
*Se anuncia un asesinato:
Los comienzos de una trayectoria*

Ahí fue donde empezó todo. De pronto vi con toda claridad cuál iba a ser mi camino. Y resolví no cometer sólo un asesinato, sino cometerlo a gran escala.

Diez negritos, epílogo

SOLUCIONES QUE SE REVELAN

*Muerte en el Nilo • Maldad bajo el sol • Sangre en la piscina •
La muerte de lord Edgware • Muerte en la vicaría • El misterioso
caso de Styles • Inocencia trágica • Testigo de cargo*

Se suele considerar que la Edad de Oro de la ficción de detectives en Gran Bretaña es la que se comprende entre el final de la Primera Guerra Mundial y el final de la Segunda, es decir, la época que va de 1920 a 1945. Es la época de esplendor de la casa de campo y de los fines de semana animados por la presencia de un asesino, las evidencias que aporta la criada de voz gangosa, el césped de la entrada que cubre la nieve, el policía desconcertado que acude en busca de ayuda a un aficionado que tiene verdaderas dotes de detective. El ingenio alcanzó cotas nunca vistas por medio de la letal embolia cau-

sada por una inyección de aire con una jeringuilla hipodérmica, el sello de correos con la superficie adhesiva impregnada por un veneno, la daga en forma de carámbano de hielo que se desintegra después de ser utilizada.

En estos años dieron comienzo a sus carreras literarias todos los nombres que hoy relacionamos estrechamente con la novela policiaca clásica. Es la época que dio lugar a la endiablada brillantez de John Dickson Carr, que inventó más formas de entrar y salir de una habitación cerrada de las que nunca se habían inventado ni seguramente se inventarán jamás; presenció la irrupción del ingenio que desplegaron Freeman Wills Crofts, el maestro de la coartada irrefutable, y Anthony Berkeley, pionero de las soluciones múltiples. En esta época nació lord Peter Wimsey, creación de Dorothy L. Sayers, autora cuyas obras de crítica y de ficción ayudaron mucho en la mejora del nivel literario y de la aceptación del género; apareció Margery Allingham, quien demostró por medio de su personaje, Albert Campion, que un buen relato de detectives también podía ser una novela de verdadera calidad; surgió también Ngaio Marsh, cuyo héroe, Roderick Alleyn, acertó a combinar la profesión de policía con el talante de un caballero. En Estados Unidos apareció Ellery Queen con su característico penúltimo capítulo, titulado «Desafío al lector»: en él retaba al detective de salón a resolver el rompecabezas planteado; se coronó S. S. Van Dine con su pomposo personaje, Philo Vance, que pulverizó diversos récords editoriales; hizo eclosión Rex Stout con una creación de auténtico peso, Nero Wolfe, que resolvía los crímenes mientras cuidaba su colección de orquídeas.

Tanto los ministros como los arzobispos cantaron las alabanzas de una buena novela de detectives; los poetas (Nicholas Blake, también conocido como Cecil Day Lewis), los profesores universitarios (Michael Innes, también conocido como el profesor J. I. M. Stewart), los sacerdotes (el reverendo Ronald

Knox), los compositores (Edmund Crispin, también conocido como Bruce Montgomery) y los jueces (Cyril Hare, también conocido como el juez Gordon Clark) hicieron sus aportaciones y expandieron la forma del género. R. Austin Freeman y un científico como el doctor John Thorndyke plantaron las semillas de la moderna novela de crímenes desde el punto de vista forense; Gladys Mitchell introdujo a un detective y psicólogo en una creación tan chocante como la señora Bradley; Henry Wade, por su parte, abonó el terreno para las novelas policiacas de procedimiento judicial con su inspector Poole. Hubo libros que adoptaron la forma epistolar, como es *Los documentos del caso*, de Sayers, o de interrogatorios transcritos escrupulosamente en busca de las pruebas concluyentes, como hizo Philip Macdonald en *El laberinto*; en definitiva, hubo hasta informes policiales tomados de la realidad, incluidas las pistas físicas, en forma de telegramas y de billetes de tren, como hizo Dennis Wheatley en *Asesinato cerca de Miami*. Los planos de una casa, los acertijos, los horarios, las notas al pie empezaron a proliferar; los lectores fueron teniendo conocimiento profundo de las propiedades del arsénico, de la interpretación de los horarios de tren, de los intrínquilis de la Ley de Legitimidad aprobada en 1926. Se iniciaron series por entregas como «El Club del Crimen», de la editorial Collins, y el «Detection Club»; Ronald Knox publicó un «Decálogo del relato de detectives» y S. S. Van Dine escribió un conjunto de «normas» del género.

