

M48048

ARBA 10

ACTA ROMANICA BASILIENSIA
junio 1998

Beatrice Schmid & Montserrat Ollé, (eds.)

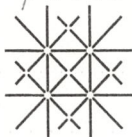
La novela policíaca en la Península Ibérica

Actas del Coloquio Internacional de Basilea,
30-31 de enero de 1998



Phil 2s 1861 : 10

1784213



UNI
BASEL

Universität Basel
Romanisches Seminar
Stapelberg 7-9
CH-4051 Basel

24 226248

Der Druck dieser Nummer wurde ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung der
Freien Akademischen Gesellschaft Basel.

Die **Acta Romanica Basiliensia** sind eine Publikation
des Romanischen Seminars der Universität Basel.

Es sind weitere Faszikel in iberoromanischer, italienischer und
französischer Sprach- und Literaturwissenschaft geplant.

Herausgeber:

Germán Colón, Robert Kopp, Georges Lüdi, Ottavio Lurati,
Olivier Millet, Maria Antonietta Terzoli

Copyright © Romanisches Seminar der Universität Basel 1998

ISSN 1022-6176

ISBN 3-907772-08-3

Weitere Exemplare sind zum Preis von SFr. 20.- erhältlich bei:
Romanisches Seminar der Universität Basel, Iberoromanistik,
Stapfelberg 7/9, CH 4051 Basel

Telefon #41.61.267 12 60 / Fax #41.61.267 12 86

Índice

Agradecimientos	7
Saludo del Sr. Enrique Asorey Brey, Consejero de la Embajada Española	9
Prefacio por Yvette Sánchez	11
Conferencias	
André VANONCINI: Le roman policier comme enjeu littéraire	19
Georges TYRAS: Renovación posmoderna del realismo negro: la contribución española (Casavella y Suso de Toro)	33
Emilio FRECHILLA DÍAZ: La novela policiaca asturiana en el contexto de la narrativa española actual	59
Orlando A. A. GROSSEGESSE: Duplo romântico e ficção policial no Modernismo português: Memórias extraordinárias do Dr. Quaresma, Dr. Duque e Major Calafala	75
Albrecht BUSCHMANN: Carvalho, el autor y la muerte: Una cuestión de poder en <i>El premio</i> de Manuel Vázquez Montalbán	93
Vibeke GRUBBE: Trifurcación temática en la novela policíaca actual: <i>Plenilunio</i> (1997) de Antonio Muñoz Molina	107
Marco KUNZ: El narrador y la paradoja del cretense en <i>Papel mojado</i> de Juan José Millás	119
Isabel-Clara SIMÓ: Les diferents veus de la novel·la policíaca	137
Lourdes ORTIZ: Una picadura no mortal	149
Lourdes ORTIZ: El sabueso	153

Agradecimientos

El equipo organizador del Coloquio Internacional sobre la novela policíaca en la Península Ibérica, celebrado en la Universidad de Basilea los días 30 i 31 de enero de 1998, quisiera aprovechar la ocasión para expresar su sincero agradecimiento a cuantos han hecho posible el simposio y la publicación de las actas.

En primer lugar dirigimos nuestra gratitud a la Embajada de España en Berna, a su representante, el consejero Sr. Asorey, y a la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, cuyo generoso patrocinio nos ha permitido organizar el coloquio sin demasiadas preocupaciones financieras.

Agradecemos su participación a los colegas que acudieron para darnos a conocer distintos y nuevos aspectos de la novela negra en España y en Portugal, al profesor Werner Meyer, decano de nuestra facultad, que a pesar de sus muchas obligaciones aceptó dirigirnos unas palabras de bienvenida, y a Su Excelencia el Dr. Pedro de Morais Alves Machado, embajador de Portugal, que nos honró con su presencia.

También damos las gracias a Carmen Glaser Aguilera, Felix Hohler y Veronica Rohrer por su eficacia en la organización, a Yvette Bürki y a Manuel Pombo por su disponibilidad, sin olvidar a la "Fachgruppe" de los estudiantes de nuestra sección de Filología Iberorrománica.

La preparación y rápida publicación de las actas ha sido posible gracias a la ayuda financiera de la Freie Akademische Gesellschaft Basel y al trabajo diligente de Montserrat Ollé i Tarrida.

Tobias Brandenberger

Marco Kunz

Yvette Sánchez

Beatrice Schmid

Saludo del Sr. Enrique Asorey Brey, Consejero de la Embajada Española en Berna

Señor Decano, señor Embajador, señoras y señores profesores, estimados amigos participantes en el Coloquio:

Como Consejero de la Embajada de España encargado de los asuntos culturales agradezco a los organizadores el haberme invitado a tomar la palabra en este acto, y les felicito por la iniciativa que han tenido de celebrar un Coloquio Internacional sobre "La novela policíaca en la Península Ibérica". Me satisface además poder decir que la financiación del Coloquio ha sido asumida íntegramente por los servicios culturales del Ministerio Español de Asuntos Exteriores, a propuesta de la Embajada de España.

Son tres las razones que nos han llevado a patrocinar la celebración de este Coloquio:

— En primer lugar porque se trata de una iniciativa de los profesores de la Sección de Filología Iberorrománica de la Universidad de Basilea, y los Servicios Culturales de España en el Exterior estamos precisamente para apoyar y estimular la labor de los hispanistas, que en el campo de la lengua y de la cultura son, al fin y al cabo, los mejores embajadores de nuestro país y de los demás países de la comunidad iberoamericana de naciones.

— La segunda razón que nos ha llevado a patrocinar este Coloquio es precisamente su carácter ibérico. No son frecuentes las manifestaciones culturales en las cuales la cultura española, en sus diversas expresiones lingüísticas, y la cultura portuguesa se presentan juntas fuera de nuestras fronteras. A llenar este casi vacío contribuyen iniciativas concretas como el Coloquio que hoy celebramos y que ojalá sienta un precedente para otras actividades culturales conjuntas de ámbito ibérico en Suiza.

— En tercer lugar, pero no necesariamente en último término, nos ha interesado el tema objeto del Coloquio, la novela policíaca.

No es un secreto para nadie que se trata de un sector de la narrativa que cuenta desde hace tiempo con sus propios clásicos. También es sabido que su importancia en cuanto al número de lectores, tirada de ejemplares y también, —por qué no decirlo— de calidad literaria, es en su conjunto muy superior al espacio que hasta ahora le vienen concediendo los manuales tradicionales de historia de la literatura. No tengo la menor duda de que el Coloquio que hoy inauguramos es una contribución más que se aporta para corregir esta situación.

Finalmente, no quisiera terminar estas palabras sin hacer al menos referencia a un aspecto de la novela policíaca que suele pasar desapercibido y que en el marco académico en el que nos encontramos tiene especial importancia:

Me refiero al papel de la literatura policíaca como instrumento de aprendizaje de idiomas extranjeros. Para el estudiante de lenguas, leer una novela policíaca en el idioma que está estudiando tiene un doble aliciente: por un lado, el de seguir la propia intriga de la obra que lee y, por otro lado, el de descifrar el texto que tiene entre manos, condición indispensable para poder seguir esa intriga y llegar hasta su desenlace.

Por esta razón no estaría de más —y es el segundo deseo que formulo ante Ustedes— si una de las conclusiones a que se llegará mañana en la clausura del Coloquio fuera la de sugerir a los profesores de idiomas en todos los niveles de la enseñanza que incluyan novelas policíacas en su lista de lecturas recomendadas. Seguramente sus estudiantes se lo agradecerían ... y los autores también.

Muchas gracias.

Prefacio

Prologar estas Actas significa sintetizar, y también imitar uno de los procedimientos forjadores de suspense, que consiste en la revelación de datos en dosis moderadas y justas, anticipando algo pero no todo de su contenido, para despertar la curiosidad del lector.

Después de haber celebrado la versión oral de nuestro Coloquio a finales de enero del corriente año, estamos contentos de presentar a continuación las ponencias impresas ya no sujetas a circunstancias acústicas no siempre propicias.

Los conferenciantes invitados han intercedido en favor de un género novelesco tradicionalmente considerado subliterario, al que le fue vedado el acceso a las sagradas aulas universitarias hasta hace poco (unas dos décadas en España).

Ya empieza a oler a perogrullada afirmar que (por el filtro post-moderno) se ha ido eliminando el abismo que se abría entre una literatura culta, una elevada (de élite) y una popular, trivial (de masas). De modo que la novela policíaca ha hecho su entrada definitiva en simposios, congresos, manuales literarios, es decir, que el mundo académico oficial cuenta con ella.

Sin embargo, quedan detectives (ficticios) que no olvidan las viejas animosidades y prejuicios y pueden llegar a querer destruir los productos procedentes del entorno científico. Es el caso de Pepe Carvalho que por poco tira al fuego el diccionario etimológico de Corominas, desistiendo de este acto de vendetta sólo por temor a arruinar el sabor de una paella y, quizás, por no querer conceder a aquellos volúmenes tal fin patético y sensacional.

A su vez, hay voces que pregonan el ocaso paulatino del relato criminal precisamente porque ha recibido tanto reconocimiento crítico en los últimos tiempos.

Paralelamente a la menor marginalización receptiva, André Vanoncini propone para el lado de la producción que, a pesar de que la novela policíaca vaya perdiendo su potencial subversivo de "agua-fiestas", siempre pueda recuperar terreno al "aceptar desconstruirse y recombinarse con otros tipos de discurso".

De hecho, los mismos creadores, literatos "cultos", "serios", "artísticos" han alimentado una poética del género aprovechando su coyuntura alcista pero alejándose del patrón tradicional, monolítico, a menudo con un guiño paródico, mezclándolo con diferentes códigos narrativos. Y el bando de los autores criminales, a su vez, notifica sus pretensiones literarias.

Esta mutua aproximación o proceso de hibridación entre la novela sin adjetivación y la policíaca, se constituye a partir de la novela negra de Chandler y Hammett, como nos informa Vanoncini en su sugestivo repaso diacrónico de varios subgéneros.

Aquí no cabría olvidar la contribución sustancial de Bioy Casares y Borges quienes, a principios de los años 40, crean a su Don Isidro Parodi, cuyo apellido anuncia la mofa. Este anti-detective privado, prisionero, logra solucionar desde su celda cualquier enigma criminal exigente de su vasta clientela mediante sus descomunales dotes intelectuales y su talento combinatorio e intuitivo. Trabaja con mucho éxito a pesar de su encarcelamiento y falta de contacto directo con el mundo extramuros, que lo emparenta con los clásicos *armchair detectives* y con los colegas de la literatura portuguesa, investigados por Orlando Grossegesse, quien detecta una tradición genérica en dicho país, ubicada entre el romanticismo y el modernismo. Curiosas tipologías paralelas del detective creado por Pessoa y Reinaldo Ferreira perfilan a un hombre soltero, descorporeizado, cerebral, mecanizado, ingeniosa "máquina de raciocinio", que señala con su voyeurismo la distancia que lo separa de la mujer (fatal), y también de una realidad exterior a su 'salón'. Los dos autores portugueses comparten asimismo el tema del doble, el juego de heterónimos (con la fragmentación en detective racional y creador artístico), y las drogas.

El auge marcado de la novelística criminal en la España post-franquista no debería hacer olvidar la general falta de una tradición sólida y continuada, autóctona; la preponderancia anglosajona y francesa se comprueba también en el terreno femenino, donde unas cuantas

narraciones de la Pardo Bazán tienen que hacer frente a la obras de Agatha Christie, Dorothy Sayers, más tarde P. D. James y Patricia Highsmith, etc.

A propósito, nuestro equipo organizador decidió tener en cuenta el cultivo crecido de la novela criminal española entre las autoras y dar la preferencia a Lourdes Ortiz e Isabel-Clara Simó, en vez de invitar al indiscutible pionero masculino Manuel Vázquez Montalbán, quien logró independizar el género del monopolio extranjero, es decir, de los modelos importados, e ingerirle una buena porción nativa, costumbrista. Pero él tenía que marcar su presencia indirecta en nuestro congreso, por ejemplo, a través de su obra reciente *El premio*. El doble compromiso ético y estético de Vázquez Montalbán, su conciencia tanto narratológica (con el metatexto *Ouroboros* que señala diferentes niveles de realidad empírica y ficción) como política (con el complejo temático de la violencia y el poder inherentes al policial) los analiza Albrecht Buschmann. Se interesa por los modelos discursivos que apoyan el poder (jerárquico y cíclico), y las interacciones, no simultáneas, de violencia y poder; la violencia comienza a obrar sólo cuando el poder está decayendo.

Mientras que los autores en torno a Vázquez Montalbán (Juan Madrid, Andreu Martín, Eduardo Mendoza, etc.) ya se han vuelto además de autónomos, clásicos, ha surgido una segunda generación que está por establecerse y en los que irá aumentando el grado de distancia irónica hacia las convenciones genéricas. De estos novicios de un "realismo negro" Georges Tyras (profundo conocedor de la obra de Vázquez Montalbán) analiza dos novelas de principios de los años noventa (de Suso de Toro y Francisco Casavella). Pondera la carga post-moderna de hibridez y de un experimentalismo más bien tibio que, por un lado, recupera e imita el código hermenéutico de la tradicional y popular novela negra (menos la 'de enigma' con su estructura circular y vuelta final al orden), y por el otro, la pretensión literaria mediante cierta desorganización del relato (tampoco muy innovadora) practicada por estos autores jóvenes mediante la "radicalidad verbal", la "cronología dislocada", la "polifonía enunciativa", la "intertextualidad" (cf. los epígrafes shakespearianos).

Emilio Frechilla se ocupa de la misma generación fresca, 'neo-negra', de narradores asturianos, que escriben en su mayoría en asturiano (un experimento en sí), en un lenguaje claro, ligero, conciso y

sencillo. Les asigna la categoría de transgresores contra fórmulas de la literatura criminal del resto de España y de EE.UU, cuya actitud más bien convencional y conservadora (también en cuanto al sistema justiciero) intentan desacreditar. Como la novela negra, optan por las ideologías marginalizadas y desenmascaran las establecidas con descaro humorístico y distancia irónica, hasta sarcástica. A los detectives de estas nuevas novelas asturianas les interesa más la realidad social que el crimen, y ellos mismos se distinguen por la inadaptación, por el fracaso, la cobardía, el alcoholismo.

La dirección peninsular políglota de las contribuciones del presente volumen queda patente en esta variante asturiana, en la catalana (de Isabel-Clara Simó), la portuguesa, y en un autor gallego (Suso de Toro).

Tras haber mandado la correspondiente circular, tuvimos la suerte de recibir respuestas afirmativas de especialistas de varias universidades europeas. La ausencia de América Latina no se debe a una negligencia nuestra (no sólo Borges y Bioy Casares hubieran enriquecido el Coloquio) sino a que las reacciones a dicha carta de posibles conferenciantes americanistas resultaron muy limitadas, de manera que se redujo el radio de acción a la Península.

Varios de los autores u obras comentados no pueden considerarse representantes castizos y exclusivos de la novela policíaca. Las incursiones en la acción criminal de nuestras dos escritoras son parciales y sólo cubren una (pequeña) parte de su bibliografía. Antonio Muñoz Molina suele tomar prestado elementos del género pero también de otros, como expone Vibeke Grubbe, quien considera la paulatina disolución del patrón por la fragmentación de la trama policíaca en varias, una segunda (no secundaria), e incluso una tercera. Además cobran cada vez más importancia argumentos sentimentales y existenciales, independientes del crimen y de la dimensión investigativa. Grubbe ilustra su hipótesis mediante las dos novelas recientes de Vázquez Montalbán y de Muñoz Molina, *El premio* y *Plenilunio*, y declara en defensa de estas novelas sincréticas que los ingredientes policíacos no se degradan a mera estrategia de mejores ventas.

Procura subvertir las convenciones del policial (por ejemplo, la restitución final del orden) otro literato de la misma generación, Juan José Millás, al que le gusta manejar en sus textos los mecanismos desconcertantes de la metaficción, que se supone no funcionan con lectores

ingenuos. Su novela, *Papel mojado*, arma trampas de veracidad con un narrador y autor del manuscrito (cf. el metatexto *Ouroboros* en *El premio*) y con todos sus personajes, incluso el investigador, de los que no nos podemos fiar en cuanto a las soluciones del misterio criminalístico (y narratológico). Marco Kunz, en una labor de crítico detectivesco, traza la incertidumbre absoluta sembrada por Millás en su novela policíaca, apoyándose en la paradoja de Epiménides y en parecidas mentiras, equívocos y dobles engaños (de papeles trocados o narradores asesinos encubiertos) tramados por Agatha Christie y Juan Carlos Onetti.

Isabel-Clara Simó examina a escritoras y figuras femeninas de la novela policíaca censurando los numerosos lugares comunes de conducta (mundo de los sentimientos, amor, maternidad) y de rígidos estereotipos de mujeres (la mujer fatal, la secretaria fiel y casta, la viuda chillona, la virgen o soltera) mantenidos tercamente, también en los textos de autoras. Simó deplora los pocos impulsos innovadores aportados al género por parte de las mujeres, y la mera imitación de los hombres investigadores privados y detectives, salvo contadísimas excepciones como la de Lònia Guiu de Maria Antònia Oliver. A la hora de organizar el Coloquio, nos acordamos de Sara Costa de la propia Simó y de Bárbara Arenas, la primera detective femenina de la literatura española, creada por Lourdes Ortiz, a quien decidimos preguntar, si estaba dispuesta a representar a su "dama del crimen" en Basilea.

Aunque Ortiz haya escrito una sola novela policíaca pura, "de género", en casi todas sus demás ficciones suele surgir algún que otro elemento criminal. Las huellas de esta inclinación suya por el delito se despliega en concordancia con el área de la poética perteneciente a su primer oficio.

El sabueso, un relato metaliterario y metadetectivesco, fue estrenado por la autora en nuestro Coloquio. Como si quisiera utilizar los clásicos recursos del *suspense*, su lectura se hizo una carrera contra reloj que desembocó en la retención del final del cuento, con el efecto secundario de que el público oyente, así mantenido en vilo, esperara enterarse de la continuación recurriendo a posteriores versiones impresas del texto.

El yo-narrador detective del relato se propone desenmascarar de un modo minucioso los mecanismos aplicados por los colaboradores de

la Justicia ciega (jueces, psicólogos, fiscales, abogados, detectives). Su labor en busca de la verdad se parece demasiado a la de un artífice de ficciones. En vista de su condición híbrida entre "escritor de novela" y "detective de salón", que intenta montar bien sus "farsas", llega a tomar la determinación de aprovechar su aguijón de investigador husmeador con el fin de descubrir las injusticias cometidas por la justicia establecida, de demostrar la inocencia de casi todos los condenados.

Deseamos contribuir con la publicación de estas Actas a la pacificación definitiva entre los dos equipos, el de los estudiosos de la Literatura y el de la narrativa policíaca para formar un solo "Club del Crimen", cuyos miembros deberían trasladar, de vez en cuando, las correspondientes novelas de su reducto tradicional, las mesillas de noche, a los escritorios, desde donde se les pueda dar el respaldo crítico.

Pero cabría dosificar bien tal dimensión analítica por respeto a los adictos al género porque, de ninguna manera, se trata de estropear el puro placer de la lectura cómplice, o de menguar la intrigante fascinación por el crimen inventado, la identificación afectiva con el detective o incluso con el asesino ficticios (en la realidad, son frecuentes y notorias las cartas de amor dirigidas a homicidas encarcelados), con la que, quizás, se exorcicen unas cuantas pulsiones veladas de los propios consumidores.

Yvette Sánchez

Conferencias

André Vanoncini
Université de Bâle

Le Roman policier comme enjeu littéraire

Arrivés à la fin du XX^e siècle, nous considérons le roman policier comme un genre parmi d'autres dans le vaste champ de la littérature romanesque. Nous savons qu'il s'est divisé en plusieurs catégories typiques que les collections spécifiques des éditeurs permettent de reconnaître facilement. Nous savons de même que, depuis belle lurette, les thèmes et structures du roman policier se sont amalgamés avec les ingrédients d'autres discours narratifs, au point que son exclusion du domaine de l'art, sinon de l'esthétique, est devenue problématique. Nous connaissons enfin l'intérêt que lui porte la critique journalistique et universitaire, comme en témoigne ce colloque.

Le roman policier, en d'autres termes, semble un genre parfaitement prospère: il bénéficie d'une bonne diffusion commerciale, peut compter sur un public de lecteurs avertis et d'analystes compétents et, surtout, possède une faculté d'infiltration qui a pu faire dire à Borgès que "tous les grands romans du XX^e siècle sont des romans policiers"¹. Et, pourtant, cette conception un peu triomphaliste, loin de s'enraciner dans une tradition, ne reflète que l'aboutissement récent d'un développement historique complexe et conflictuel. Mon but sera ici de présenter sommairement quelques étapes de ce processus avant d'illustrer son évolution actuelle par la brève comparaison de deux oeuvres représentatives de la production contemporaine.

¹ Cité par Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 56, et Marc Lits, *Le roman policier*, Liège, Editions du C.E.F.A.L., 1993, p. 138.

Les thèmes criminels et policiers se mettent en place à l'époque romantique. C'est à ce moment que se multiplient dans les mélodrames et les romans les malfaiteurs sadiques et vierges innocentes, les bagnards et agents de la Sûreté, les traîtres et vengeurs, toutes figures qui non seulement se combattent mais se persécutent sur fond de méprises d'identité, d'erreurs judiciaires et d'injustices sociales. Dans certaines de ces oeuvres, des éléments d'enquête apparaissent, sans devenir, toutefois, les composantes d'un axe narratif déterminant. Le cas de Balzac est caractéristique à cet égard: dans de nombreux textes, cet écrivain introduit une énigme et une tentative de solution mais ne songe pas à inscrire celles-ci dans le schéma contraignant d'un récit de détection². Quant au *Double Assassinat dans la rue Morgue* d'E. A. Poe (1842), il passe certes à juste titre pour le modèle fondateur du roman policier. On ne saurait oublier, cependant, que cette nouvelle n'est que partiellement typologique. Car non seulement elle est brève, mais elle expose un brillant exercice de déduction logique beaucoup plus que le déroulement d'une enquête. Et il est significatif qu'elle conduise à la découverte d'un orang-outan comme auteur du carnage et non pas à un criminel qui aurait planifié son forfait. On reste donc, chez Poe, très proche du monstrueux et de la coïncidence fantastique, registres dont l'auteur est familier comme on le sait.

Le récit d'enquête pur, en fait, met beaucoup de temps à émerger comme un texte clairement identifiable par ses propriétés structurelles. Après Poe, d'autres écrivains, considérés aujourd'hui comme des pionniers du genre, n'ont pas le sentiment de pratiquer une forme narrative spécifique. Un Émile Gaboriau, par exemple, se considère comme un continuateur de Balzac, d'Eugène Sue, de tous les champions du feuilleton populaire. Son *Affaire Lerouge* (1866), qu'il appelle un roman judiciaire, se donne certes pour base un scénario de détection, mais multiplie les digressions d'ordre mélodramatique³. C'est à la fin du XIX^e siècle seulement, en particulier chez Conan Doyle, que les fonctions types du roman policier se profilent avec une assez grande netteté. Son Sherlock se conçoit comme un vrai technicien de l'enquête, il ne s'embarrasse pas de questions de morale ou d'implications sentimentales

² Voir à ce sujet Chantal Massol, *Le Récit herméneutique balzacien*, Thèse d'Etat, Paris VIII, 1997 (à paraître).

³ Voir mon article "Crime et châtement dans *L'Affaire Lerouge* d'E. Gaboriau", *Cahiers de l'A.I.E.F.*, 1992.

et, surtout, il suit sans défaillir une ligne continue qui le mène du mystère initial d'un meurtre à la désignation finale d'un coupable. Telle est la formule du roman d'énigme porté un peu plus tard à son plus haut degré de perfection par Agatha Christie.

Que le roman policier, au sens le plus classique du terme, établisse son règne triomphant au tournant du siècle, ne s'explique pas seulement par la cristallisation d'une forme narrative. La sociocritique voit dans cette structure un mode de compensation généré par la conscience collective bourgeoise. Jean-Patrick Manchette, par exemple, écrit que "le roman policier de détection s'est constitué pleinement quand la société bourgeoise est devenue maîtresse du monde, et aussitôt s'est inquiétée de son négatif [...]"⁴. Ce négatif, souvent rattaché à la sombre existence des classes laborieuses, se laisse en effet envisager et manier sereinement une fois qu'il appartient à la sphère du roman d'énigme. A l'intérieur de cet espace proprement ludique, le mal s'incarne dans un seul individu qui perturbe passagèrement l'ordre établi, avant de se soumettre à l'autorité de son rival toujours supérieur, le détective.

Ce récit toujours pareillement construit, dans lequel l'auteur anonyme d'un meurtre se fait infailliblement identifier par un maître de la déduction, s'organise d'après des critères surtout fonctionnels. Il doit convaincre par son arrangement combinatoire, par sa lisibilité et par son prix abordable.

De telles caractéristiques sont, à première vue, incompatibles avec le programme de tous ceux qui défendent une valeur esthétique du roman. L'avant-garde symboliste, notamment, préconise, tout au contraire, la complexité formelle et le cryptage de l'oeuvre, réservée à une mince élite de connaisseurs. Quant à la critique conservatrice, elle s'irrite de tous les développements qui mettent en question la tradition du roman réaliste. Elle voit dans le roman policier, si elle daigne en parler, une sorte d'exploitation cannibale des ressources de la grande littérature. Et elle a trouvé ainsi, comme le dit Jacques Dubois, "le mauvais genre, le genre à exclure, celui qui ne joue pas le jeu parce qu'il n'est précisément que jeu"⁵.

⁴ *Chroniques*, Paris, Rivages, "Ecrits noirs", p. 244.

⁵ *Op. cit.*, p. 36.

