador no admite digresión alguna ni pistas falsas que hagan cavilar al lector. Así, desde el momento en el que ambos descubren el cráneo atravesado por un clavo: “¡aquella calavera estaba atravesada por un clavo!” (p. 144) hasta el instante en el que Gabriela Zahara del Valle es condenada por Zarco a morir en el patíbulo: “¿reconoce usted

que dio muerte a su marido? Sí señor, respondió Gabriela” (p. 163), todo sucede según lo previsto. La ausencia de imprevistos, de desasosiego y de pistas falsas no propicia la existencia de un lector incrédulo y desconfiado, el cual escudriña, coteja y concluye a partir de los datos que le facilita el narrador e incluso se adelanta a los resultados obtenidos por el mismo. Es decir, al contrario de lo que Poe es capaz de suscitar en el lector de *Los crímenes de la calle Morgue*, Alarcón se limita en *El clavo* a ofrecer a sus lectores un cuento tradicional adornado con ribetes de novela romántica, en la que no existe un lector subyacente implicado en la solución del hecho misterioso. El suspense, la intriga permanente y el asombro propios del texto de Poe no se dan en el relato de Alarcón. Mientras que el narrador del texto de Poe logra contagiar al lector su admiración por Dupin y por su capacidad para dar con el culpable, tanto por la vía del raciocinio como mediante el recurso a la intuición; Felipe no transmite al lector inquietud alguna, sino que comparte con Zarco la pena de haber sido engañado por la viuda misteriosa, no secunda las investigaciones del juez e incluso se adelanta al posible resultado de las mismas.

5. Conclusiones

Nos propusimos demostrar con nuestro estudio que *El clavo* (1853), de Pedro Antonio de Alarcón, no puede ser considerado un relato policial inspirado en *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) de Edgar Allan Poe, pues carece de los elementos sustanciales que singularizan al cuento policial, que como género literario inaugura el escritor angloamericano con el mencionado relato. Pues bien, a lo largo de nuestra exposición hemos desgranado todo un rosario de sólidos argumentos con los que acreditar que el texto alarconiano carece de los requisitos que lo avalen para ser considerado el introductor del género policial en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XIX. Partiendo de la exposición de los presupuestos teóricos sobre el arte de la composición literaria de ambos autores y recalando en un análisis contrastivo de ambas obras, hemos evidenciado que el relato del escritor guadijeño no solo se aparta del “discurso de la racionalidad” de Poe, como eje central del método deductivo aplicado por el detective Dupin en sus investigaciones, sino que está mucho más cerca de la novela romántica y del folletín sentimental, publicado por entregas en la prensa de la época, que del relato detectivesco.

Es decir, que el tránsito del juez Zarco desde la melancolía y la desesperación propias del enamorado romántico al esposo de moralidad intachable en el final

de *El clavo*, muy poco tiene que ver con la labor detectivesca desarrollada por Dupin, el cual pone al servicio de la causa policial no solo su inteligencia y su ingenio, sino una capacidad de deducción que sobrepasa los límites de lo racional y es capaz de explicar lo irracional y extraordinario en virtud de su olfato detectivesco, el cual descansa más sobre la intuición que sobre los procedimientos convencionales desplegados por el estamento policial.

Y esta diferencia obedece a que Alarcón no pretende con su obra provocar en el lector el mismo *efecto* que Poe con la suya. Para el escritor de habla inglesa lo primero es tener in mente el efecto que se quiere provocar en el ánimo del lector, que en el caso de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) no es otro que el espanto, el espasmo, el estupor ante unos crímenes tan horribles, a la par que la sorpresa y la admiración hacia el hábil detective Dupin capaz de descubrir al culpable de los mismos. Sin embargo, para Alarcón lo que prima es que el lector tome buena nota de la lección moral que se desprende de la conducta reprochable de Gabriela Zahara del Valle, quien paga con la muerte el delito crimen cometido. Sin olvidar lo que pueda aprender del comportamiento intachable de Zarco, quien antepone su ética profesional a sus enredos amorosos.

Referencias bibliográficas

- ALARCÓN Y ARIZA, P. A. de (1877). *Belleza, Bondad y Verdad del Arte*. Madrid, Imprenta a cargo de Víctor Saiz.
- ALARCÓN Y ARIZA, P. A. de (1883). “Edgar Poe: carta a un amigo”, en *Juicios artísticos y literarios*. Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, pp. 107-118.
- ALARCÓN Y ARIZA, P. A. de (1943). “Novelas cortas. Tres series o tomos”, en *Historia de mis libros*. Madrid, Ediciones Fax, pp. 3-38.
- ALAS, L. “Clarín” (1881). *Solos de Clarín*. Madrid, Alfonso Carlos Hierro, editor.
- ARISTÓTELES (1954). *La Poética*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos.
- BAQUERO GOYANES, M. (1949). “El término cuento en el siglo XIX”, en *El cuento español en el siglo XIX. Revista de Filología Española, Anejo L*, 48-49.
- BAQUERO GOYANES, M. (1992). *El cuento español: del romanticismo al realismo*. Madrid, CSIC.
- BADOS CIRIA, C. (2008). *Novela policiaca (VII), El clavo, de Pedro Antonio de Alarcón*, en *Rinconete, Centro Virtual Cervantes*. <http://www.cvc.es/elrinconete/anteriores/diciembre_08>