Y Agatha Christie publicó *El misterioso caso de Styles*.

Poirot investiga...

En su *Autobiografía*, Christie da una detallada relación de la génesis de *El misterioso caso de Styles*. A estas alturas se conocen de sobra los hechos más relevantes: el desafío inmortal —«Me apuesto cualquier cosa a que no logras escribir un

buen relato de detectives»— que le lanzó su hermana Madge, o los refugiados belgas de la Primera Guerra Mundial a los que se dio asilo en Torquay, que fueron los que inspiraron la nacionalidad de Poirot, o el conocimiento avezado que tenía Christie de los venenos gracias a su trabajo en un dispensario local, así como su dedicación intermitente al libro y su consiguiente terminación durante dos semanas de encierro en el hotel Moorland, precisamente a instancias de su madre. No fue éste su primer empeño en el campo de la literatura, ni fue tampoco ella la primera de la familia que tuvo aspiraciones literarias. Tanto su madre como su hermana Madge escribían ocasionalmente, y su hermana había logrado mucho antes que Agatha que se estrenase una obra teatral suya, *El pretendiente*, en un teatro del West End londinense. Agatha había escrito una novela larga y tediosa (son las palabras con que ella la calificó) y unos cuantos relatos y esbozos. Había publicado incluso un poema en un periódico local. Si bien la anécdota de la apuesta que su hermana cruzó con ella es verosímil, está claro que ese acicate por sí solo no pudo espolpearla en la creación de la trama, en la redacción del borrador y en la corrección de éste para que llegara a ser un libro de éxito. Es evidente que poseía un don innato y una facilidad enorme con la palabra escrita.

Aunque comenzó a escribir la novela en 1916 (*El misterioso caso de Styles* de hecho se desarrolla en 1917), no se publicó hasta pasados otros cuatro años. Y su publicación iba a exigir una determinación y una contumacia poco habituales por parte de la autora, puesto que fueron más de uno los editores que rechazaron el manuscrito. Y así hasta que en 1919 John Lane, de la editorial The Bodley Head, le propuso que se reuniera con él con vistas a la publicación. Sin embargo, aún en ese momento la lucha entablada estaba lejos de terminar.

El contrato que le propuso John Lane, fechado el 1 de enero de 1920, se aprovechó de su ingenuidad y desconoci-

miento del medio editorial. (Es digno de mención que en el contrato se redacte el título con una anomalía: *The Mysterious Affair of Styles*, en vez de *at Styles*, en un posible descuido del editor.) Percibiría un diez por ciento sólo después de que se vendieran dos mil ejemplares en el Reino Unido, y se comprometía a escribir y entregar otros cinco títulos más. Esta cláusula dio lugar a una nutrida correspondencia a lo largo de los años siguientes. Es posible que fuese por estar tan entusiasmada ante la publicación, o bien porque no tenía entonces ninguna intención de dedicarse profesionalmente a escribir, pero también es muy probable que no leyese con el debido detenimiento la letra pequeña del contrato.

