

La gota de sangre: una poética detectivesca pardobazanianiana

Danilo Manera
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO)
danilo.manera@unimi.it

(recibido setembro/2011, revisado novembro/2011)

RESUMEN: Este trabajo estudia la notable aportación pardobazanianiana al estreno del género policiaco en España, la novela corta *La gota de sangre* (1911), obra que nace de la decepción frente a la fórmula clásica inglesa y explora los aspectos más turbios y reveladores del crimen. *La gota de sangre* contiene una benévola ironía sobre Sherlock Holmes y una rigurosa propuesta de innovación hacia los territorios de la infracción, la puesta en entredicho, la permeabilidad a las razones del desorden. El detective aficionado Selva procede de forma heterodoxa y ambigua, instintiva e intuitiva. Y lejos de tener una conducta intachable, se sale de la legalidad, porque su espíritu ha fermentado arrastrado por la transgresión de la creatividad, seducido por la emoción de vivir y contar. La autora nos ofrece una vívida imagen de su poética. Este detective que asume la ficción como horizonte noético es el escritor y es el lector. El eje de la novela es el cambio producido en Selva por los acontecimientos, la evolución que conlleva su pasión por explorar almas como remedio contra el tedio, proceso que le hace tomar conciencia de sí mismo y descubrir dos vocaciones: la policiaca y la literaria.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán; Narrativa policiaca española; *La gota de sangre*.

ABSTRACT: This article studies Emilia Pardo Bazán's outstanding contribution to the beginning of Spanish detective story. Her short story *La gota de sangre* (1911) contains a benevolent irony about Sherlock Holmes and presents an innovative proposal that explores the territories of doubt, infringement and disorder, and the darkest aspects of crime. Selva, an amateur sleuth, acts in an intuitive, ambiguous and non conventional way, out of the legal requirements, seduced by the emotion of living and telling stories. This main character represents at the same time the role of the writer (as we find Emilia Pardo Bazán's poetics in him) and the role of the reader discovering therefore .

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Spanish Detective Stories, *La gota de sangre*.

A esa atenta observadora de su tiempo que fue Emilia Pardo Bazán no se le podía escapar al gran auge que, con su pico alrededor de 1909, tuvo en España el fenómeno Sherlock Holmes¹. Le dedica su columna en la revista *La Ilustración Artística*, titulada

¹ Como recuerda Salvador Vázquez de Parga (1987), la primera aventura de Sherlock Holmes publicada en español, *El dogo sabueso de los Baskerville*, salió en la revista *La Patria de Cervantes*, impresa por Bailly-Baillièere e Hijos, en 1901. Entre 1906 y 1909 se editaron ocho volúmenes con las hazañas del detective, en las traducciones de José Francés y de Julio y Ceferino Palencia, publicados por la Editorial Española y Americana ("La Novela Ilustrada"), dirigida por Vicente Blasco Ibáñez. En 1908 empezaron a salir entregas semanales también en catalán, publicadas por Bartolomeu Baxarias. Es solamente el comienzo de una larga fortuna editorial que implicará a los más diversos editores y traductores y que continúa todavía hoy. Muy pronto se difundieron también las novelas apócrifas. Pero el éxito a nivel popular lo creó sobre todo el teatro, a partir de 1908, con adaptaciones y refundiciones locales,

“La vida contemporánea”, el 15 de febrero de 1909². La condesa asiste a los triunfos en taquilla del “archifamoso polizonte de afición” y lee su voluminosa epopeya, pero su juicio no es favorable:

En efecto, la “emocionante”, “espeluznante”, y “abracadabrante” obra del autor inglés, me ha causado la impresión de una cosa muy lánguida, con procedimientos de monotonía infantil. Eran infinitamente más variadas y amenas y hasta casi más verosímiles, dentro de la inverosimilitud, las creaciones de Julio Verne [...]. En las novelas de Conan Doyle, o mejor dicho, en la serie de novelejas que forma la historia de Sherlock Holmes, no sé qué me sorprende más: si la radical incapacidad del autor para salir de una misma fórmula, invariable, o la paciencia y bonhomie de unos lectores que escuchan por centésima vez el cuento de la buena pipa, y cada vez lo encuentran más sorprendente y encantador.

Probablemente, continúa, satisface los gustos del público anglosajón, que no es de ardiente imaginación y tiene exigencias de moralidad:

No cabe lectura más adecuada para *girls* y *boys*. Allí ni por casualidad se desliza una frase, un pormenor escabroso. El terrible elemento pasional, tan frecuente en el crimen, ni asoma, o asoma tan envuelto en pudibundez, que no hay mejor disfrazada máscara [...]. En las novelas de Conan Doyle el fondo, los tipos, los personajes, las decoraciones, lugares, muebles, armas [...] son genuinos y castizos de Albión, y sin embargo, al acabar de leer, no ha penetrado en nosotros ni un átomo del sentido íntimo del alma inglesa. Creemos salir de un bazar de Vigo, de esos donde se expenden objetos ingleses auténticos [...].

Es un britanismo superficial y de moda, fácilmente exportable. Sólo en la escena “la quincallería policiaco-científica de Conan Doyle, el frío folletín [...] adquiere un burdo interés palpitante y nervioso”, porque el teatro obliga a condensar, mantener el suspense, hacer que cada acto sea más atrayente que el anterior.

Pardo Bazán traza una comparación básica entre el caballero andante y el *detective*, que responden ambos a la necesidad de imaginar un ser superior a las limitaciones y miserias humanas. No es difícil, escribe, “descubrir en el polizonte heroico y semibrujo al caballero andante del siglo XV, el Lohegrin de la encantada

a menudo inspiradas de forma bastante vaga e imprecisa al original inglés y a veces musicalizadas a manera de zarzuela como ‘melodramas policiacos’. A los numerosos títulos enumerados por José Colmeiro (1994: 102-103) hay que añadir al menos la comedia burlesca *La herencia de Mister Puff*, de Joaquín Montero (1916). Pero hay una obra teatral que merece especial atención, *El rival de Sherlock Holmes*, de Ernesto Córdoba (1909), representada en el Eslava de Madrid desde el 24 de diciembre de 1908. Es bien posible que doña Emilia la viera. La ambientación es castiza: un juez rural español (que obviamente acabará puesto en ridículo) se declara listo para competir con el inglés tras leer sus aventuras: “¿Ustedes no han leído en *La Novela Ilustrada* las aventuras del célebre detective *Sherlock Holmes*? Pues, leer yo esa novela y desarrollármese el instinto policiaco, todo fue uno. ¡Crímenes! ¡Vengan crímenes misteriosos y veréis si soy digno rival de Sherlock Holmes!” (Córdoba 1909: 8).

² El artículo cubre una sola página, la 122: de allí provienen todas las citas. Curiosamente, en ese mismo n. 1416 de la revista se recuerda el centenario del nacimiento de Edgar Allan Poe. Según el *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán* (muy significativo, aunque no pueda reflejar todos los libros, ya que una parte de ellos se perdió en un incendio), la autora poseía cinco títulos de Poe y cuatro de Doyle, dos de los cuales de Sherlock Holmes (cfr. Fernández-Couto Tella 2005: 171, 437-438). Existen ediciones recientes de los artículos de la mencionada sección: cfr. Pardo Bazán 1972 y Pardo Bazán 2005.

espada, que endereza tuertos, castiga felones y triunfa siempre de cuantas insidias y asechanzas se atraviesan en su camino". Examina luego el método de Sherlock Holmes, pero no halla novedades o enseñanzas, lamentando que el inglés se limite a observar pormenores materiales, sin sacar partido "del estudio de un espíritu, o sea de la psicología". Los casos solucionados por el detective le parecen crímenes "inventados –cerebrales, o mejor, geométricos y matemáticos– tan distintos de la realidad humana y tan parecidos a problemas de ajedrez".