- BORGES, J. L. (1942). *Observación final*. Sur 92.
- BORGES, J. L. (1980). *Borges oral*. Barcelona, Bruguera.
- COLMEIRO, J. F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.
- CORTINEZ, V. (1995). “De Poe a Borges: la creación del lector policial”. *Revista hispánica moderna*, 48, 127-136.
- DE ALARCÓN Y ARIZA, P. A. (1877). *Belleza, Bondad y Verdad del Arte*. Madrid, Imprenta a cargo de Víctor Saiz.
- DOMÉNECH, C. y A. NOYA (2020). “Una Jael ajusticiada: Gabriela Zahara del Valle en *El clavo*, de Pedro Antonio de Alarcón”. *Hispanic Studies Review*, 4(2), 56-68.
- ENGLEKIRK, J. E. (1934). *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York, Instituto de las Españas.
- GÓMEZ, LÓPEZ-QUIÑONES, L. (2011). “The creative worlds of Edgar Allan Poe and Pedro Antonio de Alarcón”. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 9. <<http://www.elgeniomaligno.edu/the-creative-worlds-of-edgar-allan-poe-and-pedro-antonio-de-alarcon>>
- HALLIBURTON, D. (1987). “*The Tales*”, en Carlson, E. W. (ed.), *Critical Essays of Edgar Allan Poe*. Boston, G. K. Hall and Company, pp. 133-138.
- IVIZATE GONZÁLEZ, A. M. (2014). “Edgar Allan Poe, Aristóteles y la filosofía de la composición”. *Letralia*, 293, 20/01/2014. <<http://www.letralia.com293/ensayo02.htm>>
- KENNEDY, J. G. (1975). “The Limits of Reason. Poe’s Deluded Detectives”. *American Literature*, 17(2), 184-190.
- LANDEIRO, R. (2001). *El género policiaco en la historia de la literatura española del siglo XIX*. Alicante, Universidad de Alicante.
- MARTÍNEZ KLEISER, L. (1943). *D. Pedro de Alarcón, un viaje por el interior del alma y a lo largo de su vida*. Madrid, V. Suárez.
- MATTEWS, J. B. (1966). “Poe and the Detective Story”, en Carlson, Eric W. (ed.), *The Recognition of Edgar Allan Poe*, Ann Arbor, University of Michigan, pp. 81-93.
- PARDO BAZÁN, E. (1886). “Apuntes Autobiográficos”, en *Los Pazos de Ulloa*. Barcelona: Daniel Contezo y Cia (eds.), pp. 5-92.
- POE, E. A. (1856). “Filosofía de la composición”. *Graham’s Magazine*, 28(4), 163-167.
- POE, E. A. (1987). *Ensayos y críticas*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar. Madrid, Alianza.
- POE, E. A. (2009). “Los crímenes de la calle Morgue”, en *Cuentos, I*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid, Alianza.

- RIGAL ARAGÓN, M. (2010). “La narración policiaca. El nacimiento de un género”, en Bravo Castillo, J. (ed.), *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana*, Vol. II. Madrid, Cátedra, pp. 963-1107.
- RIGAL ARAGÓN, M. (2011), “La ciencia del raciocinio”, en *Los legados de Poe*. Madrid, Síntesis, pp. 37-60.
- RÍO, A. del (1963). *Historia de la Literatura Española*, Vol. II. New York, Rinehart and Winston.
- RÍOS, L. de los (2011). “Introducción”, en *Pedro Antonio de Alarcón. La Comendadora, El clavo y otros cuentos*. Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, A. (1991). “Algunos artículos inéditos de Pedro Antonio de Alarcón”, en Espinar Moreno, M. (ed.), *Proceeding of the I Centenario de Pedro Antonio de Alarcón (1891-1991)*. Guadix, Excmo. Ayuntamiento de Guadix, Caja General de Ahorros de Granada, pp. 13-121.
- ROSEMBLAT, M. L. (1977). *Lo fantástico y lo detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- SÁNCHEZ PALENCIA, Á. (1996). “Catarsis en la Poética de Aristóteles”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13, 127-147.
- SHAW, D. L. (1981). *Historia de la Literatura Española, Siglo XX*. Barcelona, Ariel.
- UNDURRAGA, F. de (2011). “Relato policial y crimen que lo habita”. *Revista Chilena de Literatura*, 78, 29-48.