Cuando comprendió qué era lo que había firmado, insistió en que con ofrecer sólo un libro ya había cumplido su compromiso contractual, al margen de lo que John Lane aceptara o no. Cuando éste le manifestó sus dudas en lo referente a que *Poirot investiga*, un volumen de relatos breves y no una novela, pudiera considerarse parte del contrato por el cual se obligó a entregar seis libros, la escritora, ya entonces rebo-sante de confianza, apuntó que ya les había ofrecido una novela titulada *Visión*, que no era de detectives, en tanto que tercer título de la serie. Que los editores no la aceptasen como tal, en lo que a ella respectaba, era asunto de su exclusiva incumbencia. Si John Lane no hubiera tenido la pretensión de aprovecharse del descubrimiento literario que había hecho por casualidad, es muy probable que Christie hubiese permanecido durante más tiempo con la editorial. Sin embargo, la espinosa correspondencia que se conserva de aquella primera época de su carrera demuestra que fueron duros años de aprendizaje en los que se familiarizó con las mañas de los editores, además de ser cartas en las que se demuestra que Agatha Christie era una alumna aventajada. En relativamente poco tiempo se transforma y deja de ser una neófita temerosa e inexperta, nerviosa cuando se sienta al borde de la silla en el

despacho de John Lane, para ser una profesional con plena confianza en sus posibilidades, que va directa al grano y tiene un resuelto interés en todos los aspectos relativos a sus libros: el diseño de cubierta, el marketing y la promoción, los porcentajes de derechos, la publicación por entregas, los derechos de traducción y adaptación cinematográfica, incluso la ortografía que se emplea a uno y otro lado del Atlántico.

A pesar de los informes de los lectores, que fueron favorables en el año anterior, en octubre de 1920 Christie escribió al señor Willett, empleado de John Lane, preguntándose si su libro «se iba a publicar alguna vez» y señalando que prácticamente ya tenía terminado el segundo. Esto dio por resultado que recibiera la propuesta de cubierta para el libro, a la que dio su visto bueno. Al final, en 1920, tras aparecer *El misterioso caso de Styles* por entregas en *The Weekly Times*, se publicó también ese mismo año en Estados Unidos. Y casi a los cinco años de haber empezado a escribirlo, el primer libro de Agatha Christie se puso a la venta en el Reino Unido el 21 de enero de 1921. Incluso tras su publicación hubo mucha correspondencia en torno a la declaración de ventas y los cálculos incorrectos de los royalties, así como en torno a los diseños de cubierta. Por hacer justicia a John Lane, es preciso decir que los diseños de cubierta y los textos de contracubierta y de solapas fueron en adelante uno de los temas recurrentes en la correspondencia que mantuvo con Collins a lo largo de toda su vida.

Verdicto...

Los informes de los lectores editoriales sobre el manuscrito de *Styles*, a pesar de algunas aprensiones, fueron prometedores. Uno de ellos va derecho a las consideraciones comerciales: «A despecho de sus defectos manifiestos, Lane podría vender la novela francamente bien... Tiene cierta frescura». Hay un

segundo informe aún más entusiasta: «Está en conjunto bien contada y bien escrita». Y un tercero especula sobre el potencial futuro que atesora «si es que sigue escribiendo novelas de detectives, pues es evidente que tiene verdadero talento para el género». A todos gustó mucho el personaje de Poirot, y alguno reseña «la exuberante personalidad de monsieur Poirot, una variación sin duda bienvenida sobre el “detective” de las novelas románticas», «un hombre bajito y jocundo, encarnado en la persona de un detective belga que ha sido famoso en el pasado». Aunque Poirot podría tomarse a mal esa referencia al «pasado», por cuanto que sigue teniendo fama, queda claro que su presencia fue un factor de peso en la aceptación de la novela. En un informe fechado el 7 de octubre de 1919, un lector muy perspicaz comenta que «de no ser por el relato del juicio a que se somete John Cavendish, yo diría que se trata de una novela escrita por una mujer». (Como en el manuscrito apareció su nombre con las iniciales, A. M. Christie, otro de los lectores habla en su informe del señor Christie.) Todos los informes se muestran de acuerdo en que la aportación de Poirot al juicio de Cavendish no era convincente y que estaba necesitada de una revisión.