En noviembre de ese mismo año, en la misma revista³, comentando dos sonados casos criminales que llenaban por aquellos días las crónicas periodísticas, Pardo Bazán se declara contraria tanto al entusiasmo por los delincuentes (que devienen populares en lugar de inspirar horror), como al linchamiento y a la pena de muerte. Y concluye reafirmando una profunda convicción suya: "Mientras la mujer no disfrute de la plenitud de los derechos civiles, no deben aplicársele las últimas sanciones penales".

En abril de 1912 retoma algunos de estos puntos⁴, reflexionando sobre las causas de la vivísima afición por las novelas policíacas y de crímenes. A ese propósito señala que el "desenfreno inventivo" del género constituye una reacción a la "exactitud achatada que predominó en la época del naturalismo como escuela", pero añade que "la nueva literatura policíaca y criminal denuncia un estado de conciencia asaz alarmante" porque al lado del hábil y astuto detective que encarna la justicia, el criminal también se convierte en héroe. Ambos se sirven "de los adelantos de la ciencia, de las inducciones de la psicología, de los datos de la antropología, y de las finezas y delicadezas del arte. Son dos sabios especialistas que luchan". Remacha luego la analogía entre novelas policíacas y libros de caballerías, subrayando que los detectives "son completamente caballerescos, en su protección a los más débiles, a las mujeres oprimidas, acusadas falsamente de delitos o crímenes que no cometieron. ¿Quién más enderezador de entuertos y más defensor de Princesas Micomiconas que Sherlock Holmes? [...] Los héroes *buenos* de las actuales novelas policíacas [...] tienen estrecha afinidad con los paladines, sin tacha y sin miedo. Como ellos, arrostran sin temblar los peligros espantosos; como ellos, tratan de romper la telaraña de las maquinaciones de los malvados; como ellos, salen bien de trances en que es increíble no dejar la piel". Y no nos debe sorprender si la novela, cansada de contar la cotidianidad, "va hacia lo extraordinario, hasta lo imposible, lo que por un momento, y en los dominios en gran parte inexplorados de la fantasía, ha de sustraernos a la vida diaria, a su insufrible normalidad...".

La escritora intuye, finalmente, el gran papel de los periodistas en el futuro del género policíaco:

al lado de la policía oficialmente constituida, empieza a alzarse otra, espontánea, la del público, que se aficiona, como a la caza, a estas investigaciones. En primera

³ El artículo cubre una sola página de ese n. 1456, la 762: de allí provienen todas las citas.

⁴ El artículo cubre una sola página de ese n. 1581, la 254: de allí provienen todas las citas.

línea, los periodistas, ávidos de noticias [...]. Un periodista puede ser para la policía buen auxiliar. No sólo es un auxiliar hasta cierto punto desinteresado, sino lleno de amor propio y de anhelo de acertar y rasgar los velos y encontrar el fondo de los hechos. En todo periodista hay lastre de literatura; raro será el que no haya probado sus fuerzas en novela o drama. Así pueden fácilmente ver en los hechos esas conexiones de la fantasía que son reales o pueden serlo; esas explicaciones que a veces no encuentran los que pertenecen a un oficio, a una profesión, y se encierran en su rutina.

Juan Paredes Núñez (1979), explorando la relación entre periodismo y creación en Pardo Pazán, se refiere a un artículo, también publicado en *La Ilustración Artística* muchos años antes⁵, en el cual doña Emilia censura el tratamiento periodístico usual de los hechos delictivos. La prensa lanza con estrépito una noticia para arrinconarla muy pronto a pocos renglones, destinándola al “cajón de los expedientes muertos”. Los informes vienen siendo así confusos, se truncan en lo mejor, quedan inacabados. Los cuentistas son más escrupulosos, atan “cabos sueltos”, se hacen las mismas preguntas del detective, tienen su misma obstinada voluntad de reconstrucción. Son “historiadores al modo lírico, en tono menor, pero historiadores”.

Estas observaciones de la autora nos resultan útiles en la relectura de su notable aportación al debut del género policiaco español, es decir la novela corta *La gota de sangre* (1911)⁶, estudiada por varios críticos y que se suele considerar el primer intento consciente de novela negra autóctona⁷. Anthony H. Clarke (1973), al que se debe un análisis pionero y penetrante del texto, alaba su concisión:

En ocho breves capítulos se nos participa una trama que hubiera podido aguantar adecuadamente una novela bastante extensa. Pero el escrito sale ganando por esta misma brevedad, pues quedan pintados perfectamente los personajes, el ambiente y la localización del crimen, al paso que todos los rasgos característicos del género –el asesinato, motivo, efímeras pistas falsas, ofuscación total de la policía, desenfuce, etc.– llegan a convencer al lector y adquieren cohesión (Clarke 1973: 381).

⁵ “Cabos sueltos” (*La Ilustración Artística* n. 815 de 1897), ápuđ Paredes Núñez 1979: 263.

⁶ Pardo Pazán ha escrito también varios cuentos con rasgos del género, como se puede apreciar por ejemplo en las antologías preparadas por Joan Estruch y Danilo Manera en 2001. El texto de *La gota de sangre* aparece además, ese mismo año, en la antología de varios autores editada por Francisco J. Arellano, *Cuentos detectivescos*. Con anterioridad, se señala la edición de Ana Gurrea (1998). *La gota de sangre* está incluida en el tomo VI (*Novelas cortas*) de las *Obras Completas* al cuidado de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (2002), pp. 435-483. A dicha prestigiosa edición se refieren los números de página entre paréntesis en el curso de este trabajo y sus notas. Más detalles en las referencias bibliográficas finales.

⁷ Así opinan los comentaristas más recientes, como Joan Estruch (Estruch 2001: 161), o Ana Gurrea, que escribe: “Entre la tradición literaria del género, que ella conocía a través de sus numerosas lecturas, y la ruptura de las convenciones, entre lo hispánico y lo europeo, su ambicioso proyecto de novela policiaca constituye un hito, como muchas de sus obras, en la historia literaria española” (Gurrea 1998: 7). Gurrea debe por otro lado mucho a Colmeiro (1994). Francisco J. Arellano elogia la novela corta, que estima la obra maestra de su antología, ignorando tal vez que muchos comparten su aprecio: “es, para mi gusto, de lo mejor que se ha escrito en este campo, en España y fuera de ella. Modélico en cuanto a su trama, lo es igualmente en cuanto al mantenimiento de la tensión. Su desarrollo es complejo, rebuscado y su capacidad para sorprendernos avanza de página en página. Cuento apenas mencionado en ninguna historia de la novela policial, lo rescatamos aquí para desempolvar un olvido imperdonable” (Arellano 2001: 11).

Vázquez de Parga reconoce que en aquella época, fértil en cuanto a parodias humorísticas, “sólo doña Emilia Pardo Bazán llegó a tratar el crimen en serio o, mejor dicho, a considerar seriamente la novela policiaca”, pero, a su aviso, lo hizo “sin otra intención que la de emular los juegos racionalistas de Sir Arthur Conan Doyle” y tomando el experimento “como entretenimiento pasajero, como una muestra más de su polifacética capacidad”, sin la voluntad de hacer innovación alguna:

no quiso crear nada nuevo, sino simplemente entrar en el juego de la novela policiaca en la que no había incidido aún seriamente ningún compatriota suyo, y lo hacía consciente de que estaba utilizando la estructura y el estilo del enigma británico, aunque la acción se desarrollara en las calles y los ambientes de Madrid (Vázquez de Parga 1993: 37-38).