Il n'en reste pas moins que le roman policier connaît un formidable essor à la fin de la première guerre mondiale. Lié dès le XIX^e siècle au phénomène de la littérature populaire, il devient au XX^e, une pièce maîtresse de la culture de masse. Devant cette présence incontournable, la réflexion critique, qu'elle approuve ou condamne le genre, prend un aspect nettement plus subtil que dans la période précédente. Il est intéressant, à ce propos, de comparer trois discours théoriques sur le roman dont les auteurs occupent des positions différentes de tous les points de vue⁶. Je retiendrai en premier lieu l'argument du formalisme poétique tel que Valéry l'élabore au cours des années 1920, dans plusieurs articles des *Cahiers* et de *Tel quel*. Je m'arrêterai ensuite aux *Vingt règles du roman policier* de l'Américain Van Dine, texte paru en 1928 et ignoré par les littérateurs de cette époque, mais qui apparaît aujourd'hui comme un texte programmatique essentiel⁷. Et je m'intéresserai enfin au discours anti-romanesque qu'André Breton formule dans certains passages des *Manifestes du surréalisme* (1924 et 1929).

Valéry s'est attaché à redéfinir radicalement les diverses instances impliquées dans la production et la réception du texte fictionnel. A commencer par le contenu du roman, c'est-à-dire son intrigue, ses personnages, son décor et son cadre temporel. L'ouverture rituelle du roman classique, comme par exemple "La marquise sortit à cinq heures"⁸, lui paraît irrecevable du fait de son statut foncièrement arbitraire. Car cette dame, au lieu de sortir pourrait rentrer chez elle, elle pourrait le faire à quatre heures et demie au lieu de cinq heures et, d'une marquise elle pourrait se muer en baronne, voire femme de chambre. Ce qui gêne Valéry dans ce début de roman, ce n'est pas l'énoncé en tant que tel mais la convention tacite entre auteur et lecteur de prendre pour naturellement donné ce qui relève d'une composition redevable à la logique du texte. Pourquoi pas jouer cartes sur table, semble dire Valéry, en affichant ouvertement l'artifice de l'oeuvre

⁶ Le développement qui suit reprend une partie de mon article "Léo Malet et Charles Baudelaire. De l'enquête policière à la quête poétique", *Poétique*, 110, avril 1997, pp. 193-195.

⁷ Les règles sont reproduites en annexe dans mon *Roman policier*, Paris, PUF, "Que sais-je?", 1993. Elles sont commentées, entre autres, par T. Todorov, "Typologie du roman policier", *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

⁸ La formule se trouve dans le *Premier manifeste du surréalisme* de Breton qui l'attribue à Valéry. Voir l'édition de la Pléiade, p. 314 et le commentaire de Marguerite Bonnet à la page 1346.

fictionnelle? Pourquoi réunir ses composantes dans la pseudo-harmonie du vraisemblable au lieu de les exhiber et de les disposer sur une même surface de jeu? L'oeuvre ne serait plus à ce moment le cadre d'une représentation mais deviendrait une texture ouverte aux arrangements multiples des formes et des thèmes. Quant à l'auteur, il perdrait son aura de créateur et maître de l'univers fictif. Il se bornerait au rôle d'un mécanicien qui règle son dispositif textuel, quitte à faire du lecteur un associé à part entière.

Si nous passons maintenant à Van Dine, nous constatons que son texte confirme et concrétise dans une large mesure les postulats de Valéry. Le roman policier, dans cette optique, assume ouvertement l'artifice de sa construction. Au lieu de s'occuper de la vraisemblance d'un personnage et de ses actes, il active une série de rôles fixes, que tout lecteur s'attend d'ailleurs à voir se mettre en oeuvre. Ainsi lui faut-il impérativement un détective, un coupable et, surtout, une victime, comme l'exige Van Dine très crûment dans la règle n° 7: "Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas. J'ajouterai même que plus ce cadavre est mort, mieux cela vaut." De même, les ingrédients traditionnels du roman réaliste et du roman psychologique sont soit éliminés soit fonctionnalisés. Les détails descriptifs ne servent plus à peindre un milieu ou à créer une unité atmosphérique mais se soumettent aux contraintes du scénario de détection: ils deviennent des indices ou des leurres. Le récit policier ressemble donc bien à ce que Valéry a appelé une "machine textuelle"⁹. Il est radicalement arbitraire par ses pré-supposés mais rigoureusement logique par son fonctionnement interne. Il demande par ailleurs, conformément aux souhaits valériens, une interaction de type ludique entre l'auteur-arrangeur et le lecteur-déchiffreur.

Que l'auteur de *La Jeune Parque* puisse retrouver sa théorie littéraire dans le programme de Van Dine ne doit pas étonner outre-mesure, puisque cette théorie tient compte du roman policier et, plus particulièrement, de son père-fondateur Edgar Allan Poe. D'après Valéry, Poe aurait compris et maîtrisé le champ global des possibles littéraires; il serait le premier à étudier non seulement les aspects internes du texte mais aussi son fonctionnement externe, c'est-à-dire les

⁹ La formule est commentée par G. Genette, "La littérature comme telle", *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 259-260.

différents modes de sa réception. Et il parviendrait ainsi à montrer que certains textes perméables invitent à la participation jouissive du lecteur; d'autres, en revanche, plus opaques, demanderaient un laborieux travail d'approche et d'analyse. Et ainsi se détacheraient sur un arrière-fond commun la textualité consommable par les masses et la littéarité déchiffirable par les avant-gardes. On ajoutera encore que cette réflexion de Valéry est très proche de celle de Borgès. Celui-ci écrit à propos de Poe: "[Il] a créé le roman policier, d'une part, et après, le type du lecteur du roman policier [...]. De lui viennent deux faits qui paraissent très éloignés l'un de l'autre et qui pourtant ne le sont pas; ce sont des faits analogues. Viennent l'idée de la littérature en tant que fait intellectuel, et le roman policier"¹⁰.

Il reste Breton qui méprise Poe, précisément parce qu'il a inventé le roman policier. Aux yeux du patron des surréalistes, le récit de détection est la parfaite expression d'une idéologie étouffante. Les acteurs y deviennent de simples pions qui avancent vers un but fixé d'emblée. Ce qui fait donc rêver Valéry ne peut qu'écoeurer Breton. Là où le premier observe un jeu habile sur l'arbitraire romanesque, le second ne voit qu'une manipulation pourvoyeuse d'ennui. Pour Breton, écrire et lire correspondent à des actes qui interpellent l'être dans sa totalité. Et, en conséquence, une démarche créatrice comme celle du romancier ne prend de la valeur que dans la mesure où elle est quête personnelle.

Or, très indépendamment et à une grande distance de Breton, le roman policier semble faire sienne cette idée de revitalisation. C'est en effet dans les années 1920, au moment même où le récit d'énigme fête ses plus grands succès, que Dashiell Hammett fait paraître ses premiers récits "hard boiled", qu'on appellera plus tard romans noirs. Ces textes, au lieu de rassurer le lecteur par une stratégie compensatoire visent au contraire à le provoquer et à le secouer. Ils exposent sans ambages les rapports entre l'organisation capitaliste d'une société et la criminalisation de la plupart de ses membres. Axés sur la lutte entre gangsters et agents de répression, ils renoncent à la fonction centrale de l'énigme. Au monde brutal qu'ils évoquent, ils appliquent une écriture-choc. Ce style

¹⁰ "El Cuento Policial" 1978, "Le Conte policier", traduction de Denise Laroutis, édité par U. Eisenzweig dans *Autopsies du roman policier*, Paris, 10/18, 1983, pp. 291 et 292.

behavioriste ne s'articule plus en conformité avec la logique d'une enquête, il avance par secousses, enregistrant des apparences et donnant une large place aux dialogues en langue courante. Manchette note à ce sujet: "C'est mondialement que rackets et guerre de gangs sont la réalité de ce temps. Et l'Amérique est le centre de ce temps et de ce monde. Et le roman noir d'Amérique est donc, avec son cinéma et son jazz, le centre de la culture d'alors, le style de l'époque"¹¹.

Il est sans doute juste que l'oeuvre de Hammett, contrairement à celle des spécialistes de l'énigme, profite d'une reconnaissance très rapide de la part de la littérature d'art. Des auteurs comme Dos Passos, Hemingway, Steinbeck ou Faulkner adoptent les techniques de l'écriture behavioriste et, pour certains, publient des nouvelles policières dans les mêmes revues que Hammett. Gide et Aragon rendent explicitement hommage à l'auteur du *Faucon maltais*. Malraux le fait indirectement en découvrant dans *Sanctuaire* de Faulkner "l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier"¹².

L'invention du roman noir signale que la période de scission entre les gens de lettres et les auteurs policiers commence à prendre fin. Les premiers ne se privent plus de puiser aux sources d'un genre considéré longtemps comme infréquentable. Les seconds n'hésitent pas à réaliser une ambition littéraire dans le cadre du même genre désormais revendiqué sans complexes. Hammett, rien que lui, prend pour ses modèles les maîtres français de la forme concise comme Mérimée ou Maupassant¹³.

Simenon, un peu plus tard, se propose d'écrire des "romans de la destinée", dans la tradition de Dostoïevski. Son innovation réside dans le fait qu'il n'envisage plus l'enquêteur et le coupable comme des adversaires dans une partie d'échecs ou dans un match de boxe, mais comme des êtres humains face aux affres de l'existence.

Quant à Chandler, il satisfait pleinement à l'idéal esthétique de la littérature d'art en alliant la subtilité de l'analyse psychologique à l'harmonie d'un style élégant. Avec Chandler, qui écrit la plupart de ses succès pendant et après la deuxième guerre mondiale, donc bien plus

¹¹ *Op. cit.*, p. 154.

¹² Voir R. Deleuze, *Les Maîtres du roman policier*, Paris, Bordas, "Compacts", 1991, pp. 21-22.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

tard que Hammett, le roman policier change de statut en tant qu'objet culturel. Je citerai encore une fois Manchette à ce propos: "[Au moment de Chandler] le mouvement culturel-marchand a commencé de promouvoir la 'paralittérature' au même titre que la grande littérature. Chandler a déjà réalisé ses ambitions sur le papier. Il commence aussi de les réaliser sur le terrain culturel [...]. Pendant qu'il vieillit et que sa mort approche, il est largement satisfait de sa position de grand auteur de polars, qui lui procure une estime universelle et beaucoup de fréquentations de la première grandeur"¹⁴.

Il est certain qu'après la deuxième guerre mondiale, le roman policier ne génère plus de nouveaux schémas de base. Mais il approfondit et enrichit les modèles existants. Cette évolution est particulièrement spectaculaire dans le domaine du roman noir. Celui-ci est devenu un des meilleurs révélateurs des défaillances et dysfonctionnements propres aux sociétés industrielles modernes. La variété des milieux qu'il peint ne cesse d'augmenter. L'analyse des mobiles du crime qu'il conduit gagne en pertinence et en complexité. Ainsi, la problématique psychologique qui sous-tend une affaire prend-elle souvent une dimension importante au cours de l'enquête. Ou encore, dans bien des exemples, l'élucidation d'un mystère criminel va de pair avec la révélation de données historiques (trop) longtemps refoulées. Il faut noter aussi que le roman noir multiplie les registres stylistiques, en proposant des variantes toujours nouvelles de l'écriture oralisée (p. ex. Léo Malet, Frédéric Dard, Jean-Patrick Manchette). Enfin, la fonction de l'enquêteur s'incarne dans des figures de plus en plus variées: à côté du classique détective privé, on trouve désormais le commissaire entouré d'une équipe, le simple inspecteur, l'ex-policier, le journaliste, et, depuis une dizaine d'années, le pendant féminin de tous ces rôles. Le tempérament de ces personnages peut aller de l'héroïsme (devenu rare) à la désillusion amère, en passant par la débrouillardise ironique. Il est vrai pourtant que la plupart des enquêteurs qui apparaissent dans la production récente doutent de leur démarche et ont du mal à accepter l'ordre social où ils évoluent.

Mais il ne suffit pas d'observer exclusivement le développement de la catégorie qui continue à porter l'étiquette officielle du polar. Revenons encore une fois aux oeuvres qui combinent les ingrédients de

¹⁴ *Op. cit.*, p. 290.

plusieurs genres. Dans les années 1950 et 1960 on observe, en effet, un bon voisinage entre la littérature d'art ou de recherche et le roman policier, voisinage qui implique de nombreux échanges de procédés. Les Nouveaux Romanciers, comme Robbe-Grillet dans *Les Gommages* ou Butor dans *L'Emploi du temps*, se servent des structures contraignantes du récit policier pour mieux illustrer sur cette base leur mise en doute générale de la représentation littéraire. Ainsi il rendent les personnages problématiques en effaçant la frontière qui sépare l'enquêteur des suspects ou les innocents des coupables. Ils montrent par ailleurs les défaillances d'une stratégie de détection dans un monde devenu labyrinthique et plurivoque.

Inversement, certains auteurs de romans policiers montrent très clairement que leur démarche s'inscrit dans le champ de la recherche littéraire et du discours critique beaucoup plus que dans celui d'une tradition générique. Il est intéressant, à ce sujet, d'analyser rapidement une interview que Manuel Vázquez Montalbán a donné au *Magazine littéraire* en 1996¹⁵. Quand le journaliste lui demande de préciser sur quel modèle il a conçu son enquêteur Pepe Carvalho, l'écrivain catalan évoque les noms de Marlowe et de Maigret. Mais il rectifie tout de suite: "Je connais mal Maigret, je préfère l'autre Simenon", c'est-à-dire celui des romans non-policiers. Et, dans la phrase qui suit, il affirme: "Je dois d'ailleurs avouer que je n'aime pas beaucoup le roman noir, américain ou non, j'apprécie davantage le cinéma". Un peu plus loin encore, l'auteur révèle que son premier contact avec la littérature policière ne s'est pas fait directement par la lecture d'une oeuvre, mais indirectement, à travers l'étude du discours critique consacré au genre: "J'ai découvert Dashiell Hammett grâce à l'influence de la critique française des années 50. Goldman vit dans sa description de la réalité sans intervention de la subjectivité un des signes précurseurs du nouveau roman." Et il confirme cet intérêt quand il caractérise *Tatouage*, le premier livre de la série avec Pepe Carvalho, paru en 1979: "*Tatouage* était une sorte de provocation à l'encontre d'une littérature alors très influencée par le groupe *Tel Quel*, le structuralisme et les théories linguistiques. Récupérer une littérature qui racontait une histoire, avec une intrigue, des personnages et leur psychologie constituait un véritable acte de

¹⁵ "Manuel Vázquez Montalbán. Les paradoxes de Pepe Carvalho", Propos recueillis par Gérard de Cortanze, *Magazine littéraire*, n° 344, juin 1996, pp. 61-65.

rébellion". Il est évident que, pour Manuel Vázquez Montalbán, le roman policier fait office de structure modulable et adaptable à ses vraies préoccupations telles que la critique sociale et culturelle. Beaucoup d'auteurs de la génération qui lui succède travaillent dans le même état d'esprit. Ils se sentent libres de combiner les styles, les discours et les genres, se considérant comme des architectes du texte beaucoup plus que comme des esthètes de la prose narrative. Et, parallèlement, la critique, notamment universitaire, s'accommode lentement de ces productions: elle les englobe fréquemment dans la catégorie de la littérature sans adjoindre à ce mot un "para-" de prudence.

Faut-il en déduire, comme J.-P. Manchette, que la reconnaissance institutionnelle sanctionne toujours la mort de l'objet reconnu¹⁶ et que le roman policier, en conséquence, "n'est plus que le lieu d'exercices de style, tantôt respectueux, tantôt baroques et bruyants, mais désormais privés définitivement de nécessité, et qui vont s'aligner docilement, les uns à côté des autres, sur les présentoirs de l'égalité culturelle, c'est-à-dire de l'insignifiance?"¹⁷

Manchette a sans doute raison quand il observe que le roman policier, autrefois marginalisé et mal famé, occupe aujourd'hui une position acquise et, en conséquence, banalisée dans le champ littéraire global. Mais cela ne signifie pas, à mon avis, qu'il ait perdu son potentiel critique ou sa faculté d'innovation formelle. La différence par rapport à son époque de trouble-fête solitaire, c'est qu'aujourd'hui il ne peut exprimer sa force subversive qu'en acceptant de se déconstruire et de se recombinaisonner avec d'autres types de discours.

Je propose d'illustrer cette thèse par l'analyse d'un exemple. Il s'agit des trois premières pages d'*Un cirque passe*, roman de Patrick Modiano paru en 1992¹⁸. N'importe quel lecteur qui entre dans ce texte reconnaît immédiatement certains sujets typiques du roman policier: "J'avais dix-huit ans et cet homme dont j'ai oublié les traits du visage tapait mes réponses à la machine au fur et à mesure que je lui déclinais mon état civil, mon adresse et ma prétendue qualité d'étudiant. Il m'a demandé à quoi j'occupais mes loisirs" (p. 11). Nous avons visiblement à

¹⁶ *Op. cit.*, p. 171 note 1.

¹⁷ *Ibid.*, p. 272.

¹⁸ Les citations renvoient à l'édition "folio".

faire à la confrontation entre un enquêteur et un suspect; bref un interrogatoire, qui, de plus, se passe au Quai des Orfèvres, à l'endroit précisément où avait officié si souvent le commissaire Maigret.

Nous constatons cependant aussitôt que le rappel du schéma policier se limite à évoquer un dispositif dramaturgique et un décor familiers. À part ces deux éléments, tout distingue la scène initiale de Modiano de son antécédent chez Simenon.

Premièrement, l'interrogatoire se situe ici au début du récit, alors que chez Simenon et chez bien d'autres représentants du genre, il constitue le moment final et la résolution d'une longue enquête préalable. Deuxièmement, l'épisode n'est pas enregistré à travers le regard et la sensibilité du policier, mais il ressortit à la perception du suspect. Troisièmement, l'enjeu d'une telle rencontre ne semble pas clair. Le jeune homme âgé de dix-huit ans ne sait pas pourquoi il a "dû subir cet interrogatoire" (p. 12). Et l'inspecteur à son tour ne semble pas trop sûr de son affaire: il accepte de consigner les réponses de son interlocuteur sans trop y croire.

Il apparaît donc dans cette brève scène qu'aucun des interlocuteurs ne parvient à dominer grâce à un niveau de connaissances supérieures, facteur qui, dans le récit policier classique, avantage soit le suspect soit l'enquêteur. Chez Modiano, les deux antagonistes se bornent à jouer sans entrain au chat et à la souris. Le silence évasif, l'hésitation, la dérobaude, le mensonge par omission sont certes des caractéristiques de leur échange; elles ne témoignent pourtant pas du raffinement de leur stratégie dissimulatrice, mais plutôt de leur désarroi dans une situation qui leur échappe.

Or, ce qui s'observe à propos des personnages opère aussi au niveau de l'interaction entre narrateur et lecteur. L'énonciateur qui se manifeste au début de notre texte refuse de nous offrir un profil clair. Il énumère quelques points nécessaires à son identification mais ne les explicite pas. On se demande qui est "je", en quelle année il a "dix-huit ans", qui est "cet homme" dont il a "oublié les traits du visage", quel est précisément son "état civil" (p. 12), son adresse etc. Le premier contact que le narrateur établit avec le lecteur ne lui sert en tout cas pas à s'imposer, voire à se dévoiler, mais tout au plus à introduire une vague silhouette sur la scène du récit. C'est le ton du repli narcissique et du désengagement qui règne ici, de sorte que le lecteur doit procéder à des

recoupements et extrapolations pour attribuer au narrateur un arrière-fond familial, social et historique.

Il en résulte une écriture très ambivalente par ses propriétés stylistiques. D'un côté, elle se rattache aux techniques du Nouveau Roman, puisqu'elle complique les structures temporelles, désindividualise les personnages et fragilise les articulations logiques du récit. D'un autre côté, comme le montrent les premières phrases d'*Un Cirque passe*, le lexique et la syntaxe de Modiano sont des plus simples, d'une sobriété qui rappelle les romans de Simenon et, sans doute aussi *L'Etranger* de Camus. Ainsi, nous pouvons constater que le processus d'oralisation de l'écriture littéraire, processus auquel le roman noir a puissamment contribué, produit des effets stylistiques importants dans notre texte.

De façon générale, il s'avère que Modiano actualise certaines fonctions du roman policier dans un but très spécifique. Il cherche avant tout à leur faire accentuer une problématique d'ordre autobiographique. Il les exploite pour formuler les errances d'un individu qui voudrait cerner son identité perdue.

Cette reconstruction, menée sur la base d'une enquête, n'aboutit cependant qu'à des résultats partiels, et souvent même à un échec complet. Dans certains cas, les narrateurs-détectives de Modiano n'obtiennent pas les informations propres à satisfaire leur curiosité; dans d'autres exemples, ces narrateurs s'interdisent la connaissance trop poussée d'une affaire parce qu'ils y ont trempé eux-mêmes. La mécanique policière est donc utilisée ici à rebours; elle s'offre à l'enquêteur comme un instrument finalement inopérant mais d'autant plus révélateur de son trouble identitaire.

Toute autre que celle de Modiano se présente la démarche de Jean Echenoz. Cet auteur propose à la place d'une citation disphorique un investissement euphorique du modèle de référence, il en déforme les thèmes, structures et modalités stylistiques dans une sorte de frénésie parodique. Ses enquêteurs distraits poursuivent des malfaiteurs débiles dans un imbroglio de scènes incohérentes. Mais si Echenoz exaspère l'usage de la formule policière, ce n'est pas simplement pour en signifier la gratuité dans un univers de l'indistinction post-moderne. Le jeu virtuose avec des fragments intertextuels ne l'empêche pas d'exprimer le monde contemporain avec une grande acuité référentielle. En d'autres termes, un auteur comme Echenoz ne reconnaît pas seulement la renta-

bilité du roman policier —ce qui fut la position des Nouveaux Romanciers— mais il en exploite radicalement le pouvoir d'engendrement et de figuration. Il orchestre à sa façon les éléments par lesquels le récit policier arrive depuis ses origines à produire un effet de surprise et d'inédit. Et c'est grâce à cette qualité que le genre appartient pleinement à la modernité classique, et probablement encore au moment contemporain.

Georges Tyras

Universidad Stendhal, Grenoble III

Renovación posmoderna del realismo negro:

la contribución española (Casavella y Suso de Toro)

"Con frecuencia se ha dicho que en cada época domina una forma o género privilegiado que por su estructura parece el más adecuado para expresar sus verdades secretas; o quizá, dicho de una manera más contemporánea, que esa forma puede ser el síntoma más evidente de lo que Sartre habría llamado la "neurosis objetiva" de ese tiempo y lugar concretos".

(Fredric Jameson)

La hipótesis propuesta en esta ponencia comporta dos vertientes:

— dos rasgos narrativos caracterizan el género policiaco ya desde el momento de su nacimiento: el código hermenéutico y la tensión referencial; no existen al respecto diferencias sustanciales entre la ficción policiaca en general y su avatar español;

— la novela negra actual mantiene esta dualidad característica y la renueva adaptando su poética a las coordenadas culturales de la posmodernidad, por ejemplo salvando las fronteras genéricas tradicionales entre la ficción de corte policiaco y la literatura legítima.

Este esquema me impone un plan a su vez dual: en una primera parte, intentaré un acercamiento más bien teórico a las coordenadas de la novela de género y, en una segunda parte, me centraré en dos textos de los años noventa, *El triunfo*, de Francisco Casavella, y *Land Rover*, de Suso de Toro, que me parecen ejemplares de la manera cómo los mecanismos narrativos de la ficción hermenéutica dan pie a una escritura compleja y ambiciosa.

I. De la teoría genérica...

1. Nacimiento de la ficción policiaca

El texto que se suele considerar como fundador de la ficción policiaca es *The murders in the rue Morgue* de Edgar Allan Poe, publicado en 1841. Es una referencia a la vez correcta y errónea. Es correcta porque el cuento del escritor americano ofrece un conjunto de rasgos destinados en adelante a estructurar cualquier producto genérico: reescritura de un suceso de prensa; estructura a la vez binaria y circular en la que un relato presente, el de la investigación, tiende a reconstituir una historia ausente, la del crimen; duplicidad actancial y/o narrativa (chevalier Dupin / narrador) que permite producir un relato abocado a la comprensión parcial, a la penumbra enigmática; simpleza psicológica de los personajes, que linda con la brutalidad en el caso del culpable, despojado de las marcas de su condición humana¹. Se puede hablar, pues, de la invención de una poética.

Sin embargo, la creación de Poe no pasa de ser un acierto premonitorio, genial, por supuesto, pero todavía aislado. Y es preciso esperar unos cincuenta años, y cambiar de continente, para asistir al verdadero nacimiento de la novela policiaca como género, es decir para poder comprobar la conciencia de su existencia como tal. En el momento en que Arthur Conan Doyle publica *Study in scarlet* (1887) y, a partir de 1891, en el diario *The Strand*, las aventuras de Sherlock Holmes, se conjugan varios factores: la denominación *detective story* —*roman policier* en Francia— se impone en la terminología; emerge una percepción cuantitativa del fenómeno²; se manifiesta una voluntad de conocimiento de la historia del género con la publicación de los primeros artículos críticos y de la primera antología conocida, *The long arm and*

¹ A estos rasgos estrictamente literarios, habría que añadir otros de índole más sociológica: aislamiento casi sanitario del mundo por la instauración de un doble espacio cerrado que cerca tanto al detective como al crimen; relación homológica entre la aparición del relato policiaco y la de las técnicas de investigación, es decir de mantenimiento del orden, por la institución policiaca, cuya eficacia disuasiva dependerá en parte de la de su representación narrativa. Sobre todos estos aspectos, véase Eisenzweig 1986.

² Alrededor de un tercio de los 800 semanales aparecidos en 1893 que publican folletines eligen textos de corte policiaco, según Eisenzweig (1986, 24).

other Detective stories (1895)³. Constatar la disyunción espacio-temporal entre el acierto de Poe y el surgimiento de la conciencia genérica obliga a cuestionar lo que es un desfase entre práctica escritural y discurso teórico. Parte de la explicación radica en las circunstancias contemporáneas de producción de este discurso.