De este modo hacían referencia al desenlace del manuscrito original, en el que la explicación que da Poirot del crimen aparece en forma de pruebas que se aportan desde el banquillo de los testigos durante el juicio de John Cavendish. Sencillamente era un mecanismo narrativo que no funcionaba, como reconoció la propia Christie, y que Lane le exigió reescribir. Ella cumplió con su parte y, si bien la explicación que se da del crimen sigue siendo la misma, en vez de exponerla en forma de declaración de un testigo, Poirot la desgana en el salón de la casa de Styles, en un tipo de escena que habría de reproducir en muchos de sus libros posteriores.

En la historia de la novela de detectives que publicó en 1953 —*Blood in their Ink* [*Sangre en su tinta*]—, Sutherland

Scott considera perspicazmente *El misterioso caso de Styles* «una de las mejores primeras novelas que nunca se han escrito». Contenía algunos de los rasgos que iban a ser distintivos de muchos de sus títulos posteriores.

Poirot y Los cuatro grandes

Hércules Poirot

No deja de ser irónico que, si bien Agatha Christie está considerada como la quintaesencia del escritor británico, su creación más famosa sea un extranjero, un belga. La existencia de figuras detectivescas con las que tal vez estuviera familiarizada posiblemente haya sido un factor de peso en la elección. El Chevalier Dupin de Poe, el Eugène Valmont de Robert Barr, el Arsène Lupin de Maurice Leblanc y el inspector Hanaud de la Sûreté, invención de A. E. W. Mason, ya eran en 1920 figuras consolidadas en el mundo de la ficción policiaca. Y uno de los títulos que Christie reseña específicamente en su *Autobiografía* es una novela de Gaston Leroux publicada en 1908, *El misterio de la habitación amarilla*, en la que aparece un detective, Monsieur Rouletabille. Aunque hoy en gran medida ha caído en el olvido, Leroux también fue el creador de *El fantasma de la ópera*.

En aquel entonces se consideraba imprescindible asimismo que la figura del detective tuviera una idiosincrasia propia que lo distinguiera del resto de los personajes o, mejor incluso, unos cuantos rasgos idiosincrásicos. Holmes tenía su violín, su jeringuilla de cocaína y su pipa; el padre Brown tenía su paraguas y su engañoso aire de distracción permanente; lord Peter Wimsey tenía su monóculo, su ayuda de cámara y su colección de libros antiguos. Otras figuras de menor enjundia tenían también sus rasgos distintivos: el anciano de la baronesa Orczy se pasaba los ratos muertos sentado en un salón de té de la cadena ABC haciendo y deshaciendo nudos;

Max Carrados, creación de Ernest Bramah, era ciego; el profesor Augustus S. F. X. Van Dusen, de Jacques Futrelle, tenía por sobrenombre «la Máquina de Pensar». Así las cosas, Poirot fue desde el primer momento un belga de poblado bigote, provisto de lo que él llama «sus células grises», una inteligencia considerable, de una vanidad desmedida, tanto en lo intelectual como en la indumentaria, y de una inapelable manía por el orden. El único error de Christie consistió en hacer de él en 1920 un miembro ya jubilado de la policía belga, lo cual significa que en 1975, con *Telón*, iniciase su trigésimo tercera década de vida. Como es natural, en 1916 mal podía saber Agatha Christie que su menudo belga de ficción iba a vivir incluso más que su autora.

Legibilidad

Ya en su primera novela es evidente uno de los grandes dones de Christie: su legibilidad. En el nivel más elemental, se trata de la capacidad de lograr que los lectores empiecen y sigan leyendo desde la primera línea hasta la última, toda la página, y que al llegar al final pasen a la página siguiente, y lograr por añadidura que lo hagan a lo largo de doscientas páginas en todos y cada uno de sus libros. Esta facilidad sólo la perdió en el ultimísimo capítulo de su trayectoria literaria, siendo *La puerta del destino* el único tropiezo en su carrera. En el caso de Christie, éste era un don innato; es en todo caso muy dudoso que se trate de una capacidad que sea posible aprender. Treinta años después de *El misterioso caso de Styles*, el lector contratado por Collins para redactar una valoración sobre *Intriga en Bagdad* escribió al final de un informe más bien desfavorable: «Es sobresalientemente legible, y pasa con creces la prueba del ácido: no decae el interés en ningún momento».