El gran especialista de novela popular no parece apreciar las potencialidades del experimento pardobazaliano, que según él peca al mezclar el puro azar con las reglas de la lógica.

José F. Colmeiro (1989 y 1994) en cambio encuentra una marcada huella personal de Pardo Bazán respecto a las convenciones temáticas e ideológicas del género, de las cuales se separa irónicamente. Censura los defectos de la novela negra, pero le atraen las posibilidades que ofrece a quien, como ella, quiera afrontar las problemáticas sociales y psicológicas que rodean el mundo del crimen. Esas preocupaciones son evidentes en la actividad periodística de la intelectual gallega, llevada a cabo con un enfoque crítico y reformista, capaz de comprender las responsabilidades sociales y colectivas que empujan al individuo a cometer un delito (como la falta de educación y de opciones de trabajo honesto) y de reconocer la proliferación de la injusticia debido a la ineficiencia y la corrupción en el sistema penitenciario y la policía. Pero dichos aspectos están subordinados al interés de la autora por el lado psicológico, “de especial atractivo para una observadora y retratista de los comportamientos humanos” (Colmeiro 1994: 110). Según Colmeiro, Pardo Bazán “desplaza la problemática moral del terreno de la lógica formal (justicia humana) al terreno de la lógica psicológica (justicia natural)” (Colmeiro 1994: 109), pasando “del juego de rompecabezas a la introspección psicológica literaria”, y resulta por ende una precursora de la novela de suspense psicológico y del *noir*, ya que se trata de la “misma evolución que se habrá de producir del *whodunit* clásico a la novela psicológica de un Georges Simenon o una Patricia Highsmith” (Colmeiro 1994: 120).

La gota de sangre está narrada en primera persona. No solamente domina el punto de vista de Selva, sino que la atención se dirige constantemente hacia el interior del protagonista, que, mediante el despertar de facultades latentes o insospechadas, y la sugerencia de lecturas, aprende varias cosas fundamentales acerca de sí mismo.

El tema de la novela es en efecto el cambio producido en Selva por los acontecimientos, la evolución moral que conlleva su explorar almas como remedio contra el *spleen*, proceso que lo empuja a proponerse ser detective a jornada completa y a escribir sus propias hazañas (empezando por la historia de cómo descubrió esas dos vocaciones: la policiaca y la literaria).

Este recorrido de superación de la insatisfacción y de la abulia, mediante la toma de conciencia de sí mismo, está en conexión estricta por un lado con la esfera de las pasiones, de la percepción y de la sensualidad⁸, y por otro lado con la creación artística y la visión literaria de la vida, no solamente a través de la intertextualidad autorreferencial típica del género⁹, sino sobre todo mediante una sistemática red de alusiones a la ficción como horizonte noético (es decir como forma de comprensión de lo real y de intervención en la realidad) y de ratificaciones de la poética existencial del personaje y de la poética narrativa de la autora. De la sala del teatro que aparece al comienzo, la escena teatral se desplaza resueltamente hacia la vida.

El hecho de que Selva sea un diletante ajeno al mundo del crimen multiplica el efecto que los acontecimientos extraordinarios producen sobre él y al mismo tiempo favorece la empatía por parte del lector, el cual reflexiona así sobre un análogo posible cambio dentro de sí mismo (como persona y como lector de una novela policiaca psicológica).

La crítica ha recalcado a menudo que en *La gota de sangre* “el problema de quién cometió el crimen se convierte en cómo o por qué se cometió” (Clarke 1973: 390) y que el centro de gravedad de la narración está en las motivaciones y en la psicología de los personajes¹⁰. Es preciso sin embargo ir más allá, porque la dinámica del crimen (una trampa preparada para un robo y luego degenerada) y su móvil (las deudas de juego) son realmente banales, el nudo debe estar en otra parte. Además, la excavación psicológica se refiere principalmente a Selva y sólo en parte a Chulita. Los otros personajes quedan apenas esbozados, como caricaturas estáticas.

La gota de sangre es una novela de investigación y reflexión sobre la escritura y la lectura del género policiaco (y por lo tanto sobre la atracción por el crimen), y es un itinerario de autoanálisis. Se concentra sobre lo que une el método del detective y el del narrador: la intuitividad irracional. Y contiene una garbosa ironía sobre la novela enigma clásica a lo Sherlock Holmes y una precisa propuesta de evolución: Pardo Bazán no copia un modelo que, como hemos visto, juzgaba insulso y repetitivo.

⁸ En *Selva*, detective y narrador, Pardo Bazán funde, como puntualiza Laura Silvestri, los papeles de Holmes y de Watson, es decir reúne “en un solo personaje las instancias del cuerpo (de la percepción, de la experiencia) y las de la mente (de la racionalidad, de la escritura)” (Silvestri 2001: 69). El de Laura Silvestri es el estudio más sutil y singular sobre *La gota de sangre*, que inserta con precisión la obra en la evolución del pensamiento pardobazániano, en el frenético esfuerzo de la escritora para responder con la hiperactividad a un sentimiento original de insuficiencia.

⁹ Señala Colmeiro: “La autorreferencialidad metaficcional del género policiaco suele responder a un deseo de homenaje y/o de parodia por parte del autor hacia las convenciones del género [...], lo cual aumenta notablemente la ‘literariedad’ del relato. Sabido es que la literatura, sobre todo la llamada ‘de género’, se alimenta especialmente de la literatura” (Colmeiro 1994: 115).

¹⁰ Clarke indica también los rasgos que Pardo Bazán comparte con Gilbert Keith Chesterton: “su religión, la novela policiaca, una Vida de San Francisco y una mezcla ilógica de puritanismo y tolerancia”, aunque le falten “el alarde y el estilo airoso” del colega británico (Clarke 1973: 391). No deja de ser fascinante pensar que precisamente en 1911 se recogieron en un volumen (*The Innocence of Father Brown*) las primeras aventuras, publicadas en revistas el año anterior, del cura detective. La primera traducción al español, *El candor del Padre Brown*, figura en la biblioteca de Pardo Bazán, pero es de 1921 (Fernández-Couto Tella 2005: 131).

Emilia Pardo Bazán quiere avanzar, junto con su protagonista, allende lo visible, hacia lo hondo del subconsciente. Y está dispuesta siempre a trocar la tediosa y vulgar realidad por la dimensión novelesca, extraordinaria, imprevista. Por eso su detective *amateur* procede de un modo excéntrico e instintivo: su método se basa en la intuición y en la fantasía y hasta en las asociaciones oníricas. Y lejos de tener una conducta intachable, empuja el caso en una dirección inconciliable con la legalidad, no sólo porque ponga en ridículo a la policía oficial, sino por el hecho de que Selva comete un doble delito: facilita la fuga de una cómplice e instiga al suicidio al culpable.

La autora desperdiga por el cuento varios atenuantes, como el embriagador perfume de las gardenias o el temporáneo arrepentimiento del joven caballero y las intenciones morales en su auxilio de la pecadora, circunstancias atenuantes que, sin embargo (porque así quiere la autora) no convencen. El lector sigue pensando que Selva está fascinado por la esencia de la maldad humana y lo encuentra más creíble exactamente por su ambigüedad moral¹¹ y por cómo se deja arrastrar por las contradicciones, que lo alejan de los superhombres al estilo de Sherlock Holmes¹².

