

LA NOVELA POLICIACA Y LA ENSEÑANZA DEL FRANCÉS - LENGUA EXTRANJERA

Dominique Gabet

Universidad de Las Palmas de G.C.

Al lado de una enseñanza que postula los valores del humanismo clásico a través del estudio de textos consagrados, hay otra que aboga por el uso de un texto, no como objeto literario de devoción, sino como objeto verbal con el fin de desarrollar el espíritu de investigación, de crítica y de rigor. La pedagogía ha despreciado durante mucho tiempo la novela policiaca, al considerar que pertenece a la paraliteratura, o a la literatura marginal, como el cómic (1). No obstante, con la lectura de un relato policiaco los estudiantes constatan que para comprender un texto, no basta con conocer el significado de las palabras, experimentando así otro nivel de comprensión. Utilizar una intriga policiaca supone salirse de los marcos tradicionales con un relato simple y atractivo cuyo funcionamiento resulta fácil de analizar (2), lo que ayuda al alumno a *entrar* en el texto. Dentro de los distintos tipos de novela policiaca, se distinguen tres grandes categorías: *le récit d'énigme*, *le roman noir* (*polar* y *neo-polar*), y *le roman à suspense* (3). Por la sencillez de su estructura y de su léxico la novela policiaca de enigma es la que resulta más adecuada para el estudio de una lengua extranjera. Dice Marc Lits:

“L'intérêt didactique du récit d'énigme réside dans le fait qu'il porte cette énigme en son coeur même, qu'il n'existe que pour celle-ci, qu'il en devient en quelque sorte archétype d'une certaine conception de la lecture, la résolution de l'énigme étant à la base même du contrat de lecture opéré tacitement entre l'auteur et le lecteur” (4).

Dado que toda actividad de lectura consiste en descifrar uno o varios enigmas que atrapan la atención y la tensión del lector sensible - lo que Barthes llamaba el “código herméutico” (5) - la lectura de una novela policiaca de enigma acapara la inteligencia del lector, y puede resultar más activa, más atenta, más inteligente, y por tanto, más pedagógica que la de otras novelas (6). Teniendo en cuenta la funcionalidad de los elementos narrativos, nada es gratuito en la novela, y todos los detalles pueden funcionar como indicios que raramente se dan como tales; como están ocultos, el lector deberá proceder por hipótesis, inferir, deducir, verificar, y el desenlace tendrá que ser conforme a las premisas, pues “c'est la découverte finale qui explique les choix opérés par le conteur durant toute l'enquête” (7). Otros paralelismos pueden hacerse entre los procedimientos de la novela policiaca y los fenómenos de la lengua: por una parte, el estudio de los implícitos y de los presupuestos (8), y por otra, la pragmática en acuerdo con los enfoques comunicativos nocionales-funcionales, ya

que se debe prestar atención no sólo a lo que dicen los personajes sino a *cómo* lo dicen. Estos relatos suponen de hecho un desafío para el alumno-lector que puede resolver el enigma antes de que el detective dé su solución.

Observamos, por otra parte, que una obra no puede ser considerada policíaca por la frecuencia con la que se emplean palabras tales como *crime, mort, revolver, coup*, etc. (9); es decir, que si la forma de la expresión no es pertinente, la substancia del contenido, en cambio, constituye un núcleo inmutable que permite definirla y distinguirla de la que no es policíaca, de modo que “lo propio y específico del lenguaje del relato policíaco es la estructura 'lógica'. Eso quiere decir que el descubrimiento del asesino se realiza normalmente a través de un proceso deductivo; y su captura, por un cálculo de posibilidades y condiciones que se realizan y hacen que funcione la trampa” (10).

Los arquetipos del detective, de la víctima y de los sospechosos, la estructura doble de la historia del crimen y de la investigación, los interrogatorios, y la escena final de la revelación forman parte de una sintaxis universal de la novela policíaca que nuestros alumnos conocen ya por haberla leído o visto. Además, esta transparencia es acompañada de un léxico generalmente sencillo, por lo que estos relatos estructurados según unas formas narrativas muy particulares resultan directamente apropiados para la enseñanza de una lengua extranjera. El texto se ofrece, pues como un organismo construido según determinados principios que conllevan una organización minuciosa, *cerrada*, cuya finalidad es el restablecimiento de la situación inicial. Jean-Pierre Colin propone diferentes tipos de esquemas destinados a elaborar una tipología de las situaciones policíacas que oscilan entre dos polos: la ruptura del equilibrio social y el restablecimiento del orden (11), lo que indica que para un autor de novela policíaca lo que importa sobre todo es el esquema. Ahora bien, no hay que olvidar que “faire un roman policier, c'est tricher au maximum sur la linéarité du discours, c'est triompher de l'écoulement du temps en le gouvernant à volonté, en dispersant les miettes de la durée romanesque dans un ordre qui se manifeste comme la personnalité même de l'auteur” (12). De esta manera, el alumno podrá descubrir el carácter artístico de la narración, es decir, el aspecto construido del relato que no consiste en una sucesión fortuita de hechos sin relación unos con otros. Los rasgos pertinentes de la novela policíaca se deben buscar tanto en su gramática como en sus elementos psicosociales, y “on pourrait réduire la structure d'un roman policier à quelque chose qui serait assimilable à un phrase interrogative, ou à une proposition interrogative, le roman policier se présentant comme la réduction à la troisième personne, à un 'il' de quelque chose qui est le 'je' du policier, de l'enquêteur” (13).