La prosa de Christie, aunque bajo ningún concepto sea distinguida, fluye con gran facilidad; los personajes son

verosímiles, se diferencian unos de otros, gran parte de cada libro se relata por medio de diálogos. No hay escenas muy prolongadas a base de preguntas y respuestas, no hay explicaciones científicas detalladas, no hay descripciones hinchadas ni palabrería vana al referirse a los personajes y a los escenarios en que transcurre la acción. Pero sí se recoge siempre lo suficiente de todos estos apartados para que la secuencia y sus protagonistas se fijen con toda claridad en el imaginario del lector. Cada capítulo y prácticamente todas y cada una de las escenas agilizan el avance del relato hacia una solución preparada con todo esmero, hacia el clímax. Y Poirot nunca distancia al lector por medio del humor irritante que derrocha Dorothy L. Sayers en el personaje de lord Peter Wimsey, por medio de la arrogancia pedante del Philo Vance de S. S. Van Dine ni por medio de las enmarañadas situaciones emocionales de Philip Trent, el personaje de E. C. Bentley.

Una comparación con la práctica totalidad de los títulos de la novela detectivesca de la época pone de manifiesto la inmensa distancia que existía entre Christie y los demás escritores del género, la mayor parte de los cuales han visto cómo sus títulos llevan mucho tiempo agotados. A manera de ilustración, la aparición de otros dos libros del género detectivesco coincidió con la publicación de *El misterioso caso de Styles*. Freeman Wills Crofts, dublinés, publicó *The Cask [El ataúd]* en 1920; H. C. Bailey publicó *Call Mr. Fortune [Llamad al señor Fortuna]* el año anterior. El detective de Crofts, el inspector French, hace gala de una minuciosa atención a la hora de seguir todas las pistas que le salen al paso, especializándose en el mecanismo de la coartada irrefutable. Con todo y con eso, esa misma meticulosidad militó en contra de una experiencia lectora de veras apasionante. H. C. Bailey, por su parte, comenzó su trayectoria de escritor dedicándose a la novela histórica, pero se pasó al género detectivesco y pu-

blicó su primera colección de relatos, *Call Mr. Fortune*, en la que aparece su detective, Reginald Fortune, ya en 1919. Los dos escritores, pese a ser muy hábiles en la elaboración de la trama tanto de la novela como del relato corto, carecen de ese ingrediente esencial que es la legibilidad. Hoy en día conocen y admiran su nombre y sus obras sólo los muy aficionados al género.

La trama

Las tramas de Christie, junto con esa legibilidad extraordinaria, iban a demostrar a lo largo de los cincuenta años siguientes que son una combinación sin igual. Tengo la esperanza de demostrar, mediante el examen de sus cuadernos, que aun cuando el don de confeccionar la trama fuese en ella innato y abundante, además de haberlo explorado con enorme asiduidad, elaboraba las ideas, las destilaba, les sacaba punta y las perfeccionaba; asimismo, aspiro a demostrar que incluso sus títulos más inspirados (por ejemplo, *La casa torcida*, *Noche eterna*, *El misterio de la guía de ferrocarriles*) son resultado de una planificación trazada con suma escrupulosidad. El secreto del ingenio con que desarrolla la trama radica en el hecho de que su destreza no resulta sobrecogedora. Sus soluciones dan la vuelta a una serie de informaciones cotidianas, corrientes; hay nombres que pueden ser masculinos o femeninos; hay un espejo que refleja lo que tiene delante, pero también lo invierte; hay un cuerpo despatarrado que no a la fuerza tiene por qué ser un cadáver; un bosque es el mejor lugar del mundo para esconder un árbol. Sabe que puede fiarse de que interpretemos de manera errónea el triángulo amoroso y eterno, una discusión que se ha oído de lejos, una relación ilícita. Cuenta con nuestros prejuicios; por ejemplo, nuestra presuposición de que un militar jubilado es siempre un bufón inofensivo, o de que las esposas calladas, las que son poquita cosa, son dignas de compasión, o que todos

los policías son honrados y que los niños son inocentes. No nos embauca por medio de datos mecánicos o técnicos; no insulta la inteligencia del lector recurriendo a lo obvio o a lo tópico; no nos distancia por medio de lo aterrador o lo grotesco.