Estamos entonces en la segunda mitad del siglo XIX, período del apogeo victoriano en Inglaterra y del Segundo Imperio en Francia. La ficción policiaca emerge a raíz de un lento proceso a la vez formal y sustancial. Formal, ya que estriba en la fragmentación y conversión de la literatura folletinesca⁴; sustancial porque textualiza las aspiraciones de la sociedad burguesa, orientadas hacia el control materialista del mundo⁵. Ahora bien, los últimos veinte años del siglo XIX constituyen un momento de radical reconsideración del pensamiento positivista, cuando las especificidades del contexto finisecular acarrearán una pérdida de fe en la ideología del Progreso, en la Razón. El debate versa sobre la posibilidad de una representación de la realidad que no recurra a una narración linear omnisciente, positiva. Por un lado surgen respuestas alternativas como el decadentismo, el simbolismo o el intelectualismo. Pero también emerge, dentro del discurso que se siente amenazado por la crisis epistemológica, el género policiaco, que se ofrece entonces como solución alternativa al realismo puesto en tela de juicio por la crisis de la épisteme positivista:

"[...] la notion même d'une telle forme narrative, en tant que catégorie distincte, spécifique, générique, apparaît avant tout non pas dans le discours des tenants du symbolisme ou des opposants au réalisme, mais sous la plume de leurs adversaires: ceux qui résistent, d'une manière ou

³ Eisenzweig (1986, *passim*) cita como principales artículos "Crime in fiction" (1890), "Crime in current literature" (1897) et "Detective stories" (1898).

⁴ Proceso marcado por la obra de Emile Gaboriau en Francia y la de Wilkie Collins en Inglaterra. La hipertrofia del código hermenéutico —en el sentido que le da Roland Barthes a esta palabra— convierte la literatura folletinesca en novela policiaca al hacer de la investigación, entre el enigma y su solución, el tema mismo del relato. "L'énigme et sa solution juxtaposée, c'est du feuilleton; la lente transformation de l'énigme en sa solution et donc sa dissolution progressive, c'est du roman policier", explica Vareille (1986a, 31).

⁵ La nueva forma literaria plasma las aspiraciones burguesas en la medida en que no es sino una de las técnicas que traducen un movimiento hacia un arte a la vez comercial y democrático, en un contexto que Dubois (1985, 51) evoca en los siguientes términos: "industrialisation, prolétarisation de la classe ouvrière, concentration capitaliste, règne des rapports d'argent [...], débuts d'une société de consommation et de loisir".

d'unè autre, à la révolution romanesque montante, qui veulent sauvegarder la représentation positive du monde." (Eisenzweig 1986, 28)

Así que la ficción policiaca nace de manera reactiva, fuera del campo de la literatura legítima, en tanto que categoría subliteraria, o lúdica. Pero lo más esencial es ver que asume o privilegia una dimensión referencial que la novela legítima rechaza, o problematiza o secundariza. La escritura policiaca, sea cual sea la orientación ideológica de la variedad considerada, es en su esencia misma un instrumento al servicio de la captación y dicción de la realidad⁶. Este rasgo permite entender mejor su surgimiento en España.

2. La ficción policiaca española

La crítica española especializada tiende a elaborar una historia, cuando no una prehistoria, de la novela negra surgida a raíz de la muerte de Franco⁷. Y no faltan los nombres anteriores a 1975 que se aducen para poder remontarse a unos supuestos orígenes equiparables con los del conjunto de la novela policiaca como género: García Pavón, Mario Lacruz, Pardo Bazán, Alarcón.

Sin embargo, salvo estas contadas excepciones, la ficción policiaca en lengua castellana conoce en España el nacimiento de Minerva: surge con todos sus atributos en el momento de agonía del régimen franquista. Se dio entonces la señal de la exhumación de un género literario periférico capaz de satisfacer unas necesidades que, tras un largo paréntesis de corte experimentalista, se definían de nuevo como fundamentalmente

⁶ No me parece operativa la distinción que se suele establecer entre novela enigma y novela negra: la matriz estructural dual del texto policiaco y su tensión prioritariamente referencial son punto común de cada subespecie del género. La diferencia entre ambas es de índole ideológica; las premisas de su nacimiento hacen de la novela de investigación un tipo no sólo compensatorio sino reaccionario, por su acendrada reivindicación de la tradición racionalista: "Le roman policier, né vers les années 1850, est fils des Lumières du XVIII^e siècle, de la grande recherche prométhéenne de la Connaissance qui culminera dans les idéologies positiviste et scientiste. Le détective, tel le savant, projette l'éclat de la Raison dans les ténèbres de la superstition, de l'ignorance, de la peur et de l'angoisse. [...] La naissance du roman policier se trouve parfaitement connoté; il porte les marques de son époque. L'hymne à la Vérité qui le traverse le situe dans un siècle conquérant et optimiste", afirma Vareille (1986b, 8-9).

⁷ Véanse los estudios de conjunto de Vázquez de Parga, 1993; José F. Colmeiro, 1994; José Valles Calatrava, 1991.

referenciales⁸. Evidente producto coyuntural, la novela negra española está orgánicamente vinculada al período de la transición democrática. El dato remite a un fenómeno, el de la resurgencia de determinadas formas de literatura referencial, que parece ser una constante en épocas transitorias, cuando desaparece un régimen y es indispensable ponerlo en perspectiva⁹. La elección del modelo norteamericano en la España posfranquista se imponía como una evidencia, varias veces comentada por ejemplo por Manuel Vázquez Montalbán, quien la justifica invocando las similitudes que existen en momentos determinados, entre dos variedades de una misma entidad sociohistórica:

"[...] la novela negra norteamericana es una poética en sí misma hecha a la medida de la descripción de una sociedad que se parece mucho a lo que es la española en los años en los que realizó esta operación" (Vázquez Montalbán 1991, 23)¹⁰.

En esta emergencia de una nueva poética referencial influye poderosamente el conocido fenómeno del agotamiento de la narrativa realista española, analizado por Santos Sanz Villanueva:

"A lo largo de los años sesenta, un conjunto de nuevas actitudes lleva a desbancar la concepción testimonial del arte, a alejarlo de los supuestos del realismo socialista; esas actitudes terminan por propugnar un relato autónomo de la realidad exterior e, incluso, [...] una novela que cree una realidad que pueda ser objeto de una obra literaria" (Sanz Villanueva 1992, 253).

Los excesos de esta postura dan lugar a una poética experimentalista que, renunciando a menudo a cualquier forma de tensión referencial, difícilmente podía responder a las esperanzas o interrogaciones del público lector. Conocida, y ejemplar al respecto, es la anécdota que tiene

⁸ "No descubriremos ningún Mediterráneo al afirmar que en una sociedad totalitaria apenas sobrevive la novela policiaca crítica. A lo sumo vegetará la novela de intriga, de carácter más conservador, que en ningún momento cuestiona la figura del poder (policía, detective, juez, etc.). A partir de 1975 la libertad de expresión y de publicación se va normalizando y aun cuando escritores actuales expresan sus dificultades a la hora de construir un personaje investigador, las condiciones obviamente han cambiado" (Vidal Santos 1981, 66).

⁹ Véase al respecto Bouju 1997.

¹⁰ "Esa sociedad neocapitalista, hipercompetitiva, durísima, donde predomina la cultura urbana sobre la cultura agraria [...]. Los novelistas negros norteamericanos de los años 20 y 30 convirtieron esa novela en una descripción tremenda del hombre: un lobo para el hombre en el seno de una sociedad hipercompetitiva. [...] Es necesario considerar el marco de una cultura urbana en donde las relaciones de producción o las relaciones sociales obligan a la búsqueda de este especialista [el detective privado] en la relación entre lo legal y lo ilegal, entre la política y el delito, en muchísimos casos", añade el escritor (*Ibid.*)

a Rafael Alberti por protagonista. A un periodista que le preguntaba, a su vuelta de exilio, qué leía de novela española actual, contestó: "No, la novela de hoy no la leo porque los personajes tardan cuarenta páginas en subir una escalera"¹¹. Esta insuficiencia de la relación con la realidad asumida por la literatura legítima es lo que, al parecer, le correspondió a la literatura de género suplir con sus propias armas.

3. El código hermenéutico

Una de las impresiones más fuertes que deja la novela policiaca, y que cualquier lector ha experimentado en sus lecturas adolescentes, es la sensación de circularidad que, llegado a su desenlace, comunica el texto. Esta sensación no es sino el efecto de un mecanismo estructural básico de la ficción de corte policiaco, cuya primera formulación data de 1939 y se debe a uno de los padres de la novela negra americana, Raymond Chandler:

"Essentiellement, le récit policier [...] consiste en deux histoires. L'une est connue uniquement du criminel et de l'auteur lui-même [...] et se compose principalement de la réalisation d'un crime et des tentatives subséquentes de brouiller les pistes [...]. L'autre histoire est celle qui est racontée. Elle est susceptible d'être d'une grande complexité et devrait, lorsqu'elle est terminée, être complète et autonome"¹².

O sea que el mecanismo narrativo de una novela de corte policiaco se caracteriza ante todo por su dualidad, como lo subraya Tzvetan Todorov: "À la base du roman à énigme, on trouve une dualité [...]. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires: l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. [...] La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde (et le livre)" [Todorov 1978, 11]. Merece la pena insistir en un aspecto fundamental de esta mecánica ficcional: el hecho de que estriba en un juego entre ausencia (de la primera historia) y presencia (de la segunda)¹³. Relación de una investigación que puede cobrar una infinita variedad de formas, con tal de que conduzca al relato de un crimen, la ficción policiaca no se justifica sino por la ausencia previa de éste y su posterior reaparición.

¹¹ Citado por Manuel Vázquez Montalbán (1991, 19).

¹² Citado por Eisenzweig (1986, 51).

¹³ "Il s'agit donc, dans le roman à énigme, de deux histoires dont l'une est absente mais réelle, l'autre présente mais insignifiante" (Todorov 1978, 13).

En la manera cómo se efectúa esta reaparición se cifra quizá la diferencia estructural decisiva entre novela policiaca y novela negra. En la novela policiaca primitiva, el relato del crimen se refiere *in fine* y, las más veces, por delegación de la voz narradora al personaje detectivesco. O sea, de manera esquematizada:

I-----I	I-----I	I-----I
relato del crimen	relato de la investigación	relato del crimen
[R1] <i>ausente</i>	R2 <i>presente</i>	R1 <i>referido</i>

Ello explica porque, en la novela tradicional, el relato de la investigación es fundamentalmente suspensivo: unos sucesivos aplazamientos demoran el momento en que el detective toma la palabra y enuncia la solución del enigma. En estas novelas, no hay tanto *suspense* como *suspensión*, la del tiempo necesario a la reunión de los miembros de la comunidad cuya armonía ha sido rota por el crimen. Tomando entonces la palabra, el detective clásico toma el poder de imponer una vuelta al orden, es decir al estado inicial de las cosas. Por motivos ideológicos obvios, la novela negra no necesita esta restauración final y tiende a mezclar el relato del crimen con el de la investigación, cuando no a convertirlo en el cuerpo mismo de su narración.

Sea cual sea el molde adoptado, lo que resalta es que la distorsión entre el orden cronológico (R1 anterior a R2) y el orden cronográfico (R1 posterior a R2) es el mecanismo estructural básico de la novela policiaca:

cronología:	I-----I	I-----I
	[R1]	R1
	crimen	crimen
	R2	investigación
	investigación	crimen
cronografía:	I-----I-----I	

Así se genera la marcha constante al desenlace que es el principio de la narración de corte policiaco al mismo tiempo que se imprime el sello de la circularidad que es su resorte estructural. Esta andadura dual es constitutiva de lo que Roland Barthes llama el código hermenéutico:

"[...] ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse; ou encore de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement" (Barthes 1970, 24).

4. La renovación posmoderna

Mediados ya los años ochenta es cuando empieza a imponerse el panorama proteiforme y caleidoscópico de la llamada *Nueva Narrativa*, cuya diversidad parece responder a los requisitos fijados por Santos Alonso:

"Las novelas más innovadoras son precisamente aquellas que presentan una postura intermedia entre el experimentalismo y la narración tradicional, es decir, aquellas que aprovechan las técnicas y procedimientos renovadores [...] como el contrapunto, la alternancia de las personas narrativas, las secuencias discursivas y narrativas, etc. (que llegaron a su extremo en el anterior periodo experimentalista) pero adecuándolos, con mayor moderación y clarificación, a la recuperación de aspectos tradicionales como el realismo, la narración argumental, la parodia, e incluso la linealidad" (Alonso 1983, 95).

Una vez más, en el medio está la virtud: uno de los factores más eficaces de esta síntesis ha sido la incorporación de la poética negra al panorama literario global. De ahí que se pueda comprobar la ausencia casi completa, salvo contadas excepciones seriales o miméticas, del género policiaco autóctono en el paisaje editorial actual¹⁴. Es una de las múltiples consecuencias de su homologación por o con la novela legítima¹⁵. Como señala Santos Sanz Villanueva, en efecto, "Son muchas [...] las obras que plantean su tema por medio de una investigación o del esclarecimiento de una trama de intriga, hasta el punto de convertirse este

¹⁴ Síntoma de ello es la quiebra de las principales colecciones de novela negra —*Alfa 7* de Laia, *Etiqueta negra* de Júcar, *Cosecha roja* de Ediciones B— pronosticada por Manuel Vázquez Montalbán: "La llamada novela policiaca española no existe, ni siquiera comercialmente. Y que se lo pregunten si no a los editores que tomaron en serio su leyenda y crearon colecciones como los conquistadores españoles fundaban ciudades en el nuevo mundo" (1989, 9).

¹⁵ No se debe generalizar y existen excepciones, como verbigracia las constituidas por Mariano Sánchez Soler o Carlos Pérez Merinero. La más notable podría ser la de Andreu Martín, quien de entrada contempló su acercamiento al género como juego y sigue apostando por una escritura respetuosa de los códigos, pero de una gran dignidad literaria; véase su ensayo "La novela policiaca/negra como hecho lúdico" en Paredes Núñez, 1989, 23-31. Otro de los "padres fundadores" del género, Juan Madrid, acaba de mostrar con *Días contados* su capacidad para renovar la estructura de la novela de investigación, ensanchando su alcance en fondo y forma en una perspectiva que no deja de recordar las pautas conductistas del realismo social; véase su ensayo "Sociedad urbana y novela policiaca" (Paredes Núñez 1989, 13-21).

procedimiento en una especie de característica de época" (Sanz Villanueva 1992, 257).

Existen sin duda numerosas explicaciones para dar cuenta de esta nueva fase literaria. Una de ellas podría ser el movimiento espiritual de desencanto que se apodera de las mentes en la posttransición española, al ver que las utopías de transformación social han sido integradas en la aceptación política democrática¹⁶. Manuel Vázquez Montalbán suele evocar este fenómeno, que en el fondo es consecuencia de la entrada en la posmodernidad, citando al personaje de Lampedusa que exclama: "Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi". Lo cierto es que la instauración de la democracia en España coincide con la aclimatación de la cultura neo-liberal, la cual acredita la noción de una fatalidad intrínseca de la realidad, la Historia, y la cultura. Como es natural, la literatura desempeña al respecto un papel de caja de resonancia: "La evolución del pensamiento político en España encuentra extraordinario paralelismo en lo literario en estos años de transición" (Vilarós 1994, 219).

Otro factor de explicación sería una indiscutible madurez literaria nacional, capaz de asumir una doble evidencia: por una parte, la de la imposibilidad para cualquier tipo de literatura genérica de hacerse perenne sin cuestionar sus propios códigos; por otra, la de las complejas relaciones que mantiene con la literatura legítima. De hecho, los novelistas españoles más maduros se han mostrado capaces de desguazar los esquemas de la tradición y de remontarlos injertándoles rasgos de tipos literarios específicamente hispánicos: novela picaresca, esperpento, crónica urbana del realismo social, etc. Manuel Vázquez Montalbán habla al respecto de violación de los códigos:

"[...] toute œuvre littéraire est une rencontre de la tradition et de l'innovation, de la tradition et de la révolution. [...] Le patrimoine arrive jusqu'à l'auteur qui le prend, l'assume, et le modifie à sa mesure s'il est un auteur singulier. Du moins depuis que l'idée d'avant-gardisme périclité d'elle-même et que s'installe ce que l'on appelle postmodernisme, à partir de quoi on a le droit légitime de recourir à n'importe quel modèle" (Tyras 1997, 129)¹⁷.

¹⁶ Teresa M. Vilarós (1994, 229) califica acertadamente el desencanto como "nostalgia de lo que pudo ser y no fue".

¹⁷ "Que faut-il faire dans le contexte de la postmodernité? s'interroge l'écrivain. Eh bien, ce que réclame l'attitude postmoderne, l'esthétique postmoderne, c'est qu'on peut recourir à n'importe quel genre, par exemple à un genre comme le policier, mais

Tanto más cuanto que si el acogerse a la sombra protectora de una novela de género traduce inicialmente una postura de escepticismo sobre la función de la narrativa tradicional, a la larga no hace sino agudizar la relación de fascinación-repulsión que une la una y la otra. Y es que ambas mantienen desde los orígenes una serie de relaciones bastante ambiguas, que Jacques Dubois (1992, pp. 67-84) califica de referencia, de intercambio y de transacción, impuestas por el estatuto paraliterario de la primera y la necesidad en que está de abogar por su reconocimiento. El resultado es la emergencia de esta prosa inventiva, liberada de la sujeción normativa, que se impone en los años ochenta, en un número considerable de novelas, procedentes tanto del campo de la *novela negra* como del de la *novela blanca*. Ésta adopta la matriz estructural, el procedimiento dual, el motor narrativo hermenéutico de la novela negra y aquella integra rasgos cultos —psicología, monólogo interior, polifonía enunciativa, intertextualidad— tomados de la segunda. Esta ósmosis se puede averiguar en buen número de obras, de las que algunas son ejemplares.

II. ... a la práctica novelesca.

1. *El triunfo*, de Francisco Casavella.

Publicada en 1990, *El triunfo* es la primera novela de Francisco Casavella, escritor barcelonés nacido en 1963. La crítica suele considerar que ocupa un sitio inaugural en la corriente de jóvenes escritores agrupados bajo el lema de Generación X. "Por lo que hace a estos narradores —adelanta Carles Bernardell (1996, 39)— se hace difícil señalar qué autor marca el pistoletazo de salida. Quizá haya que remontarse a Casavella y su novela *El triunfo* (Versal), que parece que vaya a agotar el fenómeno"¹⁸. De esta ponderación elogiosa, sólo cabe retener aquí que concierne una novela de corte policiaco. Cuando no fuera en

en y introduisant des éléments de modification fondamentale, sinon on ne justifie pas la singularité" (Tyras 1997, 130).

¹⁸ "Si fue primero el huevo o la gallina es difícil de determinar —añade Antonio Ortega (1996, 31)—, como también saber de su primer representante, aunque alguien parece aventurar su origen en *El triunfo* (Versal, 1990), de Francisco Casavella".

efecto más que por sus coordenadas paratextuales, la novela ostenta su condición de serie negra. Lo es de hecho, pero por motivos más esenciales de los que sobresalen su adscripción al mecanismo hermenéutico y su tensión referencial.

La novela se abre con una escena bastante efectista, muy de ambiente cinematográfico, que recuerda un poco el capítulo inicial de *Los mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán. Un coche se inmoviliza en un aparcamiento desierto y tres hombres salen de él. De repente surge otro individuo, mucho más joven, y empieza a disparar contra el grupo. Tiroteo. Cae un hombre, se desploma otro. El tercero, un señor ya mayor y muy delgado, consigue alcanzar al joven, y matarlo. Pero está herido, de gravedad, y acaba pegándose un tiro para, digamos, cumplir con su destino (*ET*, 9-12). La función prologal de esta escena se subraya de diversas maneras: se trata de una secuencia desprovista de cualquier tipo de información espacial, temporal, onomástica, y de extraordinaria sequedad estilística, marcada por sintagmas gramaticales minimales (sujeto, verbo, complemento) y frases nominales: "Crujido de acero y mecánica anticuada al abrir una de las puertas. Los tres hombres salen despacio" (*ET*, 9). El relato es de tipo conductista, asumido por una instancia narradora omnisciente impersonal cuando el resto de la novela se enuncia en primera persona. Detalle significativo: carece de texto epigráfico cuando los otros dos relatos que componen el cuerpo de la novela ofrecen sendos exergos. Forma un capítulo autónomo, cuya función es presentar la muerte en unas circunstancias lo suficientemente enigmáticas como para que el resto de la novela tenga que desempeñar un papel esclarecedor al respecto.

Tal es efectivamente el caso. El primer relato de que consta el cuerpo narrativo, asumido por un personaje de gitano cantaor llamado el Palito, abre y concluye el conjunto. La apertura se efectúa bajo la égida de una cita de Shakespeare, "Adiós, adiós, Hamlet, recuérdame" (*ET*, 13), que subraya la dimensión memorativa, vale decir testimonial, del texto, y se cierra bajo la invocación de una frase de Robert Graves, "And we recall the merry ways of guns" (*ET*, 181), que vincula la memoria con la violencia armada. La información de la matanza del aparcamiento, y la opacidad de su causa, provocan el discurso:

"Visto ahora, me doy cuenta de que, fijándome, y de ser yo, la verdad, alguien que está al tanto y en el mundo, me hubiera dado cuenta mucho antes de que se iban a matar. Pero es que nunca quise ni supe hacer mucho caso a esas historias que caminan por el Barrio [...]" (*ET*, 15).

El Barrio lo es por antonomasia y con mayúscula, pero no es difícil identificarlo como el Barrio Chino de Barcelona, por la mención de algunos espacios conocidos (*ET*, 26: San Pablo; 27: Robadors; 44: Montjuich; 50: Hospital; 59: Plaza Real; etc.), o bien por la evocación metonímica, no exenta de cierta poesía canalla, de las Ramblas:

"Éramos más delgados y más guapos y yo le diría a usted que hasta más listos, cuando, al llegar a las calles grandes, les sacábamos el dinero a los marinos americanos y a los marinos italianos y el bolso a las extranjeras de piel colorada que se creían caminando por el cuarto de baño de su queo, oliendo las flores y tocándole el pico a los pájaros y haciéndoles chu-chu-chu a los loritos reales" (*ET*, 15).

Estas citas permiten vislumbrar dos dimensiones esenciales del relato del Palito: su lengua y la existencia de un destinatario ("usted"). En cuanto al lenguaje del narrador, aun siendo una transposición literaria, adaptada a la capacidad de comprensión del lector medio, de la jergonza del hampa, es el instrumento más eficaz de caracterización del personaje y de situación de la historia referida en un contexto socio-histórico dado. Valgan como ejemplo los siguientes segmentos: "Y eran así: unos ñajos. Al agustín le habían dado antes que a la maizena, fijo [...]" (*ET*, 17); "Luego se volvían para su queo y el Andrade pequeño tenía que oír los chorreos de su padre (al que usted conocerá) y que se cortaba la cara con los bisnes y el espitamiento en que andaba su hijo" (*ET*, 17). El léxico utilizado constituye uno de los modos más seguros de designación de un espacio, de un tiempo y de una clase social determinados. En cuanto a la presencia explícita de un destinatario intradieгético, permite poner de realce a la vez la ingenuidad y las limitaciones del personaje narrador. Intenta expresar una verdad —"Le juro que no miento si le digo..." (*ET*, 21)— sin temor a nefastas consecuencias —"Ahora me toca hablar del Gandhi y ahora sé que todo esto se lo puedo contar a usted sin miedo" (*ET*, 23)— esforzándose por conferir a su discurso una coherencia de la que él intuye que está desprovisto —"Y si no me sé explicar mejor, qué quiere usted que le haga" (*ET*, 48). El relato cobra entonces la dimensión de una confesión ingenua, lacunaria, cuyo motivo y sentido se aclara paulatinamente conforme se acerca el final de la novela. El último capítulo permite confortar las impresiones que provoca la lectura. El relato es de hecho un soliloquio emitido desde la celda de un establecimiento psiquiátrico, para un interlocutor de identidad borrosa (¿su propia

imagen?¹⁹) donde el Palito está recluso e intenta reconstruir toda la historia que le ha conducido a su situación de preso. Cualquiera que sea su identidad, el interlocutor es una entidad pretexto, que permite al Palito "largar", como lo dice en algún momento (*ET*, 49), un discurso autoexplicativo que no tiene más principio organizativo que el de la memoria.

De ahí la necesidad, que constituye un hallazgo estético mayor, de otro texto que sirva de contrapunto informativo al primero. El segundo relato constitutivo de la novela es de naturaleza radicalmente distinta al primero: éste es oral, siendo el otro un texto escrito, al que el primer narrador alude de paso una vez, sin percatarse de su importancia: "[...] el Gandhi cuando se aburría de apuntar unas cosas que escribía en un cuaderno" (*ET*, 163). El segundo relato cobra pues la forma de unas memorias, cuidadosamente redactadas por el personaje del Gandhi, verdadero protagonista de la historia. Si el Palito, hombre joven y desavisado, es narrador homodiegético, mero testigo de acontecimientos de los que sólo parcial e intuitivamente percibe el sentido, el Gandhi, hombre mayor y desengañado, lo es de tipo autodiegético, lo cual quiere decir que se refiere constantemente a unos hechos de los que penetra perfectamente los mecanismos y el alcance. Estas especificidades confieren a su texto una tonalidad de autoconfesión otoñal, no desprovista de elegante nostalgia:

"Es cierto: nuestra fama ganó más batallas que nosotros mismos y en cuanto nos hicimos poderosos quedó muy poco del primer ideal, salvo en protocolos y cierta excepcionalidad indumentaria. Sin querer, aunque queríamos, aunque lo éramos, nos convertimos en unos chulos y dimos dinero a otros (a los que una capacidad negativa de tomar partido por cualquier sentimiento humano había convertido en profesionales) para que hicieran el trabajo sucio, y celebramos nuestra grandeza de gerifaltes de barrio y comimos en exceso y bebimos y, lo peor de todo, compartimos definitivamente las miserias sentimentales de cualquier ser humano" (*ET*, 83).