Muy pronto, el perfume de gardenia pasa de ser coartada a ser símbolo de toda zozobra, fragancia de todo lo prohibido y deseable, señal de transgresión y creatividad heterodoxa. El eje de la conciencia de Selva gira porque, entrando en una novela y dejándose contaminar por el hechizo perturbador de lo que se sale de la norma y de lo común (la pulsión erótica y homicida, pero también el sueño y la imaginación), se topa con Chulita y se encuentra cara a cara con partes de sí mismo antes reprimidas, con un abanico de sensaciones revueltas (coraje, vanidad, compasión, espíritu de aventura y arrebato amoroso), todas bajo el signo de unas intensas ganas de vivir y narrar. Y desde aquel instante, para él, ya nada es como antes.

Para Pardo Bazán, en un cuento “todo responde a un diseño preestablecido, todo detalle prefigura la totalidad de la narración de modo que el autor (y con él el lector) pueda dominarla globalmente” (Silvestri 2001: 70). Ahora bien, la prueba de la interpretación que hemos expuesto es que se puede seguir todo el curso de la novela basándose en esta columna central.

Se debe prestar mucha atención al íncipit del texto, muy revelador: “Para combatir una neurastenia profunda que me tenía agobiado –diré neurastenia, no sabiendo qué decir–, consulté al doctor Luz, hombre tan artista como científico” (p. 439). Selva no relata un caso de asesinato en el que se ha visto implicado. Nos relata

¹¹ Colmeiro insiste con razón sobre este aspecto: “Es precisamente esa ambigüedad moral del protagonista lo que consigue humanizarlo y hacerlo sorprendente a la vez, y lo que crea genuino interés en la historia. Su credibilidad reside en su vulnerabilidad. [...] La ambigüedad moral de Selva es la misma que encontraremos en los protagonistas de las novelas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, continuamente debatiéndose entre el deber y el honor, el interés público y el personal, y con frecuencia sufriendo una profunda crisis, que como en el caso de Selva, es simbolizada en su caída en los brazos de una terrible mujer ‘vamp’ (moderna representación de Eva)” (Colmeiro 1994: 123-124).

¹² Si en el modelo clásico el crimen se presenta como una ruptura del orden racional, incluso epistemológico, que el detective reconstruye y de paso vuelve a legitimar, la propuesta de un texto como *La gota de sangre* va hacia la infracción, la puesta en entredicho, la permeabilidad a las razones del desorden.

cómo consiguió liberarse de su *mal du siècle*, una mezcla de indiferencia y apatía de señorito. Relata cómo vivir (y escribir) una novela policiaca, porque exactamente eso lo curó de su *impasse* humana¹³. El doctor Luz, al cual Selva acude, no tiene solamente un nombre que simboliza el racionalismo positivista. Es también un artista y da consejos de psicólogo y poeta: Selva necesita arriesgarse, no protegerse: necesita un “tratamiento perturbador”. A Selva (nombre de resonancias dantescas que indica un estado de embargo existencial, de extravío y desconcierto, pero también las potencialidades de un alma-jungla desconocida y exuberante) ya no le seduce lo experimentado: enamoramientos o viajes, a no ser improbables aventuras a lo Verne. Luz entonces le anima a que explore almas: “No hay vida humana sin misterio. La curiosidad puede ascender a pasión. Para una persona como usted, que posee elementos de investigación psicológica...” (*ibíd.*).

Selva sale de la consulta del médico convencido de que la ciencia frente a su caso “se declaraba impotente” (*ibíd.*). La ciencia sí, pero la literatura no. En efecto, todo empieza esa misma noche, en el teatro. Y Selva encuentra enseguida materia de exaltación, renovados motivos para emocionarse, feliz de experimentar síntomas inéditos. La primera chispa proviene del exagerado gesto de Ariza: “Vago, inconsciente, pronto a disiparse, el recelo me hurgó en el espíritu y lo tonificó, despertando mis facultades y fijando mi atención antes distraída” (p. 440). Así, durante el espectáculo, siente que dentro de él la “fantasía galopaba como suelto, ardiente potro”. No mira a las cantantes en escena, sino a Ariza, que se muestra a su vez preocupado y distraído. Ellos dos son como dos seres aislados del resto del mundo. Mientras estudia la fisonomía alterada del joven, Selva percibe provenir desde Ariza una ráfaga intensa de perfume: “y el tal aroma se me subía al cerebro, como un vino compuesto, irritante. Muy violento tenía que ser el olor, para que se destacase sobre los mil de un teatro” (p. 441).

Y de repente se estremece, porque su estado de excitación imaginativa le hace interpretar de manera no trivial lo que ve en la camisa de Ariza:

una reciente gotilla de sangre. Y me eché a pintar a brochazos un cuadro de tonos rojos, de asunto dramático, de locura, de venganza... ¿Quién sabe si un desafío sin testigos, un lance a todo riesgo, en el secreto que imponen las exigencias de la honra? (*ibíd.*)

Pero al salir a la calle recae en la cárcel de la normalidad vulgar y aburrida. Figurándose algo extraordinario, en su interior se había producido una “comezón novelesca”, que le proporcionaba una “exaltación inquieta y acalenturada”:

¹³ Y detrás de Selva tal vez se pueda vislumbrar un estancamiento creativo de la autora que buscaba renovados estímulos a través del policiaco. Silvestri la bosqueja como una época de repliegue: “*La gota de sangre* más que el fruto de la militancia de la autora es el resultado de su rendición. O mejor: es el resultado de esa militancia y de su rendición”; por eso, “el cuento se presenta explícitamente como una ficción que para no llevar a dudas reclama continuamente la atención sobre el propio estatuto de artificio” (Silvestri 2001: 79).

¡Qué hervor y qué devaneo, por el arrebato de ira de un señor cualquiera, por una gotezuela de sangre que pudo saltar de las narices! Desgraciadamente, la mayor parte de las cosas tienen siempre explicación vulgar y prosaica, y la vida es un tejido de mallas flojas, mecánico, previsto: nada romanesco lo borda (*ibíd.*).

Mientras vuelve a casa andando, con su Browning en el bolsillo, nace en él la expectativa por “algo anormal”:

Sin duda la efervescencia fantástica del teatro actuaba aún. No se sabe qué tenía que sucederme: la aventura me acechaba para saltarme al cuello. Alarmado, miraba hacia todas partes, espía los ruidos (p. 442).

Descubre el cadáver detrás de la brecha en la valla por “una especie de atracción” inexplicable. Viendo el bigote rubio del muerto, piensa de nuevo en Ariza, que se retorció el suyo nerviosamente. El vínculo es inmediato y patente. Esa noche los sueños de Selva son

un tejer y destejer confuso, de interrumpidas escenas, en que se combinaban las dos impresiones de la noche. El incidente del teatro, el drama del solar, se encadenaban en la relación íntima que entre ambos establecía mi excitada mente (p. 444).

Piensa sin dudarle en un crimen, porque lo necesita:

lo único que llegaba adentro, que rompía la gris uniformidad de la civilización, era el crimen. El sabor amargo y salado del crimen había quitado de mi paladar la insipidez del tedio. Sólo el crimen podía conseguir interesarme. Me revolví en la cama sobre espinas; por mis venas corría azogue. ¿Por qué no había querido ver levantar el cadáver? Quizá para madurar mi ensueño, mi intuición misteriosa. Para meditar, como meditan los visionarios, fuera de lo real que se ve, en busca de lo real que se esconde. (*ibíd.*)

Este pasaje constituye una declaración de poética, y los términos esparcidos a lo largo de este primer capítulo son señales inequívocas de la emoción de quien se prepara para vivir una historia (y revivirla después al relatarla): *comezón novelesca, romanesco, extraordinario, efervescencia, aventura*.