Prácticamente en todos los títulos de Christie hay una puesta en escena que consta de un círculo cerrado de sospechosos, un número rigurosamente limitado de asesinos potenciales, entre los cuales es preciso escoger al asesino. Una casa de campo, un barco, un tren, un avión, una isla: éstos son los ambientes en los que encuentra el escenario idóneo que limita el número de asesinos en potencia y garantiza que no se desenmascare a un perfecto desconocido en el último capítulo. En efecto, Christie dice: «He aquí un rebaño de sospechosos entre los cuales he de escoger al malvado. Vea el lector si es capaz de detectar a la oveja negra». Pueden ser a veces cuatro (*Cartas sobre la mesa*) o cinco (*Cinco cerditos*) e incluso un vagón lleno de viajeros, como sucede en *Asesinato en el Orient Express*. *El misterioso caso de Styles* es una novela característica del género del asesinato en una casa de campo que tanto proliferó y tanto gustó entre escritores y lectores de la Edad de Oro; un grupo de personajes variados comparten un escenario aislado del mundo durante el tiempo suficiente para que se cometa un asesinato, se investigue y se resuelva.

Aunque uno de los elementos de la solución a *El misterioso caso de Styles* resulta un hecho científicamente comprobable, no es ni mucho menos injusto, pues desde que comienza la investigación se nos dice cuál ha sido el veneno empleado. Es preciso reconocer que todo el que posea ciertos conocimientos de toxicología tiene una clara ventaja sobre los demás, si bien la información está siempre disponible para todos. Dejando a un lado esta cuestión, un tanto polémica, se nos da escrupulosamente toda la información precisa para llegar

a la solución del caso: la taza de café, el fragmento de tela, un fuego encendido en el mes de julio en plena ola de calor, el frasco de medicamento. Y, cómo no, es la pasión que tiene Poirot por la nitidez de las cosas lo que le brinda la prueba definitiva, que en cierto modo había de ser utilizada de nuevo, diez años después, en la obra teatral *Café solo*. Ahora bien: ¿cuántos lectores se percatan de que Poirot ha de limpiar en dos ocasiones la repisa de la chimenea, descubriendo de esa manera un eslabón crucial en la cadena de la culpa? (capítulos 4 y 5).

Juego limpio

A lo largo de toda su trayectoria Christie se especializó en dar a sus lectores las pistas necesarias para llegar a la solución del crimen. Nunca rehusó dar las pistas precisas e incluso lo hizo con gusto, con la firme convicción de que, según dijo uno de sus grandes contemporáneos, R. Austin Freeman, «es el lector quien se desencaminará por sí solo». A fin de cuentas, ¿cuántos lectores son capaces de interpretar como es debido la pista del calendario en *Navidades trágicas*, o la presencia de la estola de piel en *Muerte en el Nilo*, o las cartas de amor en *Peligro inminente*? ¿Quién es capaz de apreciar correctamente el sentido que tienen las flores de cera en *Después del funeral*, o el ojo de cristal del comandante Palgrave en *Misterio en el Caribe*, o la llamada telefónica en *La muerte de lord Edgware*, o la botella de cerveza en *Cinco cerditos*?