Ambos relatos se entrelazan, en una alternancia perfecta que hace de la novela una trenza textual contrastada, y se completan mutuamente para esbozar un panorama fragmentado pero homogéneo de la historia,

¹⁹ Que se pueda tratar del reflejo del propio narrador, lo sugieren varias afirmaciones. Ésta, por ejemplo: "Y cuando le trajeron a usted y le colgaron en la pared me alegré" (*ET*, 180), o la de que el interlocutor del personaje "es clavado a mí" (*ET*, 181). Van en el mismo sentido las alusiones a un estado físico que es el del protagonista después de una paliza dada en comisaría: "ese pijama con números", "esas bolsas que lleva en los pies", "el algodón blanco de la cara y las vendas de la cabeza" (*ET*, 181).

los usos y costumbres, y las relaciones personales del Barrio²⁰. En los intervalos de las nueve secuencias del relato del Palito se insertan los ocho trozos del cuaderno del Gandhi, oportunamente titulados *Bribia*. La palabra, forma etimológica del actual "briba", alteración de "biblia", remite a la vez a la forma parcelaria del relato (compuesto de trozos, o bribas textuales) y al fondo picaresco o hampesco de la historia²¹.

La novela es en efecto en gran medida una epopeya de los bajos fondos barceloneses, que se puede reconstituir con más o menos exactitud de la manera siguiente: después de un largo período de sufrimiento y formación en el desierto de África, un grupo de legionarios encabezados por su teniente se apodera del Barrio chino de Barcelona. Estamos en los años 50 (*ET*, 102), y el Gandhi tiene "menos de treinta años" (*ET*, 144). Con el tiempo, su poder y supremacía se ven contestados por unos recién llegados, moros y negros, que se apoyan en una nueva fuente de riqueza ilegal, el narcotráfico. El enfrentamiento entre los dos bandos, largo y sangriento, encuentra su clímax en una matanza perpetrada por los moros con ocasión de una boda. El Gandhi, derrotado, envejecido, decide pactar con los moros: su tranquilidad y la de sus allegados contra su renuncia al control del barrio. Estamos en los años ochenta, y se trata de una dimensión referencial comprobada, a la que otros textos de corte policiaco han aludido, de los que sólo citaré, de *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, este sabroso diálogo entre Pepe Carvalho y Bromuro:

" —Antes conocía a todos los chorizos de esta ciudad, Pepe, a todos. Eran como de la familia. Entraban y salían de la Modelo, apañaban lo que podían y Bromuro era su archivo, aquí, en mi coco tenía toda la mierda de la ciudad. Ahora, Pepe, es que da pena. Nos han colonizado.

—Te refieres al famoso imperialismo americano.

—Y una leche. Me refiero a los nuevos capos. No hay ni un capo español, Pepe. Aquí se lo reparten todo entre negros, sudacas y moritos,

²⁰ Los dos textos se hacen eco pero de una manera aleatoria que pone a prueba la competencia del lector. Por ejemplo, cuando el Gandhi evoca el asesinato del hijo de uno de sus lugartenientes (pp. 80-81), el episodio ya ha sido descrito, desde otra perspectiva, por el Palito (pp. 24-25). El comentario analéptico funciona entonces como reflexión sobre la relatividad del poder. En otro momento, el Gandhi comenta el pacto que firma con el nuevo capo moro del Barrio (pp. 144-146), del que nos enteramos en el relato del Palito más tarde (pp. 155-156). En este caso, el comentario proléptico justifica una actuación que por fuerza un mero testigo no puede entender. Este mecanismo, fundado en la fragmentación diegética y narrativa, confiere al código hermenéutico una trascendencia que implica al lector.

²¹ "Vida holgazana del mendigo o del pícaro", "arte de engaño de los que la llevan" y éstos, por comparación, de biblia en el sentido de "sabiduría, gramática parda", según Corominas 1974, s.v. *Bribón*.

y los chorizos del país a trabajar para ellos y pobre del que trata de establecerse por su cuenta (p. 33)"²².

En la novela de Casavella, esta epopeya criminal sirve de tela de fondo a una historia individual, a la que remite el título de la novela, *El triunfo*, que también lo es de una canción²³. Ya dueño del barrio, el Gandhi se enamora de una chica mucho más joven que él, la Chata, y se hace cargo de su vida material. Ésta, sin negar sus fríos favores a su protector, se casa con otro hombre, el Guacho, un cantante que llega a tener mucha fama, en parte gracias al éxito de "El triunfo". El Guacho no es muy fiel y su mujer ya pierde paciencia. El Gandhi interviene y en adelante, nunca más se oirá hablar del cantante. Salvo por parte de su hijo, el Nen, cuya razón de vivir se confunde con la fatalidad de la venganza.

Leído a la luz de esta sinopsis, el texto epigráfico que encabeza la novela, "Adiós, adiós, Hamlet, recuérdame" (*ET*, 13), cobra otra dimensión. De hecho, la historia singular de *El triunfo* se puede leer como una reescritura de la tragedia de Elsinor. Después de la desaparición del Guacho, el Nen proyecta vengarse del Gandhi. Dotado de un carácter algo caprichoso, aplaza el momento de la venganza y se comporta de manera estrambótica, hasta el punto de que sus conocidos se preguntan si no estará atormentado por un amor imposible por una Ofelia de Arrabal, la inconstante Susi. De ahí la repartición del contenido anecdótico en fases de clara inspiración dramática, a nivel tanto de la historia colectiva como de la singular: vida en el Barrio; llegada de los moros; derrota final, o bien: amor del Gandhi; clímax de la boda, venganza del Nen. En todo caso: exposición, nudo, desenlace. Huelga decir que la diégesis, termina con la escena inicial, que escenifica dicha venganza.

La novela cumple con los requisitos genéricos, gracias a la estructura regresiva de su relato, desencadenado por un planteamiento enigmático, y también gracias a la fuerza de su figuración espacio-temporal²⁴. Pero también se muestra capaz de convocar una serie de

²² La novela de Manuel Vázquez Montalbán se publicó en 1988. Una temática parecida informa *Barcelona connection*, de Andreu Martín, de la misma fecha.

²³ Véase pp. 33 y 160. Por supuesto que amén de remitir a una canción cuya letra cifra el destino del triángulo mujer-amante-hijo, *El triunfo* apunta por antífrasis a la derrota del Gandhi, como hombre y como jefe de banda. El procedimiento de utilizar una canción para marcar el progreso de la intriga también recuerda el de *Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán.

²⁴ Cabe destacar, entre otros procedimientos ya evocados, las alusiones hechas a las obras de la renovación urbanística emprendida por Barcelona en la década de los

recursos —la estructura profunda dramática, el entronque con el mito, la polifonía enunciativa, la variedad estilística— que le confieren una innegable dignidad literaria.

2. *Land Rover*, de Suso de Toro.

Land Rover (1991) es la primera novela publicada en castellano del escritor gallego Xesús Miguel de Toro Santos, nacido en Santiago de Compostela en 1956²⁵. Recibió una acogida crítica bastante fervorosa: "*Land Rover* es una novela concebida con ambición, desarrollada con seguro pulso narrativo y escrita en un lenguaje directo, agrio, acanallado incluso, como corresponde a la historia referida", comenta por ejemplo Ángel Basanta (1991, 10). Dicha adecuación entre lenguaje y contenido es propia de una obra que, por mucho que no lo aparente desde el punto de vista paratextual —exceptuando una frase de la contraportada, que vincula a Shakespeare con Dashiell Hammett, el libro ostenta su condición de *novela blanca* — remite a los cánones de la poética negra²⁶.

El título de la novela encuentra su justificación en el primer capítulo, que refiere una escena bastante espectacular, de una nocturnidad toscamente iluminada por los focos de un local de alterne suburbano. Un hombre totalmente borracho se asoma a la puerta en el momento preciso en que un Land Rover sale del aparcamiento con las luces apagadas. La mente acaparada por las formas de una de las tanguistas del club, el individuo sale tambaleando en la oscuridad para aliviar su vejiga. Da unos pasos inciertos en el aparcamiento y tropieza con un cuerpo tendido

ochenta: "En el Barrio sólo quedaron las grúas del Ayuntamiento, dale que te pego con los derribos [...]" (*ET*, 150).

²⁵ El texto original gallego salió a luz con el mismo título en 1988. El propio autor ha dado su aprobación a la traducción, por cierto excelente, realizada por Basilio Losada: "Por lo demás creo que es para ambos [Manuel Rivas y yo] un honor que nos traduzca Basilio Losada, cosa que yo desde luego no sabría hacer" (Araguas 1991, 28).

²⁶ "Esta constante sirve para mostrar dos caras de Galicia, una rural, tradicional y mágica, y otra urbana, consumista y amarga. El drama del asesinato se repetirá en ambas, contado por Suso de Toro con descripciones frías, minuciosas, casi de informe policial: el contraste entre acontecimientos terribles y este estilo duro y directo sorprende al lector", comenta Javier Sáez, 1991. Por su parte, Adolfo Sotelo Vázquez, 1992 apunta que el mayor mérito de Suso de Toro es que "convierte el gallego en el campo de trabajo que es la lengua contemporánea tras el Ulises: una lengua sucia y descastada, lengua charca, lengua de los arrabales degradados de la ciudad más bella de Galicia."

en la oscuridad, el de un hombre muerto (LR, 13-14). La puesta en tensión, es decir en espera de resolución, que significa este primer capítulo es subrayada, o anunciada, por las pocas palabras de un texto preliminar, titulado "Así son las cosas": "Siempre lo he dicho, siempre. Así son las cosas. Había mucha maldad en ella. Mucha" (LR, 11). La dimensión enigmática de la novela se afirma pues de entrada, a la par que, contribuyendo a ella, su naturaleza polifónica. El segmento apertural se enuncia en efecto en una primera persona de identidad desconocida; el primer capítulo tiene una instancia narradora de tipo extradiegético impersonal, con el punto de vista mayormente desfocalizado de las narraciones omniscientes, si bien con algunos rasgos de la externa de los relatos behavioristas. Presentada pues con cierta sequedad referencial, la inmediata aparición de la muerte, y de la fatalidad, construyen una dimensión enigmática que deja prever un relato encarado a desconstruirla.

De hecho, el cuerpo de la novela aporta paulatinamente las respuestas a los interrogantes que provocan los textos liminares. El mayor interés, o el mayor acierto, de la novela estriba en la manera cómo se elabora esta aclaración. Se podría evocar metafóricamente la técnica del rompecabezas, en el que las piezas han sido sustituidas por otros tantos relatos que se completan y responden para constituir un todo homogéneo e inteligible.

La línea diegética principal nos sitúa en los años ochenta, y se divide a su vez en dos anécdotas que dislocan la temporalidad. Por una parte, el relato refiere, en tiempo presente y desde una perspectiva omnisciente, la noche vivida por dos hermanos, Abelardo y Gumersindo. Salen juntos del bufete de un hombre de ley, donde han sellado un acuerdo de repartición de la herencia de su madre, que ha muerto hace poco. Abelardo está bastante afectado y quiere marcharse en seguida, pero Sindo le insta a que le acompañe en una deambulación por las calles de la ciudad, visitando algunos bares. Con el dinero de las partijas, Sindo sueña con comprar un local del casco viejo, montar un bar de postín con chicas de alterne, y convencer así a su mujer Amparo de que vuelva con él. De hecho, Sindo cuenta con que su hermano mayor, hombre serio y formal, no sólo le lleve, con su Land Rover, hasta el club donde Amparo trabaja, sino que hable él a su mujer. El desenlace será algo distinto. Esta anécdota ocupa los capítulos 2, 5, 8, 10, 13, 17 y 19. El relato está permanentemente fragmentado por los recuerdos de escenas vividas por ambos hermanos. Abelardo se deja llevar, pero más por su memoria y la

necesidad de desvelar un terrible misterio que por el parloteo insustancial y falsamente fraterno de Sindo. Los segmentos memorativos permiten entender que, mientras que Sindo fue el objeto único de inversión de la ternura materna, Abelardo ha sido desde su primera infancia un sufrelotodo odiado.

La progresión argumentativa de estos capítulos se ve ritmada por unos insertos de índole radicalmente distinta. Tres capítulos, los 4, 9 y 16, refieren las respuestas, hechas por los dueños de los establecimientos que visitaron los hermanos, a lo que se supone ser el interrogatorio conducido por un policía. Estos textos, muy parecidos en su forma (cortesía del locutor, temas idénticos, parquedad del comentario), permiten seguir la cronología de los hechos: "Estuvieron, sí señor. Serían las siete más o menos, o pasaría algo de las siete, las siete y cuarto o por ahí. Estaba lloviznando algo" (LR, 36); "Estuvo, sí, señor. [...] No sé la hora. Serían las once, quizá. Marcharon a las doce y cuarto porque les mandé marchar yo para cerrar, si no, ellos seguían" (LR, 132). También proporcionan alguna precisión sobre la personalidad de los hermanos:

"[...] un hombre muy formal. Y más si lo compara con el golfante ese de su hermano. Bueno, hermanos son, pero no sé si sabe cómo es la cosa. Son hermanos, pero sólo por parte de madre. Uno, el más viejo, Abelardo, es hijo del marido, y el otro es de otro hombre" (LR, 37).

Paralelamente, como contrapunto al recorrido de los hermanos, en los capítulos 7, 12, 15, 18, 20 y 21, el relato se demora en las figuras de dos mujeres, Amparo y Pilar, que se encuentran en comisaría a raíz de la muerte de sus respectivos esposos. Están aguardando el firmar su respectiva declaración, y la larga espera es propicia para las confidencias. Éstas desempeñan en las secuencias la misma función que los recuerdos en la confrontación de los hermanos: proyectar sobre la situación presente, que se aclara poco a poco, la luz de algunos episodios, algunas anécdotas que dan cohesión al conjunto. La tremenda irresponsabilidad de un hombre que dejó morir a uno de sus hijos, la brutalidad amorosa de un marido que prostituyó a su propia mujer, así como la maldad declarada de una suegra de la que todo, hasta su propia muerte, indica el trastorno mental.

La clave última de lo que cobra paulatinamente las tonalidades de una verdadera tragedia se encuentra en una última serie narrativa, más breve, que constituyen los capítulos 3, 6, 11 y 14. Esta secuencia significa un cambio de las coordenadas espacio-temporales diegéticas, ya que pasamos de un paisaje urbano a un entorno rural, y de la década de los

ochenta a los años de la guerra civil. En el 36, dos hombres rivalizan por conseguir a una mujer altiva y de mal genio. En una fiesta de pueblo, Gumersindo no puede sino comprobar su derrota:

"Allí está ella, alegre, pequeña, desafiante, ella que no tiene más amo que el que quiere, ella que te desafía y ríe. Y te las va a pagar, bailando un agarrado, la polka, a saltitos leves y graciosos con Abelardo, ancho, torpe, borracho de alegría y risotadas de aliento cabruno. Y ella se deja. Con Abelardo. Abelardo de Patiño, de la cuadrilla de Lueiro, fascistas de mierda" (LR, 34).

La venganza de Sindo estará a la altura de un contexto con valor de pretexto: el conflicto cainista exacerba las viejas creencias y los antiguos rencores, realza los caracteres indomables y los sentimientos excesivos. Sindo captura a Abelardo, lo ahorca y le sustituye en la cama matrimonial. En los hijos habidos en sendas uniones, legítima e ilegítima, la madre hará pesar la losa pétreo de sus amores y de sus odios.

La dimensión trágica de la historia es subrayada por un recurso estético de suma eficacia. El segmento preliminar de hecho es un texto que se escribe conforme progresan el relato y la información factual que vehicula. De las mismas características que las intervenciones de los dueños de bares (primera persona, tiempo pasado), también asume una función testimonial ulterior. Pero estratégicamente dispuesto en las articulaciones importantes del relato²⁷, sirve de apoyatura distante e informada a la vez, como de voz coral que, subrayando la evidencia del drama, marca la pauta de la fatalidad: "Así son las cosas". La dimensión dramática de la historia se inscribe en los textos epigráficos, una cita de Sófocles al principio, "La esfinge con sus cantos pérfidos nos forzaba a descuidar lo oscuro para afrontar lo urgente", y una de Shakespeare al final: "¿Cuándo nos reuniremos otra vez los tres, en el trueno, en el rayo o en la lluvia?". La invocación de Sófocles permite entroncar la novela con la tragedia griega, y quizás con la tradición de la maldición familiar que informa el drama largo y sangriento de los Atrides. En el drama elaborado por Suso de Toro no falta la dimensión más profunda de la violación de lo sagrado: la relación de la madre con sus hijos podría estar marcada por una dimensión incestuosa²⁸. El escritor realiza una

²⁷ El texto "Así son las cosas" se inserta entre los capítulos 4 y 5, 9 y 10, 13 y 14, 17 y 18 y 21 y 22.

²⁸ Un recuerdo de Sindo inserto en el cap. 10, pp. 86-88, sugiere que la madre, entre brujería y locura, tomaba a su hijo por su amante. Y entre las dudas que

trasposición, al mismo tiempo que una inversión, de la historia de Caín y Abel, para estigmatizar "la crispación de los últimos cincuenta años" (Romeo Pescador, 1992)²⁹. En cuanto al dramaturgo inglés, su cita por ambos novelistas muestra hasta qué punto se considera como paradigma y emblema de una escritura de cuño dramático³⁰.

Es una de las semejanzas que vinculan *Land Rover* con *El triunfo*, y hay otras. Como ésta, la novela de Suso de Toro cumple por una parte con los requisitos de la ficción de corte policiaco, por su estructura hermenéutica, y por su evidente fuerza denotativa. Como ha sido subrayado, "El narrador gallego plasma, con dureza, la crisis de una sociedad: la emigración, el tránsito del campo a la ciudad. La ciudad como componente neurótico de esa sociedad. El campo, nada bucólico, con sus atávicas creencias que se introdujeron en la ciudad aún cuando ésta nada quiera saber de ellas" (González Gómez 1991)³¹. De esta situación inestable es emblemático el deambular errático de los dos hermanos por un espacio urbano incierto en el que los únicos espacios visitados son bares o tabernas, es decir marcos de una socialización sustitutoria facticia o falaz. En cuanto a la dimensión hermenéutica, nace de una cuidada estructura a la vez regresiva y circular, pero va más allá: la pluralidad de relatos de fuentes y tiempos enunciativos variados, su atomización por las confidencias y los recuerdos, la presencia de una voz coral que construye un significado paralelamente a una información que disloca la cronología, provocan una desorganización del relato. El lector se ve así obligado a tomar a su cargo la actividad hermenéutica para deshacer el trenzado narrativo, es decir *mutatis mutandis* a ejercer de detective extra-textual. De hecho, en *Land Rover* como en *El triunfo*, el enigma alcanza una

consumen a Abelardo está la que acaba por formular a su hermano: "Dime la verdad, ¿te metía en la cama?" (cap. 19, p. 142).

²⁹ Es de notar el acierto que constituye la elección de los nombres propios Abelardo, cuya semiología integra el drama cainita, y Gumersindo, de resonancias casi góticas, que parece remitir a las raíces milenarias del pueblo gallego.

³⁰ Una dedicatoria completa el aparato paratextual, "A Toro sentado y a Jerónimo", es decir a dos figuras históricas de la marginación y de la resistencia contra la opresión.

³¹ En un texto titulado *Autopoética*, y citado en su epílogo por el traductor Basilio Losada, Suso de Toro declara: "No escribo pensando en lectores de sangre azul ni de casta de funcionarios de la literatura, por más que, si les gusta, qué bien. Ética y estéticamente, soy rigurosamente plebeyo. Me gustaría conseguir una retórica de la miseria, o de lo residual, o de la carencia. De la precariedad" (*LR*, 177). *Land Rover* aporta la prueba de que lo plebeyo no ignora lo trascendente.

doble trascendencia. Por una parte, si el texto es enigmático, es porque lo es la realidad. Como dice acertadamente Ángel Basanta:

"Todas las narraciones del autor compostelano nacen de la transformación de una sociedad condenada al desarraigo por haber tenido que cambiar demasiado deprisa. En las últimas décadas, numerosas familias han pasado del neolítico a los umbrales del siglo XXI. Y en tan largo trayecto con tan poco tiempo, a muchos se les hizo de noche en el camino. Porque perdieron vínculos fundamentales sin haber encontrado otros nuevos para sustituirlos".

Por otra parte, la construcción mosaica permite entroncar con la dimensión mítica que fundamenta la tragedia: "La construcción de los capítulos expresa el sentido de destino: si todo está escrito, todo es reversible, y el tiempo no existe. [...] El poder de la bruja trasciende el azar, y determina un futuro que ya estaba en el pasado" (Sáez 1991). Por debajo o por encima de su intención realista, late en *Land Rover*, al igual que en *El triunfo*, la veta literaria de la tragedia, en la que el *fatum* tiene dimensión suprahumana, como los grandes mitos: "[...] creo que [los personajes] no hacen más que cumplir su hado, su sino. Esta historia se construye sobre la horma de la tragedia", declara el escritor (Araguas 1991, 26).

III. Conclusión

La apuesta de la novela negra en contexto posmoderno es la de la novela a secas: elaborar un discurso narrativo que esté en condiciones de asumir las diversas herencias expresivas, con la perspectiva de interrogar y reformular sus potencialidades artísticas y sus funcionalidades sociales. Esta postura, ilustrada por la obra de un Mendoza, de un Vázquez Montalbán, de un Muñoz Molina, y de muchos otros talentos entre los más jóvenes, es la de la síntesis de la escritura imitativa y de la experimentación literaria. Explica la importancia en la España de los 80 y los 90 de la reescritura genérica —"los géneros desbordan", constata Teresa M. Vilarós (1994, 219)— y remite a la tendencia o a la tentación de la escritura posmoderna de fundar una nueva estética referencial. A pesar de que algunos creadores, fieles al credo adorniano de la autonomía del campo estético, fundan su concepto de la posmodernidad en la muerte del

sujeto, de la historia y de la representación, y en una estética de la radicalidad verbal, muchos apuestan por la necesidad de recuperar en la tradición lo que es susceptible de conducir a la invención de nuevas modalidades de escritura realista. Es decir, en los términos de Juan Oleza:

"[...] la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de élite y cultura de masas, la exploración y el rescate de formas y procedimientos de la cultura popular de masas, la necesidad de una hipótesis de vigencia de la historia en la que basar la decisión de transformarla, la experimentación de un sujeto postmoderno a la vez social (sujeto desyoizado, descentrado, objetivizado, propio de una sociedad de masas) y diferenciado (sujeto que ha perdido su ambición universalista y dominadora, sujeto constituido por el reconocimiento de sus diferencias [...]), la socialización de la recepción estética [...], la intercambiabilidad de los roles culturales [...], la expansión de lo estético a las formas de la vida y de la práctica sociales, o el rescate de la pasión narrativa, la inmediatez comunicativa y las representaciones de gran densidad argumental" (Oleza 1993, 118-119).

En la perspectiva así esbozada se inscribe una búsqueda fundamental: narrar significa devolverle al sujeto sus "historias", cuyas formas son estrechamente tributarias de la concepción del tiempo que vehiculan y del sitio del sujeto en ese tiempo. El relato tiene por función la de expresar "la relation imaginaire du sujet avec ses conditions réelles d'existence". Es la definición que Althusser propone de la ideología.

Bibliografía

Obras

1. Analizadas

CASAVELLA, Francisco, *El triunfo*, Barcelona, Versal, 1990 (Meridianos, 61).

TORO, Suso de, *Land Rover*, Barcelona, Ediciones B, 1991 (Tiempos modernos).

2. Citadas

MADRID, Juan, *Días contados*. Madrid, Alfaguara, 1993.

MARTÍN, Andreu, *Barcelona connection*, Barcelona, Ediciones B, 1988 (Cosecha roja, 1).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Tatuaje* (1974), Barcelona, Planeta, 1986 (Serie Carvalho, 2).

———, *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, Barcelona, Planeta, 1988 (Serie Carvalho, 14).

Textos críticos

ALONSO, Santos (1983), *La novela en la transición*. Madrid, Dante (Puerta del Sol/Ensayo).

ARAGUAS, Vicente (1991), "Escribir es oficio de muerte (Entrevista con Suso de Toro)", referencia desconocida, pp. 26-28.

BARTHES, Roland (1970), *S/Z*. Paris, Seuil (Points Essais, 70).

BASANTA, Ángel (1991), "Land Rover, de Suso de Toro", *ABC*, 13 de marzo de 1992, p. 10.

BERNARDELL, Carles (1996), "Los que no son de Cuenca. Retrato de un artista adolescente", *Quimera*, n° 145, marzo de 1996, pp. 38-39.

BOJU, Emmanuel (1997), *Écrire après les totalitarismes, 1945-1995*, *Revue de Littérature Comparée*, avril-juin 1997, n° 2.

COLMEIRO, José F. (1994), *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Antropos (Biblioteca A, artes-literatura, 9).

COROMINAS, Joan (1974), *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos (BRH V. Diccionarios, 1).

- DUBOIS, Jacques (1985), "Naissance du récit policier", *Actes de la Recherche en Sciences sociales. Images "populaires"*, n° 60, nov. 1985, pp. 47-55.
- (1992), *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan.
- EISENZWEIG, Uri (1986), *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (1991), "Dos buenos narradores de Galicia", *El Periódico*, 11 de diciembre de 1991.
- OLEZA, Pedro (1993), "La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo", *Compás de letras*, n° 3, *Historia y ficción*, diciembre 1993, pp. 113-126.
- ORTEGA, Antonio (1996), "Entre el ruido y las nueces", *El Urogallo*, n° 120, mayo de 1996, pp. 28-42.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1989) [ed.], *La novela policiaca española*. Granada, Servicio de publicaciones de la universidad.
- ROMEO PESCADOR, Félix (1992), "Muerte de hermano", *Diario 16*, 16 de enero de 1992.
- SÁEZ, Javier (1991), "El sílex del mundo suburbano", *El Mundo*, 5 de enero de 1991.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1992), "La novela", in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, Darío Villanueva y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Madrid, Editorial Crítica, 1992, pp. 249-284.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1992), "La fuerza del destino", *La Vanguardia*, 15 de mayo de 1992.
- TODOROV, Tzvetan (1978), *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris, Seuil (Points Littérature, 120).
- TYRAS, Georges (1997), *Le désir de mémoire (Entretien avec Manuel Vázquez Montalbán)*. Vénissieux, Parole d'Aube.
- VALLES CALATRAVA, José (1991), *La novela criminal española*. Granada, Servicio de publicaciones de la universidad (Crítica literaria, monográfica, 113).
- VAREILLE, Jean-Claude (1986a), "Préhistoire du roman policier", *Littérature populaire, Romantisme*, n° 53, 3e tr. 1986, pp. 22-35.
- (1986b), "Culture savante et culture populaire. Brèves remarques à propos des horizons idéologiques, des structures, et de la littéarité du roman policier", *Le roman policier anglo-saxon, Caliban*, n° XXIII, 1986, pp. 5-19.

- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1993), *La novela policiaca en España*. Barcelona, Ronsel (Fin de siglo, ensayo, 7).
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1989), "Contra la novela policiaca", *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre 1989, p. 9.
- (1991), "La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo", in Yvan Lissorgues [coord.], *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*. Toulouse, PUM, pp. 13-25.
- VIDAL SANTOS, M. (1981), "Novela policiaca española y transición", *Gimlet*, n° 7, septiembre 1981, pp. 65-68.
- VILARÓS, Teresa M. (1994), "Los monos del desencanto español", *Modern Language Notes, Hispanic issue*, vol. 109, 2, march 1994, pp. 217-235.

Emilio Frechilla Díaz
Universidad de Oviedo

La novela policiaca asturiana en el contexto de la narrativa española actual

La novela policiaca asturiana es un producto literario relativamente reciente que, sin embargo, está proliferando en los últimos años dentro del mercado de las letras asturianas. No podemos abordar el estudio de las obras que componen este género sin tener en cuenta la tradición de la que se nutren y, consecuentemente, la problemática que, desde sus inicios, han suscitado las novelas que han sido incluidas dentro de dicho género. Desde las grandes obras norteamericanas pasando por las escritas por los discípulos españoles hasta llegar a las producidas por autores noveles asturianos, la trayectoria de la llamada novela policiaca está marcada por el aparentemente inevitable etiquetado de subgénero. Creo conveniente en este punto delimitar los presupuestos teóricos sobre los que se asienta el concepto de novela policiaca, no sólo porque resulta necesario para realizar un análisis serio o riguroso de este tipo de producciones artísticas, sino para defender lo que considero debería formar parte de lo que denominamos Literatura en todo el sentido artístico del término.

Desde siempre se ha pretendido establecer dentro del fenómeno artístico una división en dos grandes grupos opuestos e incompatibles entre sí: el arte culto (de carácter estético y minoritario) y el arte popular o de masas (subliterario y de carácter estético discutible). La adscripción de una producción artística a uno de estos grupos depende de numerosos factores, todos ellos discutibles, todos ellos variables y, en última instancia corres-

ponde al criterio personal del crítico o lector juzgar la validez última del producto artístico.

Parece razonable situar históricamente a la novela policiaca en la intersección entre lo culto y lo popular, pues posee rasgos de ambos grupos¹. La atmósfera misteriosa y un tanto terrorífica de Poe la vincula con la tradición culta de la "novela gótica" y sólo 40 años más tarde con la aparición de Sherlock Holmes se convierte en verdadera "literatura popular". El éxito masivo de Conan Doyle supuso el triunfo de una forma narrativa específica, construida sobre unos parámetros concretos, los de la novela enigma, que alcanzó una audiencia mayoritaria, tanto entre un público selecto, supuestamente intelectual, como ante las masas, menos exigentes desde el punto de vista literario. El carácter de puzzle regido por una repetición de fórmulas bastante rígidas y poco innovadoras inclinan el género más bien hacia un producto subliterario, pero, si el enigma se plantea como un motivo para sugerir otros propósitos, tales como la libertad de elección del hombre (Chesterton), la preocupación social del crimen (Pardo Bazán), la introspección psicológica de los personajes (Simenon), etc., entonces los productos artísticos resultantes se inclinarían del lado de lo literario². En otras palabras, el estatismo de las fórmulas lo inclina hacia lo superficial y, por tanto, a lo popular o de consumo, y la innovación a lo actual y a lo más crítico y con ello lo aproxima a lo literario o culto.

Seguramente el aspecto en que el género mantiene con mayor nitidez sus orígenes populares es la ideología³. La ideología surgida del folletín y de otros géneros de masas del siglo XIX, lejos de ser progresista o abiertamente revolucionaria, como muchos han pretendido, está vinculada a los intereses de las clases dominantes bajo un caparazón de resignación y de fe en un hipotético futuro mejor. En la derivación del folletín hacia la

¹ Véase José F. Colmeiro: *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos, 1994. Especialmente cap. 1.

² Véanse Salvador Vázquez de Parga: *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona, Planeta, 1981; Julian Symons: *Historia del relato policial*. Barcelona, Bruguera, 1982.

³ Véanse, por ejemplo, V. Brunori: *Sueños y mitos de la literatura de masas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980. También P. Boileau et Th. Narcejac: *Le roman policier*. Paris, P.U.F., 1975.

novela enigma o criminal se sigue manteniendo intacto y defendiendo este espíritu conservador. A veces muestran una brillante fachada de compromiso social, pero en realidad esconden un engaño en la supuesta defensa de la sociedad contra todo aquel que intenta transgredir el funcionamiento ideal del régimen. Al final, siempre se exalta el triunfo de la justicia, que coincide con los valores del régimen vigente. No es necesario hacer una larga lista de autores de éxito que demuestren la veracidad de esta afirmación. Ahí están los policías de Gaboriau siempre dispuestos a elogiar el sistema; o las brillantes deducciones de Sherlock Holmes, emblema del positivismo victoriano. Ahí está también el carácter pacífico y extrovertido de Maigret, representante de la pequeña burguesía; ahí están esos espías superdotados en todo, defendiendo el sistema de injerencias externas o los héroes de Spillane, perfectos en la defensa del régimen, aunque necesiten acudir a los métodos menos ortodoxos para defender el sistema, etc. La lista podría prolongarse indefinidamente, pero, en esencia, la conclusión del relato está supeditada al carácter moralista del género policiaco, pues seguramente el mecanismo psicológico del lector se decepcionaría ante un final distinto del relato. Los autores asturianos rechazan desde el principio esta ideología conservadora porque han crecido y se han formado intelectualmente en los años de decadencia de la dictadura de Franco y sus inquietudes lingüísticas, culturales y sociales les sitúan en la oposición al régimen y les reúnen en los movimientos universitarios contrarios al sistema o en los partidos más críticos durante la transición democrática de los años 70.

En cualquier caso, la simple búsqueda de una finalidad de entretenimiento moralizante conducía al agotamiento del género y se hacían necesarios algunos cambios para revitalizar y darle un nuevo impulso a la novela policiaca. La innovación del género llega con la reforma radical de la novela negra americana que compagina elementos de la narración popular ya fuertemente implantados con una estructura y técnica nueva que convierte la obra en exponente de crítica y denuncia social.

La novela negra presenta en general un crimen ya concluido que el detective, por medio de la observación y la capacidad de deducción logrará esclarecer, permitiendo la detención del culpable. Además, cambia la

estructura dual⁴ por una narración objetiva lineal donde el lenguaje, el ambiente, la acción trepidante, los personajes marginales y duros, la violencia y el sexo pasarán a constituir los elementos definitorios del género. Todos estos componentes, muy del gusto de los lectores, evitan el carácter moralizante anterior y desplazan el interés al nivel profundo, donde la atención no recae en el crimen ni en la solución del misterio (que constituía el elemento estructural básico de la novela enigma), sino en la crítica de una sociedad que no es tan ideal como parece mostrar el poder constituido, sino justamente el extremo opuesto. Acorde con estas innovaciones los novelistas asturianos presentan una sociedad competitiva, violenta, que elimina a todo aquel que no se integra en sus estructuras o que se opone a sus reglas, aunque éstas sean injustas.

El hecho de que esta variante del género policial no se limite a contar una historia de detectives sin más implicaciones genera otra característica importante: el *carácter inconcluso* de la narración. La novela negra no tiene un final definido y es el lector con su propio planteamiento quien tiene que cerrar la novela (Benet, Montalbán). Es más, a veces el lector queda totalmente perplejo ante la no-resolución del enigma central, algo que ha explotado magníficamente Vázquez Montalbán. Los novelistas asturianos no llegan a asumir el posmodernismo de Benet o Montalbán, pero dejan el final tan abierto que éste coincide con el principio. Todos sus personajes se mueven en ambientes opresivos y la muerte de individuos marginales no modifica nada el entorno. Al final, todo es y seguirá siendo igual.

Los nuevos ingredientes del género, junto con el poder del cine, que lo intelectualiza y lo populariza, confunden de tal manera la línea culta y la línea popular que a partir de entonces ambas son inseparables. A los requisitos populares de acción, violencia y sexo se une la maestría narrativa, el dominio del lenguaje y el realismo crítico. Se desecha el afán moralizante, el componente de juego y el pseudo-racionalismo para dar paso a la complejidad de la naturaleza humana, el egoísmo de la sociedad, la inadaptación

4 Véanse U. Eisenzweig: «L'instance du policier dans le romanesque», en *Poétique*, 51, septembre 1982; pp. 279-302. También Tz. Todorov: «Typologie du roman policier», en *Poétique de la prose*. Paris, Eds. du Seuil, 1971; pp. 55-65.

y la problemática de la justicia. Desde este momento, los elementos populares se han integrado en lo culto y directores de cine como Houston, Howard Hawks, Hitchcock, Imanol Uribe, Alejandro Amenábar y escritores de prestigio mundial como Borges, Robbe-Grillet, Graham Green, Dürrenmatt, Sciascia, Eco, Eduardo Mendoza o Vázquez Montalbán lo han elevado a una calidad artística indudable.

Naturalmente, cada país y cada escritor impone su personalidad y su visión de la realidad, cada lector escoge según su gusto y no faltan escritores de segunda fila que no aportan nada y se limitan a repetir estructuras ya consolidadas. Pero con esto sucede como con todas las ramas del arte donde sólo algunos privilegiados van abriendo caminos que constituirán las líneas dominantes en el futuro. Lo importante es que lo policiaco ya se ha impuesto como un arte literario culto y que, como todo lo que triunfa, posee ingredientes suficientemente amplios como para suplantar el gusto de un espectro muy amplio de lectores. El mayor valor que posee hoy lo policiaco es su perfecto acomodo al gusto del lector medio, que acepta el camino codificado por Conan Doyle, pero valora como imprescindibles las aportaciones de Hammett con su finalidad crítica y de entretenimiento. Todavía parece ser despreciado por el lector culto y no ha calado en el lector bajo porque éste se conforma con las series policíacas de TV, construidas sobre tópicos repetitivos y poco imaginativos. Obviamente, este tipo de producciones no tienen ningún atractivo, pero como en todos los géneros unas obras carecen de interés, otras presentan un interés variable y algunas pueden recibir el calificativo de obras maestras.

Ya es un tópico decir que en España nunca ha existido una tradición de novela policiaca y hasta hace unas pocas décadas no se puede hablar de una novela policiaca autóctona. Sí han existido numerosas colecciones dedicadas a la novela policial, pero esas traducciones de autores extranjeros se presentaban como obras inferiores, de simple entretenimiento y ni siquiera se vendían en las librerías. El calificativo de novela de kiosco resultaba efectivamente muy adecuado porque se vendían en los kioscos al lado de la prensa diaria o de los semanarios de información.

La carencia de una novela policiaca autóctona hemos de buscarla en la realidad política y social. El momento de mayor auge de la ficción detectivesca inglesa (lo que se ha dado en llamar "la edad de oro" de la novela

enigma) coincide con un momento social español de convenciones bien definidas. Aquí existía una clase media-alta muy sólida que genera sus propios gustos literarios y una clase media-baja iletrada, entre cuyas preocupaciones no se encuentra la literatura o sólo accede a una literatura de consumo de calidad artística ínfima. Lo policiaco que llegaba en traducciones no encajaba en ninguno de estos extremos porque si, como se ha dicho⁵, la novela policiaca se explica como una legitimación de la ideología burguesa, aquí esta ideología carecía del carisma suficiente para implantar sus gustos literarios.

Es cierto que en esta primera mitad de siglo la crítica hablaba con cierta asiduidad de este tipo de producciones y nadie ignoraba nombres como Agatha Christie, Simenon, Wilkie Collins, Conan Doyle, etc. Pero hablaba casi siempre para mal, lo hacía con una distancia crítica, admitiendo la difusión de un fenómeno evidente, pero que corrompía el gusto de los lectores y sólo se escribía con un afán comercial. Desconozco los beneficios económicos que esas traducciones reportaban a los editores y cultivadores del género, pero no parecían ser muy atractivos para el escritor español porque simplemente en España no se escribieron obras del género (así lo entiende Vázquez Montalbán⁶).

También es cierto que en la primera mitad del siglo se publican algunas novelas que cumplen ciertos requisitos policiacos, pero no se presentan como propuestas adscritas al género, pues, al carecer de una tradición culta, sus autores consideraban que el mero hecho de vincularles al género les desacreditaba. En nuestro país se mantiene durante mucho tiempo una literatura de consumo que repite las mismas estructuras y los mismos tópicos: crimen -- investigación -- descubrimiento del culpable y restitución de la justicia. Incluso las primeras traducciones de la novela negra americana allá por los años 40 y 50 fracasaron estrepitosamente. La crítica no tomaba en consideración a autores como Hammett o Chandler y para un lector medio, habituado a Agatha Christie o Simenon, el mundo literario de aquellos autores no encajaba en sus códigos convencionales. Sus propuestas

⁵ Vid. R. Gubern y otros: *La novela criminal*. Barcelona, Tusquets, 2ª ed. 1982.

⁶ J. Paredes Núñez (ed.): *La novela policiaca española*. Universidad de Granada, 1989.

literarias resultaban extrañas y poco atractivas, su mundo no se acomodaba a una sociedad acostumbrada a la censura, a la dictadura y a una tradición sensiblemente diferente, tanto en la línea culta como en la popular. Así que la literatura que atraía a los lectores era la literatura de consumo y al mismo tiempo era considerada como un género menor: de ahí que los cultivadores no se dejaran influenciar por ella y la cultura española permaneció impermeable a esas influencias.

Esta situación no impide que se hayan realizado algunos intentos aislados que no han tenido continuidad. A principios de siglo, una escritora tan polivalente como Emilia Pardo Bazán hace algunas aproximaciones a lo policiaco⁷, pero en ella no existe una clara voluntad de hacer novela criminal desde posiciones de un cierto grado de rigor literario. Las referencias al género aparecen en escritos periodísticos, lo que demuestra que ella estaba más preocupada por los efectos psicológicos y sociales del crimen en la vida real que en el mundo ficticio de la literatura. Por eso se observa una cierta ironía en el tratamiento de las claves policiacas y sus cuentos de carácter policiaco responden a las convenciones de la literatura culta.

También se citan novelas como *El inocente* de Mario Lacruz o la serie de García Pavón protagonizada por Plinio, pero la crítica ha destacado con razón que la obra de García Pavón responde más bien a una novela de costumbres, donde lo policiaco es secundario y donde lo importante es el lenguaje cuidado del autor, la descripción de la comunidad manchega, etc. Estos autores no han ejercido ningún influjo sobre la novela asturiana o, al menos, sus autores no aluden a ellos en ninguno de sus escritos.

El verdadero inicio y el florecimiento de la novela policiaca se produce a partir de los años 70 y, concretamente, en 1975, momento en el que se inicia la transición democrática y en el que empiezan a publicar los autores más conocidos del género como Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza. Como señala Amell⁸, sólo en este momento se producen las

⁷ J. Paredes Núñez: *Los cuentos de Dña. E. Pardo Bazán*, 1979: 268. También J. Colmeiro, *Ob. cit.*: p. 106 y ss.

⁸ S. Amell: «Literatura e ideología: el caso de la novela negra en la España actual», en *Monografic review*. Vol. 3, 1-2, 1987; pp. 192-201. Cita del texto p. 194.

condiciones políticas y sociales que posibilitan el surgimiento y desarrollo de este tipo de literatura. Sólo entonces el capitalismo aparece en su forma plena y surgen los problemas típicos de los grandes núcleos urbanos como la violencia, la soledad, la explotación, etc. En 1975 aparece *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, una novela que se cita como el precedente y a la vez como representación y reconstrucción de una época. Mendoza marcó una renovación en la narrativa española de los años 70⁹, pero lo importante para el tema que nos ocupa es que, para mostrar los problemas políticos y sociales de la Cataluña del primer tercio de siglo, el autor se sirve de los elementos más característicos de la novela negra: crímenes, investigación policial, sospechosos, misterio derivado del desconocimiento del culpable, etc. y lo que es más determinante: todo ello se encuadra en un marco político-social que es descrito con toda su complejidad en la novela. En otras novelas¹⁰ aprovecha igualmente los ingredientes policiales para efectuar una crítica de la burguesía industrial y las fuerzas represoras del régimen, todavía no adaptadas al sistema democrático. También por esta época, Vázquez Montalbán hace una primera aproximación con *Yo maté a Kennedy* (1970) y unos años más tarde publica *Tatuaje* (1975), novela que inaugura todo el ciclo de género negro en el que se incluyen casi todos los ingredientes de lo policiaco: el carácter peculiar del investigador y los elementos técnicos y literarios similares a los de la novela negra norteamericana.

A partir de *Tatuaje* y de *La verdad sobre el caso Savolta* surgen toda una serie de escritores que con un talento indiscutible hacen una novela negra netamente española que logra un enorme éxito gracias a una narración verosímil, reflejo de una realidad española que ha asimilado perfectamente los cánones originales de los maestros americanos. Al margen de las peculiaridades de cada autor, hay algo que les une: *el carácter desmitificador* de sus novelas que conecta con la línea culta, olvidando muchos de los recursos de la novela enigma considerados como populares.

⁹ Véase Santos Alonso: *La novela en la transición 1976-1981*. Madrid, Puerta del Sol, 1983; pp. 12-13 y 89-90.

¹⁰ Nos referimos a *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*.

Son muchos los factores que influyen en el auge de lo policiaco en España. La crisis del realismo social, del realismo crítico, que lleva a un cierto descrédito hacia las novelas que reflejan el presente y, sobre todo, a cómo expresan lo que pasaba. A finales de los años 60 parece que la novela se iba desconectando de su entorno, pues aparentemente no se producía una comunicación libre con el lector y se hacía necesario un cambio hacia un tipo de escritura dotado de narratividad y basado en unas técnicas literarias que pudieran atraer y mantener la atención del lector. Es entonces cuando empieza a aparecer un tipo de literatura en el que la trama se concibe como el elemento fundamental para encauzar la crítica social. Entre otras propuestas, comienza a desarrollarse la novela policial, que toma la criminalidad como componente narrativo más adecuado para atraer a un número amplio de lectores e incitarles a participar en la lectura. La atracción que este tipo de novela provoca en el público se explica porque reintroduce un nuevo discurso realista, un discurso culto apropiado a las condiciones ideológicas y sociopolíticas de la España actual. La España de los años 70 ya no es esa España atrasada dominada por las estructuras caducas de la dictadura, ni la España de la censura implacable, sino una España modernizada, en pleno desarrollo en la que predominan unas estructuras económicas, sociales y políticas semejantes a las de cualquier país de desarrollo capitalista avanzado.

En este clima, la novela policiaca ofrece al lector un discurso realista, verosímil y moderno, gracias a que ha sabido aprovechar unos componentes literarios y artísticos que le ha proporcionado la novela negra americana. La novela negra aporta una serie de claves artísticas para describir la sociedad del momento, basándose en situaciones reales y permitiendo, al mismo tiempo, la imaginación y la creatividad del autor para que la lectura de la sociedad vista desde el punto de vista de lo marginal, de lo negativo tenga un carácter literario, porque, como ha dicho Vázquez Montalbán (1989: 55), la novela negra (como cualquier novela) es una propuesta exclusivamente literaria en la que lo fundamental es el viaje literario y lo secundario es recordar al asesino o al asesinado. Esta propuesta literaria, que es la que han asimilado los novelistas asturianos, se atiende a tres elementos principales:

1. Transgresión de una norma constituida o captación de un mundo marginal que representa lo anti-establecido. Así la investigación de un hecho criminal funciona como un motor para reflexionar sobre los resortes ocultos del poder o la doble moral de una sociedad, socavada por la corrupción y las debilidades humanas.

2. Método de captación de la realidad sobre el que se construye el entramado técnico de la novela, es decir, la técnica y la arquitectura literarias. Sin una técnica objetiva, behaviorista, la novela criminal no hubiera podido presentar un conocimiento de lo real, aunque ese conocimiento proceda de la descripción de las lacras de la sociedad.

3. El delito tiene su *explicación en causas sociales*. El delito se forja en la parte más oscura de la naturaleza humana o en el ámbito más despreciable de la sociedad, lo cual permite al novelista jugar con la dicotomía realidad/apariencia y mostrar la hipocresía, la doble moral que mueve los hilos de la sociedad.

Como ya hemos subrayado, no se podría explicar ni se podría entender la novela negra asturiana sin tener en cuenta el contexto de la narrativa española actual delineado anteriormente. Los escritores asturianos son parte de una generación joven, nacidos con posterioridad al año 50, que se mueven en los mismos círculos culturales y a los que une una predilección unánime hacia la intensidad y la destreza argumental de la novela negra norteamericana y la de sus seguidores europeos.

Como en la narrativa española de este siglo no llegó a arraigar la tendencia vinculada a lo popular, la influencia literaria sólo pudo llegar a los novelistas asturianos a través de la línea culta, es decir, a través de maestros del género ya consolidados como Hammett, Chandler, Ross Macdonald y de sus discípulos españoles (Montalbán, Mendoza, Madrid, Ibáñez, etc.), a los que invocan a menudo como los escritores más interesantes de la segunda mitad de siglo porque ellos desarrollaron un género que consideran esencial en la literatura del siglo XX. Ya hemos visto cómo para estos autores lo policiaco es un componente más de la novela, relegado a un segundo plano por el carácter desmitificador, paródico o irónico de su mensaje, algo que para los escritores asturianos resulta fundamental. En sintonía con la narrativa española (y con la europea), la narrativa policiaca

asturiana no está destinada rigurosamente al consumo, pues no utiliza lo policial en sus claves más convencionales, sino que, mediante un discurso realista y verosímil, reflexiona sobre un tiempo real, sobre un entorno inmediato al creador, que es en el fondo un ejemplo de la sociedad española actual. Podría decirse que continúan una posible novela social y aportan una nueva manera de abordar la transgresión de la ley, basándose en situaciones reales y, al mismo tiempo, desmitificándola. La desmitificación es fundamental para innovar y para evitar que el género caiga en repeticiones vacías.

Entre las muchas características que emparentan a los escritores asturianos desempeña un papel destacado el carácter experimental de sus escritos y la llamada "conciencia lingüística". Todos han optado por escribir en una lengua minoritaria, como es el bable, y de ello se derivan varias implicaciones que otorgan al género unos matices peculiares, diferentes a los de otros centros culturales españoles.

El uso de una lengua todavía no consolidada a nivel literario les permite dirigirse a un público muy concreto y, sobre todo, buscar nuevos horizontes y experimentar en todos los ámbitos de la literatura. En la narración, el vehículo más adecuado para la experimentación ha resultado ser la novela negra, porque refleja con claridad la soledad del hombre y la corrupción social de nuestro tiempo. Obviamente los diferentes experimentos en torno a la narrativa policial han obtenido resultados desiguales y han corrido distinta suerte en el favor del público. Algunos relatos como *Siete identidades* de Martín Ardines¹¹ o *Silvia la Negra* de Vixil Castañón¹² han repetido las estructuras policiales sin mayores aportaciones al género (lo cual no indica que carezcan de interés para el lector). Otras obras como *La muerte amiya de nueche* de Sánchez Vicente¹³ se han servido del género negro para experimentar con el lenguaje y especular sobre la teoría política, ocupación actual del autor. Frías Conde¹⁴ con *El nome de la cosa*

¹¹ Martín Ardines, Xosé Ramón: *Siete identidades: 1, 2, 3, 4, 5 y 6 hestories d'amor y nueche*. Uviéu, Eds. Trabe, 1993.

¹² Vixil Castañón: *Silvia la Negra: relatos*. Mieres, Editora del Norte, 1993.

¹³ Xuan Xosé Sánchez Vicente: *La muerte amiya de nueche*. Oviedo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1984.

¹⁴ Xavier Frías Conde: *El nome de la cosa*. Xixón, Llibros del Pexe, 1996.

aprovecha los resortes del género para hacer una parodia de la sociedad actual. Como indica el título de la novela es un homenaje a la conocida novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa*, pero desde un punto de vista paródico-humorístico. Apoyándose en numerosas intertextualidades, cuenta la historia de un convento en el cual se cometen varios asesinatos. Cuatro frailes son los culpables de los crímenes acaecidos siempre en viernes y a la hora de maitines. El móvil resulta ser el vicio de fumar incluido en el marco de la Ruta Xacobeá.

La experimentación con lo policiaco produce otras veces obras de muy difícil catalogación. Boni Pérez¹⁵ escribe *Aparecidos en México* una novela a medio camino entre lo fantástico, lo paródico, lo humorístico, incluso el terror. La novela se desarrolla en el avión que lleva a México al autor y al músico Paco Martínez, que viajan para visitar a la familia de este último. Pero estos visos de realidad se deshacen muy pronto al aparecer el fantasma del Santo, actor y luchador mexicano de moda en las décadas de los 50 a los 80. El popular actor ha muerto en circunstancias extrañas y Boni, el autor, tiene que zafarse de sus apariciones y del pundonor que el actor pone para convertirlo en detective. Así consigue el misterio. También aparecen otros fantasmas muy conocidos como Cantinflas o el torero Francisco Rivera "Paquirri" y, por supuesto, todo lo que tenga que ver con la cultura mejicana: pirámides, comida, artesanía, etc.