En el cap. II, delante del juez, “un abogado joven, con pretensiones de intelectual” (p. 445), Selva disfruta ver confirmados sus presentimientos: “–Pero, ¿hay crimen? –exclamé con vehemencia casi gozosa” (p. 446). Luego dice al magistrado que, si lo encarcelan, el crimen no se averiguará nunca. No tiene ninguna base o autoridad para afirmar eso, ni le espanta la celda: simplemente no quiere volver a esa otra “cárcel de la realidad vulgar”, engendradora de su tedio. No quiere renunciar al inmenso placer, apenas vislumbrado, de vivir una novela policiaca. La explicación que ofrece (irracional en la realidad, pero impecable en la literatura) es:

Porque me he propuesto ser yo quien lo descubra, y se me figura que sólo yo lo he de lograr. Quizá me ha sugerido tal propósito la lectura de esas novelas inglesas que ahora están de moda, y en que hay policías de afición, o sea “detectives” por

“sport”. Ya sabe usted que así como el hombre de la naturaleza refleja impresiones directas, el de la civilización refleja lecturas (p. 447).

Selva niega que le mueva la necesidad de demostrar su inocencia, y el juez no sabe si ver en él “al criminal cínico, descarado y lleno de osadía, o a un ser superior, ‘dilettante’ de emociones, capaz de darle lecciones en su profesión misma” (p. 448). Selva duda un momento si confirmar su fanfarronada, pero luego reacciona:

Soy hombre de inteligencia y cultura, desocupado, y que además siente el inexplicable golpeteo de la corazonada... El drama me ha interesado en su primer acto; he de intervenir en el desenlace. El caso es que desde ayer no me aburro... ¿Cuándo empecé a no sentir el peso del fastidio? ¿Cuándo solté el yugo de plomo? (p. 450)

En la segunda noche, Selva vuelve a soñar:

cosas incoherentes, no sobre el crimen, sino sobre la insignificante incidencia del teatro de Apolo. Veía a Andrés Ariza precipitándose contra mí con el puño cerrado, en el cual, como si fuese un apache, ocultaba una llave inglesa armada de un pincho agudo, de esos que causan herida mortal. Cuando yo iba a gritar “¡socorro!”, Ariza escondía la mano y me tendía la otra, dándose mil satisfacciones (p. 457).

La pista correcta no se la sugieren los indicios, sino el inconsciente y la intuición. Por eso le resulta normal aventurar una hipótesis y lanzarse al vacío para comprobarla. Poco antes de preguntar al dueño del hotel donde se hospedaba Grijalba cuando vino por última vez a visitarlo el señorito Ariza, anota:

Cuando hablé así el hostelero, ponía yo en tensión mis facultades, y, allá en lo más recóndito de mi ser espiritual, sentía algo tan anómalo, que apenas acierto a definirlo. Era como si la intuición confusa y vaga cristalizase de repente, y su punta afilada me hiriese, arrancándome un grito. “Ahí, ahí”, parecía que exclamaba, en la sombra, una persona desconocida, distinta de mí mismo. La inspiración debe de revelarse de tal manera, por una especie de dolor exaltado, al impulsar a los actos que no tienen que ver con la razón, con sus cálculos lentos y sus vuelos cortos. Desde este escondido fondo psicológico salió la voz que pronunció, como en sueños: [...] (p. 458).

Y al darse cuenta de que ha acertado, insiste “tembloroso, radiante”, tan pálido que el hotelero le pregunta si se siente mal. Acto seguido, mientras va corriendo al banco para otras averiguaciones sobre las actividades económicas de la víctima:

Una fiebre dulce encendía mis venas. En vano me dirigía a mí mismo exhortaciones para moderar la fantasía, para no agigantar las cosas. El júbilo de hallar el nombre de Ariza mezclado con el sombrío drama, me enloquecía. Desde el primer momento, como guió a los Magos una estrella, me había guiado a mí la gota de sangre. A su rojo brillo, ¡qué de horizontes! El negro crimen parecía esclarecerse ya (pp. 459-460).

Con el rostro enrojecido de felicidad al recibir la noticia que Grijalba el lunes de su muerte tenía en su cartera 172.000 pesetas que no había podido ingresar al banco, Selva disculpa al contable Durán¹⁴ (avergonzado porque se entera de que tiene delante de sí a ese Selva que considera autor del crimen), diciendo: “Lo bonito de estos casos es que parezcan una cosa y sean la contraria” (p. 462). Una vez más, su percepción de lo que pasa es de corte estético.

Nos hallamos sólo a la mitad del texto y ya casi todo se ha aclarado: conocemos al culpable y el móvil. La autora hábilmente hace dar un salto de calidad a la narración, dirigiéndola hacia la cómplice (una presencia femenina ya veladamente anticipada) y la plena participación emocional de Selva en la captura (que en realidad no es tal, ya que la cómplice huye y el asesino se suicida).

El cap. V narra las vicisitudes de Chulita Ferna, que pertenece a la alta sociedad aristocrática de Málaga, pero se escapa de casa a los veinte años con su profesor de francés, lleva una vida disoluta en París y a su regreso a Madrid se ha transformado ya en un “astro de galantería equívoca”, en una de las “monjas recoletas del demonio”¹⁵ (p. 463), por la cual jóvenes y señores gastan fortunas. Aun cercana a los cuarenta años, sigue siendo hermosa y cortejada. Selva trata de recordar a quién le habían mencionado como actual acompañante de Chulita:

Mi memoria se tendía como una cuerda de guitarra, cuando aprietan la clavija. [...] en los rincones de la subconsciencia seguía trabajando el recuerdo. El fonógrafo en que archivamos las impresiones pugnaba por emitir una; ansiaba hablar. El fenómeno era curioso: algo que tenía olvidado, porque cuando lo oí no revestía para mí importancia, al adquirirla ahora tan capital, sordamente volvía a la superficie (p. 464).

Se destaca otra vez el peculiar procedimiento de Selva, que es también en cierta medida su “estilo” en el sentido literario. La verdadera investigación es en el interior de uno, en un archivo mental sólitamente inutilizado, y logra encajarlo todo:

Y, como centella deslumbradora, después del momento congojoso, el nombre saltó, brotó con ímpetu...

¹⁴ Esta página demuestra una vez más la habilidad de Pardo Bazán en reproducir las cadencias dialectales de toda España, no solamente el habla de su Galicia natal. Durán es de hecho andaluz, coterráneo del difunto, y lo revela “en su ceceo, en su habla graciosamente contraída”, eficazmente transcrita: “Venía a vese a consultarme, porque yo conosco a to Málaga y a toa la gente de negocio de aquí. [...] Epérese uté... De la casa Bordado y Compañía. Parese que andaban mu reasios. Había diferensias de apresiación en el totá del crédito. [...] Aguarde uté... ¿A qué hora? ¿A las tré de la tarde? Grasia... Un horró, pobresiyo Grijalba... ¿Que están allí los documento justificativo de que Grijalba cobró y que puen vese? ¡Ya lo suponemo; una casa tan repetable como utés! Perdonen... Grasia” (p. 461).

¹⁵ El motivo erótico se funde con el religioso. La parte feminista y comprometida de Emilia Pardo Bazán ve en Chulita a una mujer manipulada por los hombres, empujada al vicio por la incomprensión social, y la absuelve (recuérdese la arriba mencionada cita de noviembre de 1909: ya que la mujer se encuentra en condición de inferioridad a nivel jurídico, no se le deben aplicar las mismas sanciones penales que los varones). Su parte católica y tradicionalista ve al contrario en Chulita una corruptora de hombres y la identifica con el pecado. Es quizás la misma dualidad que le inspira en 1889 la novela *Insolación* y en 1890 *Una cristiana*.

–¡Andrés Ariza! ¡Andrés Ariza!

[...] Ya no podía quedarme ni sombra de duda, ni señal de incertidumbre. Veía el crimen como si lo estuviese presenciando; en sus móviles, en su trama, en su desarrollo. [...] ¡Y todo lo había yo descubierto sólo con la fuerza de mi instinto, con el romanticismo de mi fantasía, combinando los sucesos reales, visibles, para encontrar la clave de los recónditos!

No se trataba ya sino de confirmar lo adivinado. Para ello tenía yo que jugar un poco al “detective” y servirme de medios un tanto extravagantes, con espíritu de novela jurídico-penal (pp. 465-466).

El motor de su método es la *fuerza del instinto*, el *romanticismo de la fantasía*. Hay que *jugar al detective*, por supuesto siempre en plan de ficción, *con espíritu de novela*, sólo para *confirmar lo adivinado*¹⁶. Selva por ende se pregunta: “En mi situación, ¿qué haría un ‘detective’ profesional? La cosa es obvia: empezaría por disfrazarse” (p. 466). Pero quiere un disfraz a la altura de su rango social, “sin la ridiculez de las barbas postizas y la blusa de albañil” (*ibíd.*). Por tanto, se afeita la barba y el bigote, le da un poco de color de fondo rojizo a la cara y estrena un traje inglés que acaba de recibir: será un caballero de Málaga, criado en Londres, y así se personará en la casa de Chulita, arriesgándose otra vez, porque “sólo con audacia se avanza en ciertas situaciones” (p. 467), y le dirá a la *femme fatale* lo que le dictarán “las circunstancias, la casualidad amiga, el azar, terrible numen que tanto me iba protegiendo” (p. 466).

La casa de Chulita no puede sino ser el reino del aroma de gardenias:

Desde la puerta, un perfume insinuante se me coló por las narices, dominándome el sentido. Era el aroma trastornador de la blanca y carnosa gardenia [...]. Soy muy sensible a los perfumes, y, si no me dan jaqueca, al menos me encalabrinan los nervios y me producen una excitación malsana. Aquel aroma, ya percibido en el teatro Apolo, me recordaba la gotezuela de sangre. Entré en la sala bajo el influjo de tal olor, que delataba y acusaba a Chulita. Como efluvio ya perdido y lejano, acudió a mi sensibilidad íntima la reminiscencia de otra sensación. Se me figuraba que también el muerto y los objetos lanzados a mi dormitorio, que habían pertenecido al muerto, exhalaban ese olor, que yo, desde el teatro, traía como una obsesión, en mis mucosas (pp. 467-469).

Precedida por tantas noticias sobre ella, entra por fin en escena Chulita en persona. Selva se lanza otra vez, apuesta a la fuga de Ariza, dice que han sido identificados como culpables (“Era aventurado el golpe, pues Ariza podía, en aquel mismo momento, llamar a la puerta. Yo contaba con la casualidad, pródiga, oportuna. Hice bien [...]”, (p. 471). Chulita se desmaya, Selva atreviéndose nuevamente la lleva en sus brazos hasta la cama. No se le escapa ningún detalle de la habitación, y continúa imaginándose la historia: “Vi esto en un relámpago de ojeada; mis facultades parecían haberse centuplicado. La inspiración acudía. Preparaba mi drama

¹⁶ Lo cual puntualmente sucede en el cap. VII, cuando Chulita detalla el desarrollo del crimen y Selva comenta entre sí: “Parecíame como si oyese algo que supiese de antiguo. Mi adivinación había ido derecha a la verdad” (p. 475).

mentalmente, como el artista su creación" (*ibíd.*). Luego le desabrocha el corpiño y busca un perfume para reanimarla. Naturalmente, es la gardenia:

Del pulverizador salió un agua impregnada de aquel mismo capcioso, embriagador perfume que se respiraba en torno y cuyo vaho jaquecoso vino a mí en el teatro, saliendo de las ropas del asesino... Un olor es una cosa viva o, al menos, un duende que se nos mete en el ánimo y lo conturba, y lo posee, y lo embriaga. Yo perdí la razón y me entregué a la sugestión del perfume (pp. 471-472).

Chulita abre los ojos y le echa los brazos al cuello:

Una sonrisa silenciosa florecía en el rojo cáliz de su boca sangrienta y en el negro abismo de sus pupilas, un reflejo infernal me atraía y me espantaba. No era la mujer y sus ya conocidos lazos y redes lo que causaba mi fascinación maldita; era la idea de que aquella boca estaba macerada en el amargo licor del crimen, en la esencia de la maldad humana, que es también la esencia de nuestro ser decaído, y al morderla gustaría la manzana fatal, la de nuestra perdición y nuestra vida miserable... (p. 472).

Le ruega que la salve y a cambio podrá disfrutar de las brasas vivas de su amor. La *vamp* suspira

entre las ondas mareadoras de su aroma insidioso, de sus ropas y de su piel de tafetán, entre el nudo serpentino de sus brazos y el embrujamiento de sus labios, en que las mieles antiguas habían dejado múltiples sabores de perversidad y de anatema (*ibíd.*).

Y Selva no resiste y promete apoyo. Aquí hay un punto clave, en el que culmina el proceso de permeabilidad de Selva, que experimenta el grado máximo de comprensión: la solidaridad, casi la complicidad. Pardo Bazán identifica como exquisitamente femenina (poco varonil) esa fecunda indulgencia, esa debilidad aparentemente insensata, capaz de reorientar el espíritu humano:

Fue el filtro de las épocas poco varoniles, el del olvido y la indulgencia, lo que corrió por mis venas durante un momento, momento irreparable. Acababa de comprometerme a salvar a la mujer, y mi compromiso me hacía, en cierto modo, cómplice de los dos reos. El eje de mi conciencia había girado, cambiando la orientación de mi espíritu. Una parte del pecado me correspondía ya. La horrible manzana había crujido entre mis dientes y su ceniza me obturaba la garganta, me cegaba los ojos. Yo me recostaba allí donde habían asesinado la cortesana y el perdido, y su crimen me entraba por los poros, me subía al cerebro, serpeaba por mis nervios, cuya vibración sensual duraba aún, y me envolvía en un aire de insensatez (pp. 472-473).

Acto seguido, surge en Selva el escrúpulo religioso, abre la ventana y recupera la lucidez con el aire puro y helado: "Me insulté por dentro, me desprecié..., y, como David, me arrepentí. ¡Miseria humana!" (p. 473). Aparece sin embargo titubeante y convencional su alusión a la justicia divina, que en efecto frena Chulita sólo por un

breve instante. Lo que pasa es que Selva ya ha cambiado su opinión sobre las mujeres: al comienzo de la narración, tenía de ellas una imagen cínica y desilusionada: “Las mujeres, para un rato. Y aun ese rato lo suelen envenenar. Y las que no lo envenenan, empalagan” (p. 439). Cuando está por primera vez delante de Chulita, de su busto “diminuto como el de una niña, diabólicamente virginal”, exclama: “¡Oh mujer, señuelo del espíritu del mal! ¡Bajo esa gracia tuya late el hervor de la gusanera del sepulcro!” (p. 469). Pero luego Chulita empieza a revelar su carácter, perfectamente dibujado, el de un ser que vive en el cuerpo y en el presente, como si quemara, bajo un único mandamiento: lo primero es el amor. Y Selva pierde sus certezas: “Si puedes, no vuelvas a pecar...” dice sin énfasis despidiéndose de Chulita. “¡Reúnete conmigo en Francia! ... ¡Aunque sólo sea para convertirme!” murmura ella, mirándole con ojos “que sabían volverse inocentes en su deliquio de pasión” (p. 478)¹⁷.

El último capítulo está dedicado a Ariza, al que Selva quiere encontrar para extenderle también su inédita generosidad (“Desde que había reconocido con bochorno mi flaqueza, mi propia insania; desde que me sentía capaz de sufrir la atracción del abismo, me volví relativamente misericordioso”, p. 479), pero sobre todo por el doble reto, de tonos casi maniacaes, en el que se ha comprometido: con el inspector Cordelero, que de hecho ya ha humillado (al tiempo que le ha prometido toda la gloria del descubrimiento)¹⁸, y con el mismo Ariza. Con el asesino, como buen caballero, Selva entabla, desde la escaramuza inicial en el teatro, un verdadero duelo: “la fatalidad parecía haber puesto a Ariza en mi camino, y él, temerario, había

¹⁷ Clarke juzga “vacilante y aparentemente arbitrario” el comportamiento de Selva con Chulita y en general insatisfactoria la introducción del elemento amoroso: “La narración se hace innecesariamente complicada, y de ningún modo más convincente, cuando Selva cae víctima de la madura belleza corrompida de Chulita”. En concreto, opina que mezclar la investigación policíaca con el corte bíblico de la despedida entre los dos “no deja a Selva en buena postura en cuanto detective y personaje creíble, neurastenia o no” (Clarke 1973: 386-388). Al crítico se le escapa la importancia de la crisis desatada por Chulita en Selva, crucial para la descripción del proceso del que este último es protagonista y en el que pone en juego los cimientos de su propia conciencia, con ondulaciones, saltos y desvíos más que legítimos (y con un lenguaje fuertemente literario y por momentos elevado). La retrata en cambio perfectamente Silvestri, contextualizándola dentro del recorrido personal de la autora a la conquista de una convivencia fructífera de impulsos contradictorios, que es una condición en la que “la literatura se convierte en el medio para comunicar su propio sentir e inventar un mundo alternativo, capaz de mantener juntos los pedazos dispersos del yo”. El encuentro entre Selva y Chulita representa pues “la reunión con la otra parte de sí” (Silvestri 2001: 79-80).

¹⁸ A pesar de que Cordelero es el mejor policía madrileño del momento (“entre los de su profesión, pasa por ser quizás el más entendido y de más fino olfato”, p. 451), Selva debe sugerirle que tome las huellas dactilares en los efectos personales de la víctima. Para el inspector, la pista de la culpabilidad de Selva es tan cómoda, que está muy contento de haber encontrado la ropa del muerto en la casa del joven que quiere robarle su trabajo. Selva debe invitarle una vez más a razonar: “Para quien tenga nariz, tal hallazgo es la prueba refulgente de mi inocencia. Recuerden ustedes que yo mismo pedí el registro, y vean si, de ser culpable, no hubiese lanzado el paquete a una alcantarilla, que es lo de rigor. Señor Cordelero, le creí a usted más largo” (p. 454). Luego asesta algún que otro golpe de lógica a expensas del “desconcertado sabueso” (“Cordelero no sabía lo que le pasaba. La evidencia de mis observaciones le confundía. Entreveía un mundo de ciencia policíaca y una escuela de arte, a la europea, que le avergonzaban por no conocerlas”, *ibid.*), el cual frente a las propuestas de Selva parece “un perro que no sabe si le ofrecen un hueso o un latigazo” (p. 455). Y en la fase final de la cacería a Ariza, Selva se siente “picado en el punto sensible del amor propio..., en la vanidad del aficionado que quiere dar lecciones a los profesionales” (p. 480).

cruzado su destino con el mío, igual que se cruzan dos espadas de combate...” (p. 460). Para atraparlo, recurre de nuevo a esa

extraña facultad de semi-advinación que, sobre una base insignificante en lo real, me había guiado a través del laberinto del sombrío crimen [...]. Mis inducciones de psicólogo me sirvieron para combinar un proyecto a la vez poético y sutil. Me apoyé en la idea de “la querencia”. Como el toro, el criminal la siente. [...] Y en Ariza, a la querencia del crimen se unía la de la mujer (pp. 480-481).

Da en el blanco y cuando finalmente se enfrenta a Ariza y él lo reconoce, se prepara para el duelo, no sin un poco de vanidad pueril:

Selva, sí; aquel con quien has querido cruzar tu destino. ¿No sabes que ese cruce es peor que el de dos espadas? [...] ¡Yo no soy hombre con quien convenga divertirse, señor asesino! Has despertado en mí la sagacidad del perseguidor y del vengador. He descubierto el crimen; y como me repugnaba enviar al patíbulo, o siquiera a presidio, a una mujer, yo he asegurado la fuga de Chulita, que está prendada de mí (pp. 481-482).

Le sugiere a Ariza que se comporte de manera digna, a la altura de su clase social, salvando el honor¹⁹. Le presta su pistola. Cuando Ariza lo encañona, apuntándole a la altura de la frente, toca el colmo de la arrogancia, de su fanfarronería: “Me dominé gallardamente, me crucé de brazos, y le desafié con la mirada” (p. 483). Entonces Ariza huye y se dispara en la sien. Al registrarle, hallan en un bolsillo interior el dinero robado a la víctima. A Selva no le queda sino sacar conclusiones respecto a su futuro: buscará otras ocasiones para actuar según un plan preparado *mentalmente, como el artista su creación, tramando un proyecto a la vez poético y sutil*. Decide pasar del amateurismo al profesionalismo, sin perder su gusto por los *elementos novelescos e intelectuales* de la investigación policiaca, y su aspiración de relatar dichas hazañas:

Después de esta aventura, he comprendido que, desde la cuna, mi vocación es la de policía aficionado. Las sensaciones que experimenté con motivo de mi indagatoria fueron de primer orden por lo intensas. Me di cuenta de que el fastidio no volvería a mí si me dedicaba a una profesión que tan bien armoniza con mis gustos, y, me atrevo a decirlo, con mis condiciones y aptitudes, o dígame mis inspiraciones atrevidas y geniales. Resuelto a ejercerla, me voy a Inglaterra, a estudiarla bien, a tomar lecciones de los maestros. Y tendré ancho campo en este Madrid, donde reinan el misterio y la impunidad. Traeré al descubrimiento de los

¹⁹ Joan Estruch relaciona estrechamente la actitud del protagonista con la clase social a la que pertenece y su correspondiente escala de valores que, según el crítico, influye “muy decisivamente en el desarrollo de la obra. Selva es un caballero de buena posición, imbuido de una acentuada mentalidad clasista. [...] Es también su elevada posición social lo que le permite tratar con aires de superioridad, hasta con altanería, a la policía. [...] se arroga funciones de juez, dando a los culpables un trato acorde con su código ético caballeresco, que establece una marcada diferencia entre hombre y mujer. Como vemos, el feminismo de Emilia Pardo Bazán, muy avanzado para su época, queda subordinado a sus ideas clasistas” (Estruch 2001: 173-174).

crímenes elementos novelescos e intelectuales, y acaso un día podré contar al público algo digno de la letra de imprenta. (*ibid.*)

La marcada literariedad de este relato se expresa también a través de un tejido colorista emblemático: el rojo de la sangre y el amor, el blanco de la muerte, el miedo y la mentira (la camisa de Ariza, la cama “de madera blanca” de Chulita, p. 471, el pecho de la víctima traspasado por el estoque, su cadáver “que blanqueaba, su cara cérea”, p. 442) y el negro del misterio y la seducción (“negro crimen”, p. 460, “en el negro abismo de sus pupilas un reflejo infernal”, p. 472).

La relación sangre-pasión y herida-boca emerge desde el principio, cuando en el teatro aparece en el plastrón de la camisa del asesino la gotita que guiará a Selva “como un astro rojo” (p. 471), como la estrella de Belén guió los Reyes Magos, una “diminuta manchita roja, viva como labio encendido por el amor” (p. 441). En el retrato de Chulita, que Selva observa incluso antes de conocerla en persona, destaca la “sangrante frescura de la boca” (p. 469), que en vivo será “el rojo cáliz de su boca sangrienta” (p. 472). Es el primer detalle de la mujer que aflora en la memoria de Selva:

Lo que tenía yo presente era la boca, cruenta en el rostro descolorido. Aquella boquirrita bermeja me había sugerido, en ocasiones, ideas no muy santas. Actualmente, la semejanza de la boca con una herida fresca me recordó las dos del cadáver (p. 464).

Y es lo que atrae su atención justo antes de que Chulita, “aumentada su palidez hasta un tono mortal”, se desmaye: “Un movimiento confuso, un baluceo cortado, salió de sus labios de grana, que amorataba en aquel momento el reflujó de sangre al corazón” (p. 470). El rojo se expande hasta denotar también la actividad del detective improvisado e ilustrado²⁰: véanse el entusiasmo de Selva por el buen funcionamiento de la pesquisa, que lo pone “muy encarnado” (p. 462, es el mismo adjetivo usado para la “espuma encarnada” que sale de la boca del cadáver, p. 477), y el maquillaje que compra en una perfumería para disfrazarse: “una cajita con pasta para comunicar a la piel un ligero tinte rojizo” (p. 466). No parece por tanto fuera de lugar interpretar la frase que Ariza repite para encomendarle a su cómplice que compruebe atentamente que no queden manchas de sangre en casa, “La sangre es la que habla” (p. 478), en un sentido figurado, como el lema de *La gota de sangre*: es el cuerpo (el instinto, la intuición, la emoción), no la mente con su racionalidad,

²⁰ El rojo de la puesta del sol entre las nubes tiñe también el punto clave de “Nube de paso”, un cuento policiaco escrito por la autora en el mismo período y publicado en *La Ilustración Española y Americana*, n. 22 de 1911, que contiene otra exposición de la poética aquí descrita, bajo el signo de la ‘cambiante fantasía’ y de la ‘versátil conciencia’: “El celaje de la tarde se encendía con sangrientas franjas de fuego, incesantemente contraídas, dilatadas, inflamadas o extinguidas, sin que ni un momento permaneciese fija su terrible forma. Pensé en que la sospecha, la verdad, la culpa, el Destino se disuelven e integran, como las nubes, en la cambiante fantasía y en la versátil conciencia. Pensé que si nada es inverosímil en la forma de las nubes, nada tampoco debe parecernoslo en lo humano. Lo único increíble sería que un hombre fuese asesinado en su lecho y el crimen no tuviese ni autor ni móvil” (Pardo Bazán 2001b: 102-103).

quien “habla” (o sea resuelve el caso y escribe la historia). El hecho de que una carga simbólica tan fuerte recaiga sobre el que aparenta, a primera vista, el más trivial de los indicios concretos, es una prueba más del genio literario de Emilia Pardo Bazán.

BIBLIOGRAFÍA

Obras

- Córdoba, Ernesto (1909): *El rival de Sherlock Holmes. Juguete cómico-lírico en un acto y en prosa. Arreglo de “Un crimen misterioso”, Música del Maestro Vicente Lleó*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles - Velasco.
- Montero, Joaquín (1916): *La herencia de Mister Puff. Parodia del género policial* (estrenado en el Teatro de Novedades de Barcelona, el 21 de diciembre de 1915), Barcelona, Millá y Piñol.
- Pardo Bazán, Emilia (15-02-1909): “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.1416, p. 122.
- Pardo Bazán, Emilia (22-11-1909): “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.1456, p. 762.
- Pardo Bazán, Emilia (1911): “La gota de sangre”, *Los Contemporáneos*, n. 128 de 1911, con ilustraciones de Pueyo [luego en *Belcebú (Novelas cortas)*, Prieto y Compañía, Madrid, 1912].
- Pardo Bazán, Emilia (15-04-1912): “La vida contemporánea”, *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.1581, p. 254.
- Pardo Bazán, Emilia (1972): *La vida contemporánea (1896-1915)*, Carmen Bravo-Villasante (ed.), Madrid, Magisterio Español.
- Pardo Bazán, Emilia (1998): *La gota de sangre*, Ana Gurrea (ed.), Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
- Pardo Bazán, Emilia (2001a): “La gota de sangre”, en Francisco J. Arellano (ed.): *Cuentos detectivescos*, Madrid, Clan Editorial, pp. 173-231.
- Pardo Bazán, Emilia (2001b): “La gota de sangre”, en Danilo Manera (ed.): *Cuentos policíacos*, Madrid, Bercimuel, pp. 25-82.
- Pardo Bazán, Emilia (2001c): “La gota de sangre”, en Joan Estruch (ed.), *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, ilustraciones de José María Ponce, Madrid, Anaya, pp. 7-59.
- Pardo Bazán, Emilia (2002): “La gota de sangre”, en Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (eds.), *Obras Completas, VI. Novelas ejemplares. Novelas cortas*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, pp. 435-483.
- Pardo Bazán, Emilia (2005): *La vida contemporánea*, Carlos Dorado (ed.), Madrid, Hemeroteca Municipal (Testimonios de Prensa n. 5).

Crítica

- Arellano, Francisco J. (2001): "Presentación", en *Cuentos detectivescos*, Madrid, Clan Editorial, pp. 7-12.
- Clarke, Anthony H. (1973): "Doña Emilia Pardo Bazán y la novela policíaca", *Boletín Bibliográfico Menéndez Pelayo*, XLIX, pp. 375-391.
- Colmeiro, José F. (1989): "Relectura de la novela policíaca: 'La gota de sangre' de E. Pardo Bazán", *Hispanic Journal*, n. 2 pp. 33-48 [luego en Colmeiro 1994: 106-125].
- Colmeiro, José F. (1994): *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- Estruch, Joan (2001): "Apéndice", en Emilia Pardo Bazán, *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, Madrid, Anaya, pp. 157-181.
- Faus, Pilar (2003), *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Fernández-Couto Tella, Mercedes (2005): *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.
- Gurrea, Ana (1998): "Introducción", en Emilia Pardo Bazán, *La gota de sangre*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, pp. 7-31.
- Paredes Núñez, Juan (1979): "Doña Emilia y el cuento policíaco", *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Granada, pp. 262-274.
- Silvestri, Laura (2001): *Buscando el camino. Reflexiones sobre la novela policíaca en España*, Madrid, Bercimuel [ed. orig. 1996: *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*, Roma, Bulzoni].
- Vázquez de Parga, Salvador (1987): "Sherlock Holmes, a Espanya", *Cent anys amb Sherlock Holmes*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, pp. 40-49.
- Vázquez de Parga, Salvador (1993): *La novela policíaca en España*, Barcelona, Ronsel.
- Waal, Ronald de (1980): *The World Bibliography of Sherlock Holmes*, Hamden, Hachon Books.