Aunque no se trate de la misma clase de «solución sorpresa» que se da a *Asesinato en el Orient Express*, *El asesinato de Roger Ackroyd* o *La casa torcida*, la que se da a *El misterioso caso de Styles* todavía logra causar una sorpresa muy considerable. Ello se debe al empleo que hace Christie de una de las estrategias más eficaces: el doble farol. Es el primer ejemplo que aparece en su obra de esta poderosísima arma de la novela de detectives, indispensable en el arsenal del escritor. En este

caso, la solución más obvia, a pesar de una primera aparición con trazas de imposibilidad, resulta ser a fin de cuentas la solución correcta. En su *Autobiografía*, Christie explica que «todo lo que importa en un buen relato de detectives es que el culpable ha de ser alguien obvio, aunque al mismo tiempo, por la razón que sea, uno descubra al final que no era tan obvio, que era imposible que fuese él quien cometió el crimen. Pero lo cierto es que lo había cometido, cómo no». A lo largo de toda su trayectoria retomó este tipo de solución, en especial cuando la explicación gira en torno a una alianza asesina, como es el caso de *Muerte en la vicaría*, *Maldad bajo el sol* o *Muerte en el Nilo*. Dejando a un lado las asociaciones letales, *La muerte de lord Edgware* y *Sangre en la piscina* también aprovechan este recurso. Además, Christie es capaz de llevar ese farol todavía un paso más allá, como en *Inocencia trágica* y, de manera devastadora, en *Testigo de cargo*.

En *El misterioso caso de Styles* nos damos por satisfechos al comprobar que Alfred Inglethorp es a un tiempo demasiado obvio y demasiado improbable para ser el asesino; a un nivel más prosaico y rutinario, estaba fuera de la casa la noche en que murió su esposa. Por eso lo descartamos de entre los sospechosos posibles. Para reforzar aún más la estrategia del doble farol, una parte de su plan depende de que sea en efecto sospechoso, de que se le detenga, se le juzgue y se le exonere de toda culpa, con lo cual se le garantiza la libertad a perpetuidad. A menos que se maneje con exquisito cuidado, esta solución corre el riesgo de provocar un anticlímax. Esto se evita aquí con gran habilidad, al descubrir la presencia de un conspirador adicional e inesperado en la persona de la corajuda Evelyn Howard, quien a lo largo de la novela ha denunciado a quien contrata a su marido (y que es su amante, del cual nadie sospecha) por ser un cazador de dotes, como en efecto resulta ser.

Productividad

Aunque nadie lo supiera en su día, y menos aún lo pudiera imaginar la propia Agatha Christie, *El misterioso caso de Styles* iba a ser tan sólo el primero de un ingente corpus de libros que irían saliendo de su máquina de escribir a lo largo de los cincuenta años siguientes. Cosechó el mismo éxito con la novela que con el relato breve, y es la única, entre sus coetáneos, que conquistó también el teatro. Creó dos detectives famosos, hazaña que no han igualado otros escritores de novela policiaca. En sus años de mayor apogeo era difícil que sus publicaciones se mantuvieran a la par del ritmo marcado por su creatividad: en 1934 se publicaron nada menos que cuatro títulos de detectives y un libro de Mary Westmacott, el seudónimo con el cual escribió seis novelas policiacas entre 1930 y 1956. Y esta producción tan notabilísima es otro de los factores de peso en su dilatado éxito. Es posible leer un título distinto de Christie cada mes durante siete años seguidos, al final de lo cual es posible empezar de nuevo con la certeza de que uno habrá olvidado los primeros. Y es posible asimismo ver una dramatización distinta de una obra de Agatha Christie cada mes durante dos años. Muy pocos autores, sea en el campo que sea, pueden igualar este récord.

Así las cosas, la obra de Christie continúa trascendiendo todas las barreras geográficas, culturales, raciales, religiosas, de edad y de sexo; se leen sus libros con idéntica avidez en las Bermudas y en Balham, la leen por igual los abuelos y los nietos, se la lee en libro electrónico y en el formato de la novela gráfica en el siglo XXI, y se la lee con la misma fruición con que se la leía en los Penguin de tapas verdes y en la revista *The Strand* en el siglo pasado. ¿Por qué? Porque no hay otro autor de novela detectivesca que lo haya hecho tan bien, que haya publicado tanto y durante tantos años; nadie ha igualado su combinación de legibi-

lidad, trama elaborada a fondo, juego limpio y productividad. Y es poco probable que nadie llegue ni de lejos a igualar semejante hazaña.