También incatalogable desde el punto de vista genérico es la novela de Xulio Viejo¹⁶: *Na llende del condicional perfeutu*. Se trata de un libro de estructura muy compleja en el cual, a partir de un accidente imposible del que es testigo el narrador, se cuentan las relaciones y la vida de los diferentes personajes que componen la obra.

Estas novelas experimentales tienen su interés pero están escritas por autores noveles y hemos de esperar nuevas obras para observar hacia dónde deriva su creatividad. Más importantes desde el punto de vista de la narra-

¹⁵ Boni Pérez: *Aparecidos en México*. Xixón, VTP Ediciones, 1995.

¹⁶ Xulio Viejo Fernández: *Na llende del condicional perfeutu*. Xixón, Llibros del Peixe, 1990.

ción policiaca es el grupo formado por A. Camilo Díaz¹⁷ (*Miénteme: dime la verdad*), García Oliva¹⁸ (*L'aire les castañes*), Xandru Fernández¹⁹ (*Traficu de cuerpos*), Nel Riesgo²⁰ (*El cai nunca duerme*), Nel Amaro²¹ (*Novela ensin títulu*) y Blanca Alvarez²² (*El verdugo en el espejo*), esta última escrita en castellano.

Del género negro les atrae el modo directo de enfrentar los hechos narrativos, su desdén por las descripciones farragosas, su sentido de la ironía, del sarcasmo o de la parodia y, sobre todo, el manejo del lenguaje: conciso, sencillo, fresco y expresivo, alejado de cualquier tipo de oscuras metáforas y de frases retorcidas. A eso hay que añadir sus enormes posibilidades para combinar la ficción con la no-ficción y su decidido enfoque realista del relato, similar al de la novelística norteamericana y española de las últimas décadas. La novela negra coincide con su concepto del mundo, al que ven dividido en clanes o grupos sociales, apiñados alrededor de intereses presentes o futuros. Y esto se aplica tanto a la política como a la economía, el periodismo o la literatura. El mundo de ficción está formado por clanes fuertemente cerrados en los que el individuo aislado, sea criminal o héroe, resulta una pieza fácil de destruir. Agruparse es esencial para sobrevivir, pues los grupos mafiosos no son sino la exaltación violenta de esa asociación tribal para mantener el poder y el dinero. Así sucede, por ejemplo, en *Tráficu de cuerpos*, donde las mafias defienden los intereses de su grupo, utilizando el terror y la crueldad como armas, dando por supuesto que la vida del resto no vale nada. Otros hacen lo mismo con métodos más refinados, como ocurre en *L'aire de les castañes* o en *El verdugo en el espejo*. En este caso, los poderosos manipulan la legalidad a su favor para evitar el ajusticiamiento de los culpables. Los fines son siempre los

17 Adolfo Camilo Díaz: *Miénteme, dime la verdad*. Avilés, Azucel, 1989; y *L'home que quería ser una estatua*. Avilés, Azucel, 1991.

18 Vicente García Oliva: *L'aire les castañes*. Avilés, Azucel, 1989.

19 Xandru Fernández: *Tráficu de cuerpos*. Avilés, Azucel, 1990.

20 Xosé Nel Riesgo: *El cai nunca duerme*. Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana, 1989.

21 Nel Amaro: *Novela ensin títulu*. Avilés, Azucel, 1991.

22 Blanca Alvarez: *El verdugo en el espejo*. Avilés, Azucel, 1990.

mismos: dominar al adversario o a la clase inferior, ya sea por su origen o por su situación económica.

En esa jungla urbana en que tan difícil es sobrevivir, los novelistas asturianos reflejan de forma realista la dureza y la amargura del individuo común, perdedor o fracasado, que, además, carece de posibilidades y de deseo real de triunfar. Los protagonistas son perdedores natos, se saben perdedores y, en el fondo no desean modificar esa condición. Xabel Peña, el detective ideado por A. Camilo Díaz es un personaje solitario, alcohólico, perezoso, homosexual e, incluso, miedoso. Por ejemplo, no sabe reaccionar ante una violación de la que es testigo: primero queda paralizado, después grita como un loco y cuando llega la policía se enfrenta a los violadores como un valiente. La escena se convierte de este modo en una parodia humorística, más cercana al esperpento que a una situación real. El detective es un anti-héroe que se ríe de su propio fracaso:

"Lo que pasa es que tengo un mal día. He hecho unas tarjetas donde pone que soy detective y me entra la risa por no ponerme a llorar. No me entero de nada."²³

También los protagonistas de las demás novelas distan mucho de ser héroes o triunfadores. Más bien al contrario, son personajes humildes, decadentes, utópicos e inadaptados al entorno en que viven. Pero como todos los antihéroes son personajes íntegros, sensibles, actúan por principios éticos aunque ello les suponga numerosos inconvenientes. El protagonista de *L'aire de les castañes* es también un fracasado, alcohólico, con un trabajo rutinario y unos ideales utópicos que aumentan el sentido de fracaso. Su integridad y su sensibilidad le conminan a investigar el crimen de un homosexual (que no interesa a nadie) y a denunciar a los culpables del crimen. Como resultado de su empeñamiento por descubrir la verdad su mujer es secuestrada y violada y él despedido del trabajo, pero la adversidad le induce a actuar y vengarse de los criminales. Afortunadamente no llega a convertirse en asesino porque el destino se encarga del cumplimiento de la justicia mediante el manido recurso del accidente de tráfico.

En general, los detectives aficionados consiguen esclarecer el crimen o, al menos, descubrir la identidad del responsable. Con ello se restablece

²³ Adolfo Camilo Díaz: *Miénteme, dime la verdad*, p. 89.

la justicia, pero esto no cambia nada. Al final, todo vuelve a ser como al principio: los poderosos seguirán dominando y los débiles continuarán viviendo en su ambiente marginal sin posibilidad alguna de mejora. Ese desenlace demuestra la impresión que inquieta al lector desde el principio, la impresión de que resolver el enigma policiaco es algo secundario. Las novelas incluyen elementos policiacos, se suceden los crímenes y humillaciones de personajes desamparados, se repiten los anti-héroes que se comportan como investigadores, pero conocer la identidad del culpable es algo intrascendente. Como ha dicho García Oliva²⁴, las novelas asturianas no son novelas *de* crímenes, sino novelas *con* crímenes y en ellas lo realmente importante es el cuadro social que presentan, el ambiente sórdido en que viven los personajes, el carácter realista de personajes marginados o auto-marginados. Sin la técnica objetiva propia de la narrativa negra del siglo XX este tipo de novela no existiría. La técnica behaviorista permite el testimonio directo de una realidad asfixiante y desvela los entresijos de una sociedad corrupta basada en la explotación y en la marginalidad. Los escritores asturianos muestran ese lado oscuro de la realidad que se pretende ocultar, pero que con la aparición de la noche vuelve a emerger inexorablemente.

²⁴ «Averamiento a la llamada novela negra asturiana», en *Lliteratura*, Oviedo, primavera 1993.

Orlando A.A. Grossegesse
Universidade do Minho, Braga

Duplo romântico e ficção policial no Modernismo português:

Memórias extraordinárias
do Dr. Quaresma, Dr. Duque e Major Calafaia

Dr. Quaresma, Dr. Duque e Major Calafaia são detectives que aparecem em três ficções diferentes entre 1905 e 1929, a primeira, da autoria de Fernando Pessoa, as restantes, de Reinaldo Ferreira. Estes três personagens resolvem enigmas de índole muito variada: o simples desaparecimento inexplicável duma carta, no caso da «Carta Mágica» do Dr. Quaresma; a burla de 500 contos que o Dr. Duque resolve mediante a falsificação de cartas, até ao assassinio múltiplo, o crime arrepiante de Macau cuja maquinação diabólica é finalmente desvendada pelo Major Calafaia. Os três detectives são denominados ou autodenominam-se *máquinas de raciocínio*. O próprio Dr. Quaresma é chamado "decifrador"; Dr. Duque torna-se famoso sob o cognome de "cartomante de raciocínio" e o Major Calafaia fala do seu cérebro como máquina. Só estas breves indicações põem qualquer detective a farejar as pegadas dum possível elo entre Dr. Quaresma, Dr. Duque e Major Calafaia: chegaram a conhecer-se? existe alguma ligação ou trata-se apenas duma semelhança fortuita?

A nossa visita começa por Dr. Abílio Fernandes Quaresma que surge entre 1905 e 1907 nos papéis de Pessoa. Contudo, a ideia de escrever *Contos de Raciocínio* ou *Tales of a Reasoner* é mais antiga, ao criar um detective chamado Horace James Faber. Mas esta "máscara de

um português à inglesa" (Lopes, 1990, I: 100), como outras tantas¹, não sobreviveu por muito a passagem definitiva do jovem Pessoa, de Durban para Lisboa, em 1905. Alexander Search é a única identidade inglesa ainda um pouco continuada para completar o conto *A very original dinner*. Não representa uma ficção policial mas sim um conto de raciocínio no qual se deve decifrar um enigma terrível: onde se escondem os dois cozinheiros cuja presença prometeu o perverso anfitrião Herr Prosit no seu jantar original? Solução: encontram-se devidamente cozinhados nos próprios pratos, servidos aos convidados, como lhes é revelado —naturalmente só após terem saboreado a deliciosa refeição.

Como os demais contos de raciocínio, *A very original dinner* indica claramente a influência de Edgar Allan Poe. Quando, em 1903, a Universidade do Cabo lhe atribui um prémio de livros, Fernando Pessoa escolhe uma edição das obras de Poe com introdução de Charles Baudelaire (cf. Sousa, 1978: 11). Seguiram-se planos de traduzir alguns textos para o português, e destes planos o jovem escritor passou para uma apropriação da escrita policial-dedutiva de Poe em nome de Horace James Faber, posteriormente substituído por Dr. Abílio Fernandes Quaresma: este detective, chamado decifrador, representa uma das muitas identidades que a posterior filologia pessoana considera precursoras do próprio projecto heteronímico, desenvolvido a partir de 1914 principalmente nos poetas Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

O escritor Fernando Luso Soares que, em 1974, editou a ficção policial de Fernando Pessoa constata com toda a razão "que Dupin é um pouco pai do Dr. Quaresma" (Soares, 1976: 55). O detective pessoano continua o estilo lógico e dedutivo, explorado em *The Murders in the Rue Morgue* ou *The Mystery of Marie Rogêt*. Sendo "uma versão do Dupin de Edgar Poe" (Sousa, 1978: 15), Dr. Quaresma investiga longe dos locais inerentes ao caso ou mistério, guiado apenas pelo raciocínio. A sua inteligência é de tipo *filosófico*, portanto ultrapassa a inteligência *científica* que "examina os factos, e tira deles as suas conclusões imediatas" (Quaresma: 21), como é o caso típico do detective na tradição de Sherlock Holmes. Sem observar ou examinar, a inteligência filosófica

¹ Teresa Rita Lopes (1990, I: 100) menciona Merrick, Anon e Nabos, uma cadeia de identidades continuada por Search, Guedes, Antunes, Soares, Quaresma e Pêro Botelho (vd. Lopes, 1990, I: 146-150). "Português à inglesa" era a autodenominação de Pessoa.

"aceita, da inteligência científica, os factos já determinados e tira deles as conclusões finais. Direi melhor: a inteligência filosófica extrai dos factos *o facto*." (Quaresma: 21). São distinções feitas por um interlocutor do Dr. Quaresma, chamado Tio Porco, que mais adiante retomaremos. Em "A Carta Mágica", o próprio Dr. Quaresma afirma: "O facto de eu não ter visto o local é uma vantagem para mim. A observação e o raciocínio pertencem a tipos mentais diferentes." (Quaresma: 55). Sendo assim, ele prefere ficar em sua casa, situada na Rua dos Fanqueiros na baixa lisboeta, a ser solicitado por pessoas à procura da solução de casos que não podem resolver mediante a inteligência científica.

Também o Dr. Duque soluciona os casos longe do local, confiando na sua capacidade de dedução, só com base em leituras de jornais, livros e enciclopédias, de entrevistas com vítimas, suspeitos e testemunhos. Nunca o vemos abandonar a sua casa na Rua do Alecrim, ao pé do Chiado, que se converte num lugar de romaria, não só para o amigo, o Repórter X, sempre à procura de novo material para alimentar as suas novelas policiais, mas também para desesperados que querem ver resolvidos os seus casos.

Reinaldo Ferreira, autor das *Memórias extraordinárias do Dr. Duque*, conhecia os contos de E. A. Poe; no entanto, é impossível ele ter tido acesso aos contos fragmentários do Dr. Quaresma, só divulgados em 1953. Pessoa, por sua vez, provavelmente chegou a ler alguns dos textos de Reinaldo Ferreira²; diz-se que eles até se conheceram pessoalmente nos cafés lisboetas³, e há a quem lhe agrade a hipótese de Dr. Quaresma e Dr. Duque se terem feito companhia nalgumas incursões (cf. Lima, 1997: 74). Mas isto não passa duma meta-ficção policial ainda a criar. Contudo, deve-se lembrar a cronologia: as *Memórias extraordinárias do Dr. Duque* só se iniciaram em Outubro de 1929 n'O *Magazine Bertrand*, portanto, mais de vinte anos após a tentativa do jovem Pessoa

² É bem possível, já no caso da reportagem-folhetim *Os Mistérios da Rua Saraiva de Carvalho*, publicada n'O *Século* ao longo do ano de 1917, que alcançou considerável popularidade. Isto devido ao facto de fazer passar por caso verídico uma ficção imaginada, à maneira d'O *Mistério da Estrada de Sintra* de Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz, publicado em 1870 no *Diário das Notícias*.

³ Reinaldo Ferreira morreu só dois meses antes de Pessoa, a 4 de Outubro de 1935, vivendo nove anos menos que o famoso poeta por ter nascido em 1897. O nosso estudo pode considerar-se uma comemoração um pouco atrasada dum centenário praticamente silenciado (salvo Lima, 1997). A biografia de Eduardo Sucena (1996) não aporta novos factos ou perspectivas.

de criar contos de raciocínio e definir uma arte de raciocinar que em vida não publicou.

No entanto, basta a fonte comum de E. A. Poe para explicar a semelhança entre os detectives de Pessoa e R. Ferreira. À semelhança de Auguste Dupin, Dr. Quaresma e Dr. Duque e também o Major Calafáia são apresentados por um amigo íntimo, parceiro numa conversa exclusiva e assimétrica: um indivíduo anónimo (Pessoa?) e o Repórter X, eles ouvem e depois recontam (escrevem) de que modo admirável o detective resolveu o caso. Este amigo íntimo assume, portanto, o estatuto dum editor ou testamenteiro do detective genial que vive afastado do mundo social onde acontecem os crimes friamente analisados por ele. Para melhor definir a disposição discursiva e o perfil do detective torna-se indispensável rever o início de *The Murders in the Rue Morgue*:

"Our seclusion was perfect. We admitted no visitors. (...) We existed within ourselves alone. (...) I could not help remarking and admiring (...) a peculiar analytic ability in Dupin. He seemed, too, to take an eager delight in its exercise —if not exactly in its display— and did not hesitate to confess the pleasure thus derived. He boasted to me, with a low chuckling laugh, that most men, in respect to himself, wore windows in their bosoms, and was wont to follow up such assertions by direct and very startling proofs of his intimate knowledge of my own. His manner at these moments was frigid and abstract; his eyes were vacant in expression; (...)". (Poe: 401-402).

Em E. A. Poe evidencia-se já a posição afastada do mundo social, o exercício do raciocínio que se compraz com a solução do enigma. Também Dr. Quaresma e Dr. Duque gostam de exercer os seus dotes dedutivos no amigo íntimo ou num cliente para deslumbrá-lo⁴, antes de resolver o próprio caso. Mas repare-se também na transformação do detective, tornando-se frio, abstracto, sem expressão, caindo numa espécie de hipnose ou morte temporária. Daí o amigo íntimo imaginar-se o detective duplicado em creativo (vivo) e analítico-dedutivo (quase-morto)⁵. Estas indicações comprovam a ideia de que a disposição discursiva descrita e o perfil do detective possuem elementos inconfundíveis da tradição romântica: basta substituir a expressão *detective genial* por *poeta genial* para regressar à dissociação da identidade desde

⁴ Relativamente ao Dr. Duque, Lima (1997: 72) indica Sherlock Holmes como modelo.

⁵ "Observing him in these moods, I often dwelt meditatively upon the old philosophy of the Bi-Part Soul, and amused myself with the fancy of a double Dupin—the creative and the resolvent." (Poe, 402)

Novalis. Entre os papéis imaginados que encobrem o profundo cepticismo acerca das possibilidades de realização individual na sociedade merece destaque especial a representação dupla como (1) poeta morto ou quase morto e (2) amigo íntimo que, como editor ou testamenteiro, revela a genialidade de quem sempre se afastou do mundo social. O poeta adopta a atitude de recusar-se à exibição da sua obra da qual só entrega, com relutância, vestígios e fragmentos, e isto só a pedido do amigo íntimo. O mesmo observa-se nas *Memórias* (repare-se no título) de Dr. Duque e Major Calafáia, ambos já envelhecidos e perto da morte quando revelam ao Repórter X alguns casos da sua vida. Graças a esta ficção editorial, o poeta-detective e o amigo sugerem-se ao leitor não só como identidades realmente existentes, diluindo-se a delimitação entre facticidade e ficção, mas também como identidades que remetem —mediante pormenores biográficos— ao autor real. Esta estratégia discursiva conduz, em última consequência, à criação de heterónimos⁶.

Ao modernizar-se o poeta romântico, convertendo-se em dândi e *flâneur* e analisando com *froideur* a sociedade na qual se move sem confundir-se com ela, sempre numa atitude superior, chega-se à nova personagem-padrão do detective. No entanto, mantém-se a disposição discursiva original do génio (quase) morto que revela só vestígios e fragmentos da sua vida e obra através do amigo íntimo, biógrafo e editor. Nesta construção do detective entre dândi, *flâneur* e super-homem (cf. Dubois, 1992: 102-103) retomam-se as possibilidades do duplo romântico, para além da dualidade descrita entre génio e amigo, traduzida em estratégia discursiva. Trata-se principalmente do duplo imortal ou temporariamente morto (morto vivente) e do duplo sexualizado em *femme fatale*.

Na literatura portuguesa, o vínculo entre poeta romântico, transformado em dândi e *flâneur*, e ficção policial patenteia-se dum modo exemplar na criação de Carlos Fradique Mendes e na escrita de *O Mistério da Estrada de Sintra* em 1870⁷. Fernando Pessoa terá desenvolvido o projecto heteronímico oriundo da tradição romântica, deixando de lado a ficção policial só experimentado quando jovem em Horace

⁶ Basta pensar em Ricardo Reis como discípulo e prefaciador de Alberto Caeiro (Pessoa: 111-135). Para mais explicações acerca de modelo discursivo e tradição textual vd. o nosso conceito de *autonecrotografia* (Grossegese, 1996).

⁷ Vd. Grossegese (1991: 58-59); acerca da tradição textual portuguesa vd. nota 2.

James Faber e Dr. Quaresma; Reinaldo Ferreira terá desenvolvido a ficção policial, popularizando o duplo romântico em várias personagens de detective e aproximando-se inconscientemente da heteronímia. Em ambos autores verifica-se uma modernização que, para nós, se concretiza no conceito da *máquina gratuita e auto-referencial* aplicada ao *homem celibatário* e à sua capacidade mental extraordinária, como consta na definição da personagem moderna do detective conforme Jacques Dubois:

"Solitaire (...) et stérile (...), il symbolise la grande et belle machine qui tourne sur elle-même. Il est par excellence le Célibataire, l'homme sans descendance et sans territoire (...)." (Dubois, 1992: 103-104).

Trata-se, sem dúvida, duma evolução iniciada já no Romantismo, como comprova, na citação anterior de E. A. Poe, a imagem dum duplo frio, abstracto, sem expressão mas capaz de esforços analíticos invulgares. O mesmo perfil de detective reaparece no «Prefácio» de Dr. Quaresma, igualmente caracterizado pelo amigo íntimo:

"O mais curioso é que essa individualidade apagada e mortiça, vivendo toda uma vida subjectiva de problemas objectivos, ganhava nova e milagrosa energia quando resolvia um problema, sobretudo um problema difícil. O Dr. Quaresma, normal, era um apenso débil a humanidade; o Dr. Quaresma, depois de decifrar, erguia-se num pedestal íntimo, hauria forças incógnitas, já não era a fraqueza de um homem: era a força duma conclusão." (Quaresma: 18)

A continuidade de Poe a Pessoa, a proximidade entre poeta romântico e detective que se verificam nitidamente neste retrato de Dr. Quaresma também se poderiam estender ao Dr. Duque pelas semelhanças na disposição discursiva e na caracterização. Por um lado, estes detectives intensificam a observação cifrada romântica, a partir dum espaço interior ilusoriamente não alienado, por outro lado, eles encarnam, exangues, a ruptura do sujeito moderno entre interior e exterior, transformando-se em morto vivente e máquina⁸. O modelo-padrão do *arm-chaired detective* que, conforme Joel Lima (1997: 66-68) está patente no Dr. Duque, corresponde perfeitamente a esta configuração. Argumentando dentro da evolução do próprio género de ficção policial, Joel Lima (1997) destaca o facto de Reinaldo Ferreira ter criado um detective de cadeira de braços, já em 1929 quando o primeiro detective

⁸ Inspiramo-nos no ensaio de Ernst Müller (1995) sobre a *Teoria da Observação* de Sören Kierkegaard cuja filosofia e tendência heteronímica convidam a observações comparativas com Fernando Pessoa (citado em Müller, 1995: 58, nota 34).

famoso deste género só apareceu cinco anos depois, na personagem de Nero Wolfe, criado por Rex Stout. Descarta-se a hipótese de Ferreira ter conhecido a série pioneira da Baronesa Barstow, apenas designada *The Old Man* (1901), retomada, quatro anos depois com maior êxito, pela jovem repórter Polly Barton sob o título *The Old Man in the Corner*: graças ao seu cérebro privilegiado e aos seus dotes dedutivos, o velho resolve os casos mais intrincados sem mover-se da cadeira de braços.

No entanto, nunca se pensou na possibilidade de Pessoa, de educação inglesa, conhecer *The Old Man in the Corner* (1905), após a leitura de E. A. Poe ter despertado o seu interesse pela ficção policial. Por outro lado, ficou demonstrado que o detective Auguste Dupin já oferece um modelo de base suficiente para Dr. Quaresma e Dr. Duque. Chegados a este ponto, é importante realçar o vínculo entre a representação do detective como homem celibatário e máquina de raciocínio e as auto-representações de Pessoa, *poeta*, e de Reinaldo Ferreira, *repórter*. No caso de Pessoa, a ficção policial fomenta a transgressão da poética romântica para uma arte cerebral, como explicaremos mais adiante. No caso de Ferreira, a ficção policial fomenta a transgressão da realidade factual, narrada em reportagens, para uma ficção policial que não só questiona a delimitação entre realidade e texto, entre factualidade e ficção, mas também moderniza o duplo romântico. Ambos aspectos manifestam-se exemplarmente nos capítulos «O Dr. Duque, Falsificador de Cartas» e «A Dama do Leopardo».

O procedimento de Ferreira assemelha-se ao pessoano, só partindo doutra identidade, a do repórter. Entre os seus pseudónimos destaca o *Repórter X* que nasceu, duma maneira casual, da ilegibilidade da sua rubrica e alcançou maior celebridade do que o seu verdadeiro nome (Domingues, 1936: 109; Lima, 1997: 6). O Repórter X atinge uma dimensão heteronímica, bem patente quando entrevistado pelo próprio Reinaldo Ferreira. Ironicamente a conversa trata das acusações de misturar fantasia com realidade nas suas reportagens⁹. Do mesmo ano de 1926 data a primeira tentativa (falhada) de Reinaldo Ferreira de

⁹ In: *ABC*, 26 de Agosto de 1926 (vd. Rocha, 1991: 86). uma fotografia interessantíssima desta entrevista encontra-se no *Livro do Repórter X*, Lisboa: Agência Ed. Brasileira, 1936: 82 seg. Anteriormente, Ferreira já fingiu encontros e entrevistas com Mata-Hari (in: *O Mundo*, 30 de Agosto de 1916) ou com o próprio Conan Doyle, «pai de Sherlock Holmes» (in: *ABC*, 29 de Outubro de 1925).

empreender uma edição completa dos seus escritos sob o título genérico *Memórias do Repórter X*,¹⁰ seguido por uma segunda tentativa em 1929, ano da edição das *Memórias extraordinárias do Dr. Duque*, sob o título de *Obras Completas de Repórter X* que só chegou até aos volumes III e IV que nem foram publicados (vd. Rocha, 1991: 96, nota 35). Esta simultaneidade entre tendência heteronímica e visão póstuma da própria escrita, ideando legá-la em memórias ou edição completa, sempre mantendo o pseudónimo mais famoso, corrobora a nossa tese do vínculo entre a representação do detective na ficção policial e a auto-representação do escritor. Contrariamente aos heterónimos pessoais, o Repórter X não logra plena heteronímia por não autonomizar-se do seu autor. Tanto Dr. Duque¹¹ como Major Calafaiia confundem as identidades de Repórter X e Reinaldo quando se dirigem ao receptor privilegiado e editor das suas memórias.

Morfinómano como o próprio autor, Dr. Duque constitui uma auto-representação como *arm-chaired detective* e *máquina de raciocínio*, assumindo o quase-heterónimo Repórter X a outra identidade, a da *máquina de escrever*¹². Esta duplicidade tematiza-se ao longo das *Memórias extraordinárias do Dr. Duque* até ao extremo de inverter as tarefas que correspondem a cada um, passando o Dr. Duque a *taquígrafo* e o Repórter X, aliás Reinaldo, a *radiógrafo cerebral*. Com estas palavras estamos a citar a terminologia técnica do próprio texto, continuando:

"Se foi você, Reinaldo quem *deduziu* e quem *decifrou* o caso do leopardo — a verdade é que essa dedução e essa decifração me é devida, filha legítima da minha mecânica; (...)." (Duque: 209)

Nesta citação, a máquina de raciocínio estéril arroga-se até a função essencial do corpo animal e humano, a procriação. O campo

¹⁰ O primeiro e único volume era *Homens do dia e Mulheres da noite*, Porto: Ed. Albatros, 1926.

¹¹ Possivelmente reminiscência de Edgar Duque que como "pseudónimo de um conhecido e laureado escritor espanhol" assume a autoria (fingida) do romance policial *Punhais Misteriosos* (Lisboa: João Romano Torres, 1926) que R. Ferreira publicou em folhetim ao longo do ano de 1924 (Lima, 1997: 34).

¹² A validade desta auto-representação deduz-se facilmente da observação biográfica de Mário Domingues sobre o hábito de trabalho de Reinaldo Ferreira: "O que o público tomava por audaciosas reportagens era, afinal, tudo imaginação do Reinaldo que, no cômcheço do seu gabinete, ou às vezes, na cama, embrulhado em lã a curar as suas eternas bronquites, deixava correr a pena veloz e nervosa em admiráveis criações novelescas." (Domingues, 1945: 9).

metafórico do técnico e da máquina, aplicado a identidade, raciocínio e criação artística, ilustra, conforme a nossa convicção, a modernização do duplo romântico. A nossa visão da ficção policial no Modernismo português entende-se como contributo às tentativas de transferir o conceito da máquina celibatária, crucial na teoria da arte vanguardista (Marcel Duchamp), para a estética da produção literária (Franz Kafka) e a análise discursiva¹³. O essencial é a ideia de (pro-)criação estéril e sexualidade auto-referencial. A máquina celibatária tenciona lograr imortalidade mediante uma pseudo-fertilidade artística, contudo autodestina-se à destruição e morte, perpetradas pela peça mortífera na engrenagem, identificada como elemento feminino: a projecção da *femme fatale*. Não cabe aqui expor em pormenor a transferência do conceito ao campo literário e as implicações na área de *gender studies*, apenas sugerimos a sua aplicação à configuração do *arm-chaired detective*, entendido como um pequeno Deus suprahumano, naturalmente solteiro, que dispõe do mundo conforme a sua máquina de raciocínio. Lembramos que este tipo de detective, oriundo da tradição do duplo romântico, nasce nas mesmas décadas do início do século XX como *La mariée mise à nu par ses célibataires* (1915-23).

Dr. Quaresma, Dr. Duque e o Major Calafaiia enquadram-se neste contexto. Nas *Memórias extraordinárias do Major Calafaiia* surge a máquina celibatária até ao nível da história narrada. Supostamente criado em simultâneo com o Dr. Duque¹⁴, a personagem-detective Major Calafaiia move-se mais que os seus colegas, contudo sem adoptar o estilo típico dum Sherlock Holmes. Quando observa o local do crime, neste caso arrepiante do assassinio múltiplo em Macau, o Major Calafaiia costuma *sirandar* mentalmente em redor dum mistério, esperando "um ponto de apoio, embora frágil e perigoso como todas as coincidências"

¹³ Mencionamos, a título exemplar, a visão evolutiva do Romantismo ao modernismo em Andrew J. Webber (1996), sem entrar nas diferentes teorias acerca da máquina celibatária (vd. Szeemann, 1975). Com Michel Carrouges (1954), Michel de Certeau (1975) e outros transferiu-se o conceito artístico ao texto literário e à sua produção.

¹⁴ No caso das *Memórias extraordinárias do Major Calafaiia*, as circunstâncias da primeira edição ainda ficam por esclarecer, dignas duma pesquisa. Até à actualidade, desconhece-se qual a revista ou jornal onde pudessem ter aparecido os episódios. Só se sabe dum episódio, chamado «novo», no ABC de Novembro de 1929, onde o Major Herculano Calafaiia falsifica cartas, do mesmo modo que o Dr. Duque num episódio análogo. Da narração referente aos crimes de Macau, no entanto, só existe uma edição póstuma de 1945 que se baseia num manuscrito que porventura nem chegou a publicar-se em vida por negligência do próprio autor (Lima, 1997: 44).

(Calafaia: 105), e fazendo exercícios de raciocínio "para dar corda à máquina" (Calafaia: 69). Ele fala da *mecânica* do seu trabalho mental, mesmo da "engrenagem cerebral", posta em andamento e ganhando velocidade pela atitude, só aparentemente passiva e vagorosa¹⁵, de "sirandar, *circunnavegar* atentamente em redor de tudo que estivesse ligado ao mistério central..." (Calafaia: 104). A atitude predilecta consiste em olhar a rua a partir da janela do quarto da sua noiva, e induzindo desta visão limitada possíveis significados ocultos¹⁶. Contudo, não se trata de observar a realidade exterior, trata-se, sim, de reconhecer e afirmar *lá fora* projecções mentais, fabricadas no espaço interior do quarto e da cabeça, mediante elementos *inscritos*: são documentos, como os planos de construção dos edifícios, informações arquivadas sobre o seu proprietário, como também as *inscrições* do próprio detective: os círculos de giz para marcar os lugares dos crimes e, decisivamente, a mancha de tinta preta que o Major Calafaia, aparentemente sem querer, deixa nas costas da sua noiva Fastiana.

Após ter resolvido o caso, o detective reconstrói —como de costume— retrospectivamente o processo da solução, que tinha partido da combinação *quase* intuitiva de duas observações fortuitas e sem qualquer interligação: "Eis porque, inconscientemente, notei que havia um prédio muito alto e uma vila muito *coquette* nas proximidades do local..." (Calafaia: 104). Nesta reconstrução mental, necessariamente auto-idealizante, observa-se a pretensão de transgredir as limitações entre consciente e inconsciente, de racionalizar ou até mecanizar a intuição investigadora. Possuir força de raciocínio invulgar é uma vaidade típica da personagem-detective, que se julga neste sentido supra-humano ou é considerado como tal, irmanado nesta vaidade só pelo criminoso maquiavélico¹⁷. Ora, a cientificação do irracional, o estudo do anormal, explicável como psicopatológico, convertem Dr. Quaresma,

15 Tematizado por Dr. Duque em oposição aos "romancistas chamados policiais" que "apresentam os seus detectives caminhando em linha recta para o criminoso..." (Duque: 158): "Eu, indo em zig-zague, chego muito mais depressa." (Duque: 159).

16 Atitude também praticada pelo Dr. Duque que diz de si próprio "sou um pouco janeleiro" (Duque: 130); no caso de Fernando Pessoa, constitui o modo predilecto de mundividência, presente ao longo de toda a obra (*vd.* o famoso poema «A Tabacaria» de Álvaro de Campos e outros).

17 Cf. Dr. Duque: "O acaso, (...), não é uma máquina geradora tão perfeita que possa competir com a inteligência do homem —sobretudo no mal... Convencido que me defrontava com uma maquinação —pus-me a ver quem podia ser o *maquinista*." (Duque: 158).

Dr. Duque e Major Calafaia em médicos de alma ou psiquiatras¹⁸. Esta grande evolução da ficção policial no início do século XX já se evidencia nos fragmentos em torno de Dr. Quaresma, médico de profissão. Numa teorização pormenorizada da psicologia criminal chega-se à conclusão de que

"todos somos possessos, e a libertação abate-nos como a falta da droga com que nos intoxicávamos. Ora estes fenómenos (...) pelos quais o homem normal se converte num assassino, têm uma semelhança acentuada com os fenómenos da hipnose, que é precisamente a intro-missão num indivíduo de uma mentalidade alheia à dele. Ora os fenómenos da hipnose são sobretudo fáceis de se dar nos indivíduos chamados histéricos, isto é, nos indivíduos que sofrem da neuropsicose a que se chama histeria." (Quaresma: 112-113).

Com a generalização "todos somos" surge a dúvida acerca da posição supostamente suprahumana do detective (ou do psiquiatra), aproximando-o ao criminoso, um duplo possível. A sua transformação em máquina de raciocínio, não seria o mesmo que converter-se num hipnotizado, semelhante ao criminoso? Noutras palavras, o funcionamento perfeito, despersonalizado da máquina de raciocínio revela-se como ilusório porque só exibir esta pretensão já faz parte dum perfil individual psicológico inseparável do trabalho mental supostamente não-emocional, frio e despersonalizado. Face à maquinação do criminoso, tal detective só possui uma potencialidade patológica muito mais difícil de descobrir: seria preciso uma auto-análise sempre problemática, ou melhor, um detective do detective, originando uma cadeia em princípio infinita. No caso de Pessoa, a leitura da patologia de Cesare Lombroso não só lhe facilita uma teorização da psicologia criminal mas também, simultaneamente, uma auto-análise como paranóico com tendência à despersonalização (cf. Lopes, 1990, I: 199).

Em conversa com Dr. Quaresma, Tio Porco expõe o "defeito central da inteligência filosófica" de "objectivar-se ou antes, objectivar o que não é senão o seu método", concluindo "que o raciocinador nunca crê que a razão possa ser substancialmente irracional, que o raciocinador não admite o irracional como elemento positivo, e não simplesmente negativo." (Quaresma: 27). O Tio Porco critica em Dr. Quaresma a pre-

¹⁸ Dr. Duque adopta expressamente este papel no trabalho de detective (Duque: 140). É inquestionável quanto a psicanálise e a sua pretensão científica se aproximam da ficção policial, contribuindo por sua vez, através da criminologia, para uma maior produtividade de imaginação psicopatológica.

REINALDO FERREIRA
"REPORTERX"



*Memórias
extraordinárias*

do MAJOR CALAFAIA

VIDA MUNDIAL EDITORA LDA



tensão de converter-se numa *máquina de raciocinar*, o que significa eliminar indiscriminadamente as intuições e os preconceitos do temperamento ou da profissão (no seu caso médico), toda a sua personalidade: "Despe o Abílio, despe o Fernandes, despe o Quaresma" (Quaresma: 129-130). Em vez disto, o Tio Porco advoga uma *inteligência crítica* que, de modo instintivo ou intelectual, vê, sente, aponta e finalmente determina as falhas das outras duas, inteligência científica e filosófica: "depois de as determinar constrói, reelabora o argumento delas, restitui-o à verdade onde ela nunca esteve. A inteligência crítica do tipo intelectual é o mais alto grau da inteligência humana." (Quaresma: 22). Quando a seguir afirma possuir ele próprio esta inteligência, Tio Porco está prestes a cair na mesma auto-idealização que os seus colegas. Perante estes elementos, a ficção policial pessoana deve ser compreendida como precursora imediata da sua teoria de relatividade oriunda duma crítica de Descartes¹⁹ em 1907 que, em última consequência, conduz a uma arte cerebral de relatividade, desenvolvida nos heterónimos.

Vinte anos mais tarde, Reinaldo Ferreira também chegou a questionar a perfeição da máquina de raciocínio, nomeadamente nas *Memórias extraordinárias do Major Calafaiá*. No caso do crime de Macau, não é só mediante o esforço mental de conjugar elementos aparentemente díspares "como um puzzle a que não faltassem peças" (Calafaiá: 112) que o detective chega a desvendar a maquinação mortífera dum envenenador com fantasias paranóicas de apoderar-se de Macau; trata-se sobretudo de aperceber-se da sua própria vaidade como factor que interfere na máquina de raciocínio: esta vaidade projecta-se na personagem da *femme fatale*, neste caso chamada Fastiana, actuando em cumplicidade com o envenenador diabólico precisamente por instrumentalizar a atracção sexual da sua beleza física não só para atrapar as vítimas, mas também o próprio detective²⁰. Deste modo, a história do crime de Macau pode considerar-se uma representação ficcional do processo circular e destruidor da máquina celibatária, onde o voyeurismo

¹⁹ Vd. Baltrusch (1997: 87-89), omitindo referências à ficção policial pessoana.

²⁰ O filme policial continua explorando este terreno como o ilustra, por exemplo, *Final Analysis* de Phil Joanou (1992): um psiquiatra (Richard Gere) cai na armadilha duma paranóica (Kim Basinger) e da sua irmã (Uma Thurman) que sabem não só seduzir as vítimas mas também alimentar a vaidade do psiquiatra de funcionar como uma máquina de raciocínio, tentando destruí-lo ao mesmo tempo através da atracção sexual.

masculino e a peça mortífera feminina cumprem funções primordiais²¹. Unicamente o detective, suprahumano e imortal, ufana-se de ter escapado.

Concluindo, observam-se semelhanças significativas entre Dr. Quaresma, Dr. Duque e Major Calafai: (1) uma posição distanciada, preferencialmente num lugar interior, afastada do local do crime na realidade exterior; (2) a maior valorização do raciocínio, em desfavor da observação e exame da realidade exterior; (3) a pretensão de apagar (temporariamente) a própria individualidade emotiva e irracional em favor duma transformação em *máquina de raciocínio* capaz de chegar além da racionalidade comum; (4) a destruição sempre inerente da *máquina de raciocínio*, ao reconhecer a impossibilidade de apagar a própria individualidade emotiva e irracional.

Estes quatro elementos ilustram a modernização do duplo romântico na ficção policial, exemplificado no Modernismo português. A ficção policial é um género moderno, novo e popular que, no início do século XX, contribuiu para modernizar a auto-representação do artista romântico, transgredindo a separação convencional entre literatura popular e culta. Pretendemos, nomeadamente no que diz respeito ao projecto heteronímico, uma revalorização da ficção policial como *drama* da máquina de raciocínio.

A ficção policial acompanha toda a obra de Fernando Pessoa, apesar de no seu legado aparentemente inesgotável só se encontrarem fragmentos e listagens duma obra conjunta de novelas policiais, presididas pela personagem central do *decifrador* (vd. Lopes, 1990, II: 259-262). No entanto, a célebre carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de Fevereiro de 1935, portanto só dez meses antes da sua morte, não deixa a menor dúvida sobre a relevância atribuída à ficção policial na composição da obra completa ideada:

"Hesitava entre se deveria começar por um livro de versos grande (...), englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária, que ainda não consegui completar." (Pessoa: 93)

Considerando a carga poetológica, sempre existente na abertura (prólogo, etc.) duma composição literária, falar duma "novela policiária" ainda incompleta como alternativa ao grande livro de poesia dos

²¹ Vd. a ilustração na capa da edição póstuma citada.

heterónimos adquire um sentido ao nível da estética da produção: a "novela policiária" ainda incompleta transfere a própria produção deliberadamente inacabada ao nível de ficção literária, deixando sem solução final o enigma Pessoa. Nas suas *novelas policiais* não interessa completar o enredo mas analisar o detective e o criminoso como loucos —espelhos a que Pessoa se assoma para se ver e autodiagnosticar (cf. Lopes, 1990, I: 149). A auto-representação do poeta romântico como louco ou (quase) morto, ocultando-se por detrás de identidades fingidas e da construção fragmentada da sua obra, é traduzida em termos duma ficção policial que exhibe a *maquinação* do autor como detective e criminoso. Sob esta visão, Dr. Quaresma é mais do que uma personagem na ante-sala da própria heteronímia, como é entendido em geral, porque preside à obra como narração policial incompleta, cujo estado insolúvel filólogos e leitores procuram no legado pessoano. Aplicada a ficção policial à composição da obra, a duplicidade entre detective, entendido como máquina de raciocínio, e amigo íntimo, entendido como máquina de escrever sobrevivente, corresponde à definição do autor moderno como intelectual, dotado de qualidades construtivas, que controla (exteriormente) a sua emotividade e rejeita o individualismo romântico. Em 1917, Pessoa escreve:

"(...) há uma certa forma de individualismo que é com certeza falsa. É a que permite que o primeiro histérico ou o mais reles dos neurasténicos se arrogue o direito de ser poeta pelas razões que, de por si, só lhe dão o direito de se considerar histérico ou neurasténico."²²

Dois anos depois, numa carta dirigida a dois psiquiatras franceses, Pessoa autodiagnostica um carácter "histero-neurasténico" com domínio do segundo elemento que lhe permite "concentração intelectual" mas subtrai "a vontade de acção, a vontade sobre o exterior", concluindo: "Não sou totalmente um cadáver consciente" (Pessoa: 59). Na célebre carta a Adolfo Casais Monteiro de 1935, Pessoa ainda se define como "histero-neurasténico", atribuindo a origem dos heterónimos à histeria (interior) nele existente (Pessoa: 95). Graças a este exercício incessante da auto(dia)gnose, graças à psicanálise da sua condição de poeta romântico, Pessoa transforma-se em máquina dupla de raciocínio e criação artística, isto é, conforme a sua auto-imagem, não totalmente num cadáver consciente.

22 In: «O Perigo do Romantismo» (Pessoa: 292).

Bibliografia

- Calafaia = FERREIRA, Reinaldo (1929 a), *Memórias extraordinárias do Major Calafaia*, ed. póstuma, Lisboa: Vida Mundial, 1945 (com prefácio de Mário Domingues).
- Duque = FERREIRA, Reinaldo (1929), *Memórias extraordinárias do Dr. Duque, o Cartomante do Raciocínio*, reed. Lisboa: Livros do Brasil, 1997 (com introd. de Joel Lima).
- Pessoa = *Obras em prosa*, (Org.) Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1974.
- Poe = POE, Edgar Allan, *Poetry and Tales*, (Ed.) Patrick F.Quinn, New York: The Library of America, Nº 19.
- Quaresma = citado conforme SOARES (1976).
-
- BALTRUSCH, Burghard (1997), *Bewusstsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa*, Frankfurt/Main: Peter Lang.
- CARROUGES, Michel (1954), *Les Machines célibataires*, Paris: Arcanes.
- CERTEAU, Michel de (1975), *L'Écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard.
- DOMINGUES, Mário (1936), «Vinte e quatro anos de vida intensa e tumultuosa», in: *O Livro do Repórter X*, Lisboa: Agência Ed. Brasileira, 83-127.
- DOMINGUES, Mário (1945), «Um grande novelista», in FERREIRA (1929 a), 7-14.
- DUBOIS, Jacques (1992), *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan.
- GROSSEGESSE, Orlando (1991), *Konversation und Roman. Untersuchungen zum Werk von Eça de Queiroz*, Stuttgart: Franz Steiner.
- GROSSEGESSE, Orlando (1996), «Para uma teoria da autonecrografia», in: Margarida L. Losa, Isménia de Sousa, Gonçalo Vilas-Boas (Orgs.), *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Porto: Ass. Portuguesa de Literatura Comparada, 449-456.
- LIMA, Joel (1997), «Visita guiada à galeria de heróis do Repórter X», in: FERREIRA, Reinaldo (1929), 5-75.
- LOPES, Teresa Rita (1990), *Pessoa por conhecer - I e II*, Lisboa: Estampa.

- MÜLLER, Ernst (1995), «'Der Einsame, der die Fahrt eines Eisenbahnzuges gestört hat': Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Bewegungstechniken bei Kierkegaard», in: *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, (Eds.) Bernhard J. Dotzler e Ernst Müller, Berlin: Akademie, 43-82.
- ROCHA, Ilídio (1991), «O Repórter X, novelista e cineasta», *História XIV*, Lisboa (Dez. 1991), 84-96.
- SOARES, Fernando Luso (1976), *A novela policial-dedutiva em Fernando Pessoa*, Lisboa: Diabril.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1978), *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, Lisboa: Novaera.
- SUCENA, Eduardo (1996), *O fabuloso Reporter X*, Lisboa: Vega.
- SZEEMANN, Harald (1975) (Ed.), *Junggesellenmaschinen. Les machines célibataires*, Venezia: Alfieri.
- WEBBER, Andrew J. (1996), *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*, Oxford: Clarendon.

Albrecht Buschmann
Universidad de Potsdam

Carvalho, el autor y la muerte:

Una cuestión de poder en *El premio* de Manuel Vázquez Montalbán

"En las novelas policíacas [...] el asesino siempre es el autor."

(*El Premio*, 113)

0. *El premio* de Vázquez Montalbán es una novela clave. Es una novela sobre el ambiente literario en la cual se habla constantemente de literatura, su producción y su interpretación. Por eso no resulta fácil acercarse a este texto que ofrece tantos puntos de partida para un análisis, así como trampas para el intérprete que se deje seducir por las semejanzas de *El premio* con otras novelas de la serie Carvalho. El lector aficionado al detective gourmet y quemalibros se acordará del primer caso que llevó al protagonista a Madrid: *Asesinato en el Comité Central*. Ambos casos criminales tienen una estructura similar (asesinato en un lugar cerrado, por lo que la investigación consiste en interrogar a todos los presentes hasta dar con el asesino). En ambos casos, Carvalho fue explícitamente contratado por razones relacionadas con su curriculum cargado de Historia y de contradicciones: en *Asesinato* investigó la muerte del líder del Partido Comunista, por ser ex-comunista; en *El premio*, el detective tiene que proteger la vida de Lázaro Conesal, un magnate industrial que quiere otorgar un premio literario, precisamente porque tiene la costumbre de quemar libros.

Varias veces Carvalho tiene la impresión de revivir su propia historia, p. ej., cuando encuentra personas que conoció durante su primera aventura madrileña (la amante Carmela, el agente "Dillinger"). Pero esos encuentros acaban de manera decepcionante: cada uno sabe que han pasado 16 años, que la historia, aunque de momento lo parezca, no es circular. Como voy a mostrar, esta alusión al modelo circular no es pura casualidad: de esa manera, Vázquez Montalbán puede subrayar la diferencia entre la evolución lineal de lo individual y estructuras circulares en otros campos que me he propuesto exponer en este trabajo.

1. El hilo rojo de la obra de Vázquez Montalbán consiste en su ocupación, si no en la obsesión, con el tema del poder en todos sus matices¹. De la misma manera se puede decir que el pensamiento de Foucault y el poder discursivo de sus teorías acerca del discurso del poder se imponen con una fuerza eminente. Por eso, después de una breve presentación de la estructura de *El premio*, voy a hacer una primera lectura *foucaultiana*. Seguirá la propuesta de una lectura que tiene en mente el pensamiento de Hannah Arendt, esta socióloga y politóloga cuyas reflexiones acerca de la teoría y la práctica del poder han atraído, hasta el momento, muy poca atención en los ámbitos de la crítica literaria. Arendt publicó sus teorías en 1970 bajo el título *On violence*². Por aquel entonces, Hannah Arendt estableció el hecho de que existe una enorme discrepancia entre la importancia del concepto del poder para la organización de toda sociedad y la falta, hasta el momento, de definiciones claras de los conceptos de "poder", de "autoridad", "fuerza", "violencia" o "hegemonía". Una falta de claridad que aún en 1989 tenía que constatar Rendell Bartlett resumiendo:

"There is no consistent, widely accepted concept of power within either economics or sister social sciences." (Bartlett 1989:10)

¹ Para decirlo con las palabras del crítico Francisco Satué que editó una colección comentada de textos teóricos de Vázquez Montalbán con el mismo título *El poder*: "[...] el término insistente, irrenunciable, sobre el que gira la obra de Vázquez Montalbán en sus plurales y a la vez unitarias manifestaciones, es el poder." (Vázquez Montalbán 1996b:363)

² New York, Harcourt, Brace & World/ London, Penguin Press, 1970. Me voy a referir a la traducción alemana publicada en el mismo año bajo el título *Macht und Gewalt* [Poder y violencia]. Arendt podía recurrir a su estudio *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* (Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1955), en el cual había desarrollado una teoría del poder absoluto o autoritario, basándose en el análisis de las raíces de las dictaduras de la primera mitad del siglo.

2. *El premio* narra la historia del industrial Lázaro Conesal que ha convocado a la flor y nata del mundo de la literatura, de la industria y de la política en su hotel *Venice*, donde quiere conceder el *Premio Fundación Venice*, un premio de literatura que, con una dotación de 100 millones de pesetas, es el premio mejor dotado del mundo. Pero la estrella, Conesal, que empezó su carrera como abogado en los años 60 y que llegó a su cima durante la era socialista, está decayendo: estamos en el año 1995, Joaquín Leguina, uno de los notorios políticos presentes en el banquete, acaba de perder las elecciones. También el gobierno nacional, consciente de que pronto llegará el fin de su poder, le niega el respaldo a Conesal; el gobernador del Banco de España le quita el control de su propio banco. En esa precaria situación, Conesal quiere ganar la ofensiva y demostrar al mundo su poder, otorgando ese prestigioso premio. Pero antes de desvelar el misterio del nombre del autor premiado, Conesal aparece intoxicado. Se le encuentra vestido con sólo un pijama, en la cama de su suite en el hotel: alguien ha metido estricnina en su frasco de Prozac, un antidepresivo que solía tomar con frecuencia. Carvalho, contratado apenas doce horas antes para proteger a Conesal, investiga junto con la policía. Sea quien sea —escritor, crítico, industrial, colega o amante— casi todas las personas que habían visitado a Conesal poco antes de su muerte, habrían tenido un motivo para asesinarle. Las relaciones conflictivas entre Conesal y las visitas que recibió esa noche se van explicando durante los interrogatorios a los sospechosos.

El caso criminal se resuelve fácilmente: el escritor Oriol Sagalés, decepcionado por no ganar el premio, lo que Conesal le había comunicado con franqueza durante su última conversación, y, además, marido celoso debido a la relación entre su mujer y el millonario, confiesa haber matado a Conesal. La policía lo cree, aunque Sagalés no puede decir con qué veneno lo ha intoxicado. Carvalho descubre al verdadero asesino: es la frustrada mujer de Conesal, que había podido cambiar los frascos de Prozac por medio de José, el secretario privado de su marido³. Pero con este desenlace no sólo queda *in albis* una solución

³ José también hubiera tenido un motivo ya que Conesal había dejado embarazada a su hermana que trabajaba de azafata en su empresa; recordamos el mismo motivo del hermano que mata al amante de su hermana en *Los mares del sur*.

oficial que cuadre con los acontecimientos averiguados como verdaderos por Carvalho, sino que tampoco se resuelve el misterio central del libro: la pregunta de quién ha escrito la novela ganadora con el nombre enigmático de *Ouroboros*, y dónde se encuentra ese libro. Porque en todo el hotel no existe ningún texto, y el jurado, compuesto por profesores muy notorios, era pura fachada ya que Conesal quería decidir él mismo quién iba a ganar el premio. Este misterio, llamémoslo el misterio literario, se soluciona en otro nivel ficcional: una vez en el avión privado que le llevará de vuelta hacia Barcelona, Carvalho abre una carpeta que Conesal hijo le había entregado,

"[...] y al hacerlo se encontró con el original de una novela. Empezó a leerla. Apenas tres páginas. Hasta que se dio cuenta que ya la había vivido: *Ouroboros*." (*Premio*, 342)

Lo que sigue son las tres primeras páginas de *El premio*, el inicio de lo que nosotros, los lectores, acabamos de leer⁴.

3. El libro está compuesto por siete capítulos sin numeración y un capítulo final que se puede calificar como una especie de epílogo. Cuatro capítulos (I, III, V, VII) narran las 12 horas de acción del presente narrativo empezando por la entrada de los invitados al banquete, la investigación, los interrogatorios, hasta la partida de Carvalho y el giro final (las tres páginas del así llamado epílogo). Un segundo hilo de la narración está formado por tres capítulos (II, IV, VI); esa serie de *flash-backs*, que empieza 12 horas antes del otro hilo, narra los acontecimientos desde la llamada de Conesal al despacho de Carvalho en Barcelona, su viaje a Madrid, su primer encuentro con Conesal, sus previas investigaciones acerca de su cliente a lo largo de este día hasta la tarde, cuando llegan los invitados al hotel.

El rasgo más significativo de la novela es su estructura circular con la cual el lector se ve confrontado a diferentes niveles de análisis⁵. Ya he mencionado las referencias intertextuales dentro de la serie Carvalho que aluden a la estructura circular, pero sin realizarla. Ahora

⁴ La dedicatoria del libro ("A Carmen Balcells, que no estuvo aquella noche") no se repite, así que queda como verdadero paratexto fuera de la estructura circular.

⁵ Vázquez Montalbán declara con respecto a *El premio*: "La idea es la de la continuidad, la de la serpiente que se muerde la cola." (véase Moret 1996)

acabamos de observar el círculo temporal entre los dos hilos de la narración: el segundo hilo acaba a la hora en que empieza el primero.

Otra, aunque no menos importante referencia a la estructura circular ya la encontramos en el lema de la novela, una cita sacada de un diccionario de símbolos:

"Ouroboros [...] es la disolución de los cuerpos: la serpiente universal que, según los gnósticos, camina a través de todas las cosas. Veneno, víbora, disolvente universal, son símbolo de lo indiferenciado, del «principio invariante» o común que pasa entre todas las cosas y las liga." (*Premio*, 7)

Para explicar el lema de forma más concreta, dice el mismo Conesal: Ouroboros es "el mito de la serpiente que se muerde la cola" (*Premio*, 240).

Esa imagen de la serpiente que se muerde la cola se concretiza en varios niveles, primero en el nivel de la acción. P. ej. cuando Carvalho, impresionado por el lujo de la avioneta privada que le llevó a Madrid, exige como condición en el contrato con Conesal

"[...] que el viaje de vuelta sea exactamente el mismo que el de venida. El mismo coche. El mismo avión. El mismo whisky." (*Premio*, 70)

Pero hay más: encontramos estructuras circulares en varios párrafos que contienen formas de desdoblamiento del texto, frases que reflejan la acción de *El premio* o incluso su estructura⁶ como en un espejo. Eso va desde la constatación de un personaje de que "estamos viviendo una novela policíaca" (*Premio*, 138) hasta otras *mises en abyme* de la novela. Así se pueden leer los esbozos que dos autores dan de sus novelas durante los interrogatorios. Ariel Remesal declara haberse presentado al premio con una novela "sobre el poder del dinero que ha ocupado muy poco espacio en la literatura española" (*Premio*, 260), argumento que con las mismas palabras podría aplicarse a *El premio*. Regueiro Souza dice haber inspirado a un amigo a escribir una novela sobre "el mundo de los negocios [...] banqueros de rapiña" en la cual "el rapiñero suele utilizar los dossiers sobre la vida privada de sus enemigos para chantajearles." (*Premio*, 258) Con lo que Souza describe lo que

⁶ De la misma manera se puede leer la escena en la que otros protagonistas discuten el concepto de la *anagnórisis* según Northrop Frye, diciendo que "es el sentido de una continuidad lineal o participación en la acción desde diferentes perspectivas [...] El lector conoce ya lo que está a punto de ocurrir, pero desea participar en la terminación del diseño." (*Premio*, 331)

estaba haciendo él mismo en su lucha contra Conesal⁷. Un poco más complicado se presenta el caso de la escritora Alma Pondal: Conesal le había pagado "diez millones de pesetas por no escribir la novela, pero por fingir que me presentaba" (*Premio*, 216/17) al premio. No cumplió el contrato y escribió una novela con un título que corresponde perfectamente a lo que vive Lázaro Conesal en su últimas horas: *Triste es la noche*. Este episodio de una novela que no tendría que existir, pero que de todas formas existe, es, en cierta manera, la misma con la que nos confronta Vázquez Montalbán en el giro final de *El premio* donde habíamos leído una novela que existe, pero una novela que se convierte en otra novela que hasta ese momento no existía (la novela con el título *Ouroboros*).

Con esto se llega al nivel narratológico de este estudio. Observamos que en aquella página final del capítulo VII de *El premio* se disuelven las fronteras entre los actantes del esquema de comunicación: se están intercambiando las funciones entre Autor, Personaje y Lector. El Autor A (Montalbán) propone al Lector A (el lector empírico) convertir su Texto A en un Texto B (la novela *Ouroboros*). Al leer el último capítulo —el epílogo—, el Personaje A (Carvalho) se convierte en lector de su propia vida (y dentro de esa en un Carvalho B); y en última consecuencia, el Lector A se convierte en Autor B porque se hace necesaria su participación activa como lector para convertir el Texto A (*El premio*) en Texto B (*Ouroboros*)⁸. Dicho en otras palabras: sin la participación activa del lector no se realiza la estructura circular que es, como hemos demostrado antes, la estructura central de la novela. O, para citar otra vez el lema de la novela, es necesaria „la disolución de los cuerpos,, de los participantes en la comunicación literaria. Llegado a este punto de la argumentación, tengo que recordar el lema de mi contribución: "En las novelas policíacas [...] el asesino siempre es el autor", y aquí vemos como el autor empírico (Vázquez Montalbán) "asesina" de

⁷ Otros esbozos de novelas expuestas durante los interrogatorios describen novelas publicadas por Vázquez Montalbán: Andrés Manzanque declara haber escrito una novela de título *Reflexiones de Robinson ante un bacalao*, publicada por Vázquez Montalbán en 1996; a Sánchez Bolín, Conesal le había propuesto de redactar su ficticia autobiografía según el modelo del protagonista en la *Autobiografía del general Franco* (1992).

⁸ Pero que no serán textos idénticos, como ya lo había demostrado Jorge Luis Borges con "Pierre Menard, Autor del Quijote", en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, Madrid, Alianza Editorial, ¹⁰1982, pp. 47-59.

cierta manera a sus actantes, forzándoles al cambio del estatus narratológico. Además, "asesina" su propia obra convirtiéndola en la de un "anonimus".

Con esto, *El premio* ofrece una, en principio, interminable serie de sentidos, y ese proceso está tematizado de forma transparente en el mismo texto, quebrando así una lectura simplemente identificatoria. Ese proceso de producción y distribución de sentido viene semantizado como el misterio más importante de la novela —en el centro del argumento está Ouroboros, la imagen de la inacabable semiosis—, por lo que se puede decir que *El premio* no sólo es una variación más del modelo de la novela policíaca, sino también una novela sobre el acto de narrar y la ambigüedad del estatus de todos los que participan en ese proceso (Autor, Protagonista, Lector).

4. Además, es una novela sobre las leyes del poder, leyes que no sólo funcionan a base de modelos circulares. Me refiero a las estructuras jerárquicas de distribución de información, de saber y de comunicación que se presentan en el texto. El ejemplo más significativo es el acto festivo para el cual se han reunido autores, periodistas, políticos etc.⁹; casi todo el primer capítulo de la novela gira alrededor de la pregunta de quién podría haber ganado el *Premio Fundación Venice*. Todos los presentes quieren saber, una sola persona sabe. Una sola persona porque ni siquiera el jurado está al tanto de la decisión de Conesal. En la terminología de Michel Foucault, *El premio* sería una enunciación dentro del discurso literario que describe la formación del mismo discurso literario, y la novela puede leerse como una ilustración del funcionamiento de mecanismos de exclusión (recordemos las discusiones del primer capítulo y las reflexiones de los personajes sobre la forma de entrar en la red de comunicación).

⁹ Pero hay un personaje ausente del cual se habla explícitamente: la muy influyente agente literaria Carmen Balcells, que también es la agente de Vázquez Montalbán:

"—Pues no se ve al superagente literario 009 con licencia para matar, Carmen Balcells. Eso quiere decir que no tiene bien colocado ningún caballo para el premio.

—O que ya lo tiene en el bolsillo." (*Premio*, 11s.)

Recordamos, que a la misma Balcells se dirige la dedicatoria de la novela, o sea el paratexto que está fuera de las cuestiones del poder negociadas en el texto.

En la persona de Lázaro Conesal se concretiza el nexo entre el saber y el poder, ya que su poder le facilita acceso al saber (por ejemplo, quién ganará el premio), y ese saber conlleva el efecto que los demás le atribuyen poder. Leída desde este punto de vista, la novela condensa la formación de un dispositivo de poder en cuanto describe como Conesal defiende su poder amenazado con una doble iniciativa, actuando mediante su saber y su fuerza económica (mediante dossiers por un lado, alarmando a su servicio de seguridad por otro). O sea: la novela describe la actuación combinada de fuerzas discursivas y no-discursivas.

Con estas estrategias, Vázquez Montalbán logra crear un contra-discurso al poder económico, desvelando que los intereses culturales de éste no son nada más que un recurso para aumentar —o, en el caso de Conesal— para defender sus intereses meramente económicos. "La literatura es el único instrumento solvente de reordenar la realidad" (*Premio*, 164), para decirlo con una frase del mismo Conesal.

5. Esta (muy abreviada) lectura foucaultiana puede ganar precisión si se le añaden los conceptos de Hannah Arendt. Evidentemente, cuando se utiliza la noción "poder" dentro del ámbito de la crítica literaria, aparece el problema de las interferencias con otras nociones como la de "violencia", "fuerza", "autoridad" o "régimen". Una ventaja del libro de Hannah Arendt consiste en su continuo esfuerzo por aclarar las diferencias de las nociones y la descripción muy concreta de los procesos que representan. Basándose, entre otros, en el pensamiento de Max Weber y C. Wright Mills, Hannah Arendt parte de la tesis de que poder y violencia no son idénticos sino más bien diferentes. Arendt no intenta crear un concepto moralista del poder, no lo quiere demonizar, sino declara que el poder es inherente a cada sistema social. Esa es la diferencia fundamental entre el poder y la violencia, porque la violencia no forma parte necesaria de una comunidad social.

"Macht gehört in der Tat zum Wesen [...] aller irgendwie organisierten Gruppen, Gewalt jedoch nicht. Macht bedarf keiner Rechtfertigung, da sie allen menschlichen Gemeinschaften immer schon inhärent ist." (Arendt 52)

El poder sólo puede actuar como tal si la mayoría de los miembros de un sistema social lo apoyan; el apoyo es más importante para el poder que la obediencia (Arendt 51). Una persona por sí misma nunca tiene poder, lo tiene solamente en relación con otros que se lo

atribuyen¹⁰. Por otro lado, la violencia es, hasta cierto punto, independiente del número, de la cifra de personas relacionadas con ella, porque se basa, en la mayoría de los casos, en instrumentos. Así se puede decir que el poder se basa en cifras; la violencia, por el contrario, en instrumentos. La fuerza, según Arendt, es un atributo individual; así que la fuerza nunca puede oponerse con éxito al poder de la multitud¹¹.

Arendt logra hacer transparente el proceso por el cual el poder (categoría social) se convierte en fuerza (categoría individual), un proceso que lleva a la institución (entendida como agente) o al individuo, que ve en peligro su poder, a recurrir a instrumentos para defender su poder amenazado. Como instrumentos pueden calificarse tanto informaciones como la violencia. Arendt hace resaltar que poder y violencia son opuestos, que sólo hay violencia pura cuando el poder está perdido¹². Dicho de otra manera: la violencia es un signo exterior, una señal visible de un poder en lucha. Un poder sin amenaza sería invisible, no se le podría reconocer como poder.

En un punto muy importante, tanto la argumentación de Foucault como la de Arendt parten de la misma base. Arendt dice que el poder se basa en el apoyo de la mayoría, y en otro lugar llama a ese apoyo "opinión" (Arendt 57). La opinión viene concebida como medio por el cual la mayoría de un grupo formula su apoyo para el que tiene poder. Con este concepto de la opinión entramos en el reino de las palabras, damos con los diferentes discursos que tienen que transportar este apoyo, esta opinión. Por eso las respectivas visiones del poder de Foucault y de Arendt no se excluyen, sino se complementan. No obstante, me parecen más claras las diferenciaciones de Hannah Arendt acerca de las nociones concretas de poder, violencia, fuerza, etc. Aclaraciones que podrían ser utilizadas de manera fructífera sobre todo en el análisis de la literatura policíaca que en la mayoría de los casos trata de asesinos, o sea, en la terminología de Arendt, del momento en

¹⁰ "Über Macht verfügt niemals ein Einzelner; sie ist im Besitz einer Gruppe und bleibt nur so lange existent, als die Gruppe zusammenhält. Wenn wir von jemandem sagen, ‚er habe die Macht‘, heißt das in Wirklichkeit, daß er von einer bestimmten Anzahl Menschen ermächtigt ist, in ihrem Namen zu handeln. In dem Augenblick, in dem die Gruppe, die den Machthaber ermächtigte und ihm Macht verlieh, [...] auseinandergeht, vergeht auch ‚seine Macht‘." (Arendt 45)

¹¹ "Stärke hält der Macht der Vielen nie stand." (Arendt 45)

¹² "Macht und Gewalt sind Gegensätze [...] Nackte Gewalt tritt auf, wo die Macht verloren ist." (Arendt 57 y 55)

que una persona recurre a instrumentos (violentos) para conquistar el poder o para acabar con el poder de otra persona.

6. Hemos visto como *El premio* tematiza la lucha del poder en la línea fronteriza entre el mundo literario y el mundo financiero e industrial. Dentro de un limitado grupo de personas se desarrollan maniobras para participar en el supuesto poder de Lázaro Conesal o para derrotar ese poder. Pero ese supuesto poder de Conesal ya no existe; existía antes, cuando todos aceptaron su poder: cuando sus socios lo aceptaron como líder en sus negocios comunes; cuando los autores, críticos y editores confiaron en su potencia para apoyarles en sus carreras, conectándoles con los medios de comunicación que él dominaba¹³.

Pero la idea de otorgar el *Premio Fundación Venice* la concibió Conesal sólo en el momento en el que vio amenazado su poder, cuando supo que con la caída de los socialistas iba a perder su poder. En el presente de la narración vemos a un Lázaro Conesal que ya no tiene poder, que tiene que recurrir a los instrumentos de la fuerza (dossiers para intimidar, dinero para comprarse un premio con un jurado, autores y críticos que tienen que actuar como sus portavoces). Por último, Conesal piensa en aplicar —o en hacer aplicar— la violencia: "Estamos en un final de época y el poder morirá matando." (*Premio*, 97) Lázaro Conesal ya no es aceptado por las personas que le garantizaban su poder mediante su apoyo. En la terminología de Arendt se diría que Montalbán nos describe el momento en el cual más y más miembros de los respectivos grupos de apoyo de Conesal formulan sus distanciamientos respecto a él, y si se disuelve el grupo, el líder del grupo ha perdido su poder; es el momento en que el poder se convierte en violencia¹⁴.

¹³ Vázquez Montalbán conoce la situación del autor que está a la espera del fallo del premio por propia experiencia, a la cual recurre en el primer diálogo de *El premio*; véase la entrevista en Situé 1996:351.

¹⁴ Otro punto de partida para una fructífera interpretación de esa novela (y otras) de Vázquez Montalbán sería el modelo sociológico de Pierre Bourdieu (véase, por ejemplo, Pierre Bourdieu, "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", en: *Scolies*, 1 (1997), pp. 69-93). Aplicándolo a la realidad intra-literaria de *El premio*, se diría que Conesal, en el momento de perder capital social y simbólico, busca compensación ahorrando capital cultural mediante un premio literario. Ese análisis de *El premio* lo propondré en una monografía de próxima aparición, titulada *El precio del poder: las novelas detectivescas de Leonardo Sciascia y Manuel Vázquez Montalbán*.

El hecho de que Lázaro Conesal, esta personificación del poder (aunque sea un poder amenazado), acabe como víctima no quiere decir que Vázquez Montalbán nos proponga una lectura que diga que este sistema de poder está derribado para siempre. Todo lo contrario: el hijo, Álvaro Conesal, garantizará la permanencia del sistema y es consciente de su función como sucesor en el poder cuando dice que "mi vida empieza al día siguiente de la catástrofe." (*Premio*, 190) Además, "Lázaro", el simbólico nombre del protagonista hace alusión al personaje bíblico (San Juan, XI) famoso por su resurrección después de tres días en la tumba. Conesal también cree en su resurrección, porque sabe que puede defenderse¹⁵.

La novela *Ouroboros* la había elegido como ganadora porque se reconocía en la imagen del círculo cerrado:

"Quizá yo sea un círculo definitivamente cerrado [...]" (*Premio*, 273)

"Soy Ouroboros, el mito [...] de la continuidad." (*Premio*, 306)

La estructura circular de la novela pone de relieve la permanencia de este sistema de poder: un poder que recurre a formas de actuar de carácter jerárquico, pero que se está perpetuando de manera cíclica. Esta visión del poder ya se podía observar en las otras novelas de la serie Carvalho en la que Vázquez Montalbán siempre ha sostenido la tesis de que el sistema político puede cambiar, empero de que las superestructuras de la economía capitalista perpetúan su poder a través de todo cambio político; aún cuando ni siquiera hay un interés por cambiar el sistema, por romper en lugar de realizar un cambio¹⁶. En *La soledad del manager*, en *Los mares del sur*¹⁷ y otras novelas de los años ochenta, se encontraban con frecuencia referencias al cambio de 1975; pero como cambio meramente político que no ha podido modificar las estructuras económicas que representan, dentro del mundo literario de Vázquez

¹⁵ Esa es, según Conesal, la diferencia entre él y los socialistas: "Cuando pierdan el poder no serán nada y en cambio yo me reharé de esta puñalada por la espalda y bailaré sobre sus esqueletos de cabrones [...] les iré metiendo billetes de cinco mil pesetas en la boca [...] No saben lo que les espera. Los tengo más fichados que al Lute [...]" (*Premio*, 273).

¹⁶ Y nos acordamos de que Montalbán, después de la muerte de Franco y al fin de su régimen, fue uno de los defensores más asiduos de una ruptura, y que es uno de los críticos más duros de los efectos negativos del cambio.

¹⁷ Punto de referencia para una confrontación de *El premio* con esta novela sería la siguiente interpretación de Georges Tyras (1991): "A la recherche du récit perdu dans les mers du Sud", en: *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, PUM, pp. 32-47.

Montalbán, el poder¹⁸. En *El premio*, Montalbán prevé que tampoco habrá un cambio del sistema después de la era socialista y la toma del gobierno por parte de la derecha. Porque un cambio político no acaba con el medio más importante para la lucha del poder, el medio que garantiza la aplicación de la fuerza en todas sus formas: el dinero. El capitalista con dinero puede sobrevivir a cada cambio de sistema político. Es "la víbora" (*Premio*, 3) del sistema político occidental.

Pero hay una diferencia importante entre por ejemplo *La soledad del manager* y *El premio*: el capitalista de la novela de 1977, el fabricante Argemí, es el autor del crimen, domina la situación hasta el final de la acción del texto y es un personaje con una caracterización obviamente negativa. Conesal, por el contrario, es la víctima, y es caracterizado como personaje, por lo menos, ambiguo, incluso con rasgos positivos. Como tantas veces en su obra, Montalbán ilustra el valor del carácter de su personaje mediante su actitud culinaria. Recordamos que Carvalho, al final de *La soledad del manager*, no acepta beber un vaso de un vino tinto de cosecha excelente con el fabricante Argemí (*Soledad*, 166). Beber con él significaría aprobar su manipulación de la solución del caso. Con Conesal, Carvalho come un excelente menú, y ambos se entienden en base de su común interés por la buena comida.

El ex-comunista Carvalho ya no es —como en 1977— el enemigo del representante del mundo capitalista. 20 años después Carvalho está observando —durante toda la acción, Carvalho actúa más como observador¹⁹ que como investigador— cómo "el capitalismo, sin enemigos, descubre que sus enemigos son los capitalistas" (*Premio*, 185). En ese contexto, Carvalho puede trabajar para un industrial sin ningún inconveniente.

7. Para tener una visión completa de la actitud literaria de Vázquez Montalbán, hay que tener en cuenta su actuación cívica. Ahí reside la base ideológica de su escritura, la base pragmática a la cual está

¹⁸ Véanse al respecto las biografías de los industriales representados en esas novelas.

¹⁹ Pero no iría tan lejos de llamar a Carvalho un "mirón aburrido" (Navarro 1996:9).

adaptando su modo de narrar con siempre nuevas fórmulas estéticas²⁰. Me refiero a la búsqueda constante de fórmulas narrativas con las cuales Montalbán intenta modificar los imperativos de la "littérature engagée". Para confirmar esa postura, se podría llenar todo un dossier con citas de sus novelas, se podrían citar artículos sobre la política contemporánea de las últimas décadas o intervenciones autobiográficas del autor —pero prefiero limitarme a un ejemplo actual: con ocasión del centenario del "J'accuse" de Émile Zola, Vázquez Montalbán escribió un texto para el periódico francés *Libération* titulado "J'accuse CNN", un ataque contra la emisora de noticias americana. El texto opera con un trasfondo ideológico que cuadra perfectamente con los esquemas de Foucault y Arendt. Montalbán describe (y critica) el dispositivo con el cual la CNN —con su punto de vista determinista del mundo— ayuda a Estados Unidos a "imponer un consensus" en el mundo ("consensus" —Arendt lo llamaría "opinión"). De esta manera, sigue Montalbán, la CNN ayuda a legitimar la desigualdad y las dependencias en las relaciones políticas internacionales, es decir: ayuda a legitimar el poder.

Pero el autor no sólo critica las estructuras discursivas, sino que enumera sus efectos concretos: desde la muerte de hambre en Somalia hasta la disolución del concepto de culpabilidad y la pérdida de la individualidad personal en el mundo occidental.

8. Llego al final del análisis de esta obra de Manuel Vázquez Montalbán con el cual creo haber ilustrado al mismo tiempo el doble valor del conjunto de su obra. Esta obra la dominan dos rasgos principales: el de la conciencia narrativa y el del compromiso cívico²¹. Porque se caracteriza por un lado por la creciente atención hacia los modelos discursivos que dirigen el acto de escribir y el de la lectura. Por otra parte, Montalbán mantiene la postura de que una estética crítica tiene que funcionar en relación (o a lo mejor: en interacción) con la realidad

²⁰ Para el análisis de la narrativa de Vázquez Montalbán con especial atención a modelos posmodernos véase José F. Colmeiro: *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Miami, North South Center Press, 1996; Joan Ramón Resina: *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997.

²¹ La autopoética del autor se encuentra en el ensayo "El escriba sentado", en: *El escriba sentado*, Barcelona, Crítica (Giralbo Montadori) 1997, pp. 13-24; una reciente demostración no-ficcional de esa poética es su *Panfleto desde el planeta de los simios*, Barcelona, Crítica (Giralbo Montadori), 1995.

no-discursiva. Sigue reivindicando que la representación literaria de estructuras del poder tienden a aclarar las estructuras del poder en el mundo empírico.

Bibliografía

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1991): *La soledad del manager*, Barcelona, Planeta. [abreviado *Soledad*].
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1996): *El premio*, Barcelona, Planeta. [abreviado *Premio*].
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1996b): *El poder*, Edición de Francisco Javier Satué, Madrid, Espasa Calpe.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1998): "J'accuse CNN", en: *Libération* 11.1.1998.
- ARENDRT, Hannah (1970): *Macht und Gewalt*, München, Piper-Verlag. [abreviado Arendt].
- BARTLETT, Randall (1989): *Economics and power*, New York, Cambridge University Press.
- FOUCAULT, Michel (1974): *Die Ordnung des Diskurses*, München, Carl Hauser Verlag.
- FOUCAULT, Michel (1978): *Dispositive der Macht*, Berlin, Merre-Verlag.
- MORET, Xavier (1996): "Vázquez Montalbán: «En *El premio* hago una sátira del mundo literario, yo incluido»", en: *El País*, 19.2.1996.
- NAVARRO, Justo (1996): "Carvalho investiga las cloacas del presidente", en: *El País Babelia*, 24.2.1996, p. 9.

Vibeke Grubbe
Universidad de Copenhague

Trifurcación temática en la novela policíaca actual:

Plenilunio (1997) de Antonio Muñoz Molina

Antonio Muñoz Molina ya había utilizado elementos tomados de la novela policíaca en novelas anteriores, sobre todo el suspense, pero ahora ha escrito una novela policíaca en toda regla. Su última novela *Plenilunio* de 1997 no sólo contiene un suspense sostenido, sino también un asesinato cumplido, e incluso otro fallido, y hay un inspector de la policía que logra capturar al criminal y meterle tras las barras. Sin embargo, al cerrar la novela la mayoría de los lectores nos sentimos sin duda algo desconcertados, pues una parte muy abultada de la novela ha sido dedicada a desarrollar una historia de amor que casi nos ha hecho olvidar el asesinato. Y además hay una tercera trama terrorista que