Analizar una novela policíaca desde el punto de vista narrativo y encontrar su lógica conduce a aislar las secuencias. Claude Brémont señala que la simplicidad casi mecánica de estos esquemas (cada situación no ofrece sino dos opciones opuestas y no una variedad infinita de posibilidades) no es “un artifice

de méthode”, sino “une propriété du message narratif” (14). Francis Debyser, por su parte, afirma:

“Les hypothèses que le lecteur est amené à faire en suivant chaque fausse piste ne sont-elles pas autant d’excursions imaginaires dans des romans potentiels sinon aussi plausibles en tout cas aussi légitimes que l’intrigue véritable qui sera dévoilée au dernier chapitre?” (15).

Por su estructura, la novela policiaca da lugar a lecturas múltiples, ya que cada pista falsa - y en general hay tantas como personajes - representa para el lector un punto de partida para otra novela posible. Según Francis Debyser:

“Comme l’a remarqué Umberto Eco tout auteur rêve d’une pluralité d’interprétations et de lectures de son oeuvre qui enrichissent son texte et en révèlent de ce fait, la qualité poétique au sens propre du terme. Par sa structure même, le roman policier à énigme est au départ un roman-gigogne, un roman à tiroirs et à lectures multiples” (16).

A partir de la lectura global de un relato policiaco, los alumnos podrán realizar un esquema que deberá tener en cuenta que el concepto de secuencia elemental de Brémond se articula típicamente en tres momentos principales, dando lugar cada uno a una alternativa: una situación que abre la posibilidad de un comportamiento o de un acontecimiento, el paso al acto de esta virtualidad, y el desenlace que cierra el proceso con un éxito o un fracaso. Sin embargo, en la novela policiaca de enigma, el relato no sigue el orden de los acontecimientos, sino el del descubrimiento de la investigación, de modo que “au lieu d’être prises bout à bout, les séquences élémentaires sont enclavées”. (17). En efecto, en la narración policiaca coexisten siempre dos relatos: el del crimen y el de la investigación. El primero cuenta lo que realmente ha ocurrido, mientras que el segundo, el de la indagación, explica cómo el lector o el narrador se enteran de los hechos. Según Tzvetan Todorov:

“Il s’agit donc, dans le roman à énigme, de deux histoires dont l’une est absente mais réelle, l’autre présente mais insignifiante. Cette présence et cette absence expliquent l’existence des deux dans la continuité du récit” (18).

Otra ventaja didáctica de la obra policiaca radica en que la curiosidad de los alumnos va hacia el texto y no hacia el autor - no tendría que ser de otro modo para las otras obras - pues el “‘suspense’ refuerza el contacto con el lector (el oyente) (...) y le ofrece la amenaza de una secuencia incumplida, de un paradigma abierto, es decir, de una confusión lógica, y es esta confusión la que se consume con angustia y placer” (19). La intriga policiaca hace gran uso de estas unidades engañosas cuya “función discursiva acelera, retarda, da un nuevo impulso al discurso, resume, anticipa, a veces incluso despista”, y que Valéry llamaba “signos dilatorios” (20).

Todorov indica que los teóricos de la novela policiaca siempre están de acuerdo en decir que el estilo debe ser perfectamente transparente, inexistente, y que la única exigencia a la que debe obedecer es ser sencillo, claro, directo

(21). Ahora bien, la novela policiaca, mezcla bastante sorprendente e híbrida de lengua estándar, lengua literaria y lengua argótica, “a ses normes; faire 'mieux' qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire moins bien: qui veut 'embellir' le roman policier, fait de la 'littérature', non du roman policier” (22). Al contrario de lo que ocurre en las novelas de San-Antonio, que se dirigen al lector con puntos suspensivos, exclamativos o interrogativos, un vocabulario libre, argótico, *rabelaisien*, y numerosos neologismos, para el Maigret de Simenon, el lector no existe; su lenguaje es clásico, la frase llana y el vocabulario de una gran sobriedad. Quizás sea el motivo por el que afirma Jean-Pierre Colin:

“*Simenon, retombant bon gré mal gré dans le sillon, pour ne pas dire dans l'ornière de l'étude psychologique chère au roman traditionnel et s'appuyant sur des mots et sur des tours qui suscitent chez son lecteur un jugement esthétique, est considéré par beaucoup d'amateurs comme un génial infidèle, comme un paria ayant rejoint, nonobstant ses intentions avouées, le clan de la littérature officielle et acceptée*” (23).

Ahora bien, a pesar de que sólo veinte años separan los primeros Maigret de los primeros San-Antonio, se trata de “deux 'phénomènes' de grandeur en un petit demi-siècle, deux oeuvres, deux univers et même deux 'langues' aussi dissemblables, mais qui sont l'une comme l'autre, au même titre, 'du français'” (24). Utilizar sus relatos policíacos en didáctica de la lengua extranjera facilita la comprensión del texto a alumnos ya enfrentados al obstáculo de la lengua. Por ello, la novela policiaca - que es ante todo una novela - ofrece unas características que hacen de ella una herramienta pedagógica muy valiosa, y su rehabilitación supone una lectura activa, soporte de los mecanismos y de las prácticas de la lectura y de la escritura de relatos.

NOTAS

(1) Vid. Arturo DELGADO y Dominique GABET, “Transposer en bande dessinée un texte littéraire”: *L'Étranger* d'Albert Camus, *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la enseñanza de lenguas extranjeras*, I.C.E., Universidad Autónoma de Barcelona, 1991 (en prensa).

(2) Jacques CHUPEAU, “Simenon au lycée”, en Nicole GUEUNIER (dir.), *Lecture des textes et enseignement du français*, Paris, Hachette, 1974, p. 89.

(3) Marc LITS, “Sur les traces de Maigret...”, *Ici & Là* nº 15, Madrid, 1990, p. 36.

(4) *Ibid.*, p. 37. *Ici & Là* nº 15, op. cit., p. 35.

(5) Vid. Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1970.

(6) Francis DEBYSER, “La lecture des romans policiers”, *Le Français dans le Monde* nº 187, *Spécial roman policier*, 1984, p. 62.

(7) J. L. DUMORTIER et Fr. PLAZANET, *Pour lire le récit*, Bruxelles-Paris, Éd. De Boeck-Duculot, 1980, p. 154.

(8) Francis DEBYSER señala al respecto que la obra de Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire* (Paris, Éd. Hermann, 1972) podría ser estudiada con provecho tanto por los autores como por los lectores de novelas policiacas (op. cit., p. 64).

(9) Jean-Pierre COLIN, “De l'approche stylistique d'un mauvais genre littéraire: le roman policier”, *Linguistique et littérature*, Colloque de Cluny, 16-17 avril 1968, Paris, Éd. La Nouvelle Critique, p. 165.

- (10) Rafi BONET et alt., *Sintaxis del suspense y la aventura*, Barcelona, Ed. Teide, 1986, p. 53.
- (11) 1) L'événement de rupture est situé largement au début de l'oeuvre. On le découvre souvent par hasard; 2) La rupture se produit au début de l'oeuvre: a) l'événement n'a pas de témoin; b) l'événement a un ou des témoins; 3) La rupture intervient dans le cours de l'oeuvre; 4) La rupture couronne l'oeuvre et l'achève; 5) Le rétablissement de l'équilibre est manqué au dernier moment ce qui permet une nouvelle rupture à l'aube du titre suivant; 6) L'enquête aboutit parfois à nier l'existence même de la rupture initiale (Jean-Pierre COLIN, op. cit., pp. 167-168).
- (12) Ibid.
- (13) Henri MITTERAND en el debate que siguió a la intervenció de Jean-Pierre COLIN en el Colloque de Cluny, op. cit., p. 169.
- (14) Claude BRÉMOND en Josée DUPUY, *Le roman policier*, Paris, Éd. Larousse, 1974, p. 174-175.
- (15) Francis DEBYSER, op. cit., p. 63.
- (16) Ibid.
- (17) Claude BRÉMOND, op. cit.
- (18) "Ces définitions ne sont plus celles des deux histoires dans le roman policier, mais de deux aspects de toute oeuvre littéraire que les Formalistes russes avaient décelés, il y a quarante ans. Ils distinguaient, en effet, la fable et le sujet d'un récit: la fable, c'est ce qui s'est passé dans la vie, le sujet, la manière dont l'auteur nous le présente" (Tzvetan TODOROV, "Typologie du roman policier", *Poétique de la prose*, Paris, Du Seuil, 1971, p. 58).
- (19) Roland BARTHES, "Introducción al análisis estructural de los relatos" in LÉVI-STRAUSS, BARTHES, MOLES y alt., *El análisis estructural*, Introducción, notas y selección de textos de Silvia Niccolini, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 65-101, p. 97.
- (20) Citado por Roland BARTHES, Ibid., nota 29, p. 77.
- (21) Tzvetan TODOROV, op. cit., p. 58.
- (22) Ibid., p. 56.
- (23) Jean-Pierre COLIN, op. cit., p. 165.
- (24) Jacques CELLARD, "San-Antonio", *Le Français dans le Monde* n° 187, 1984, p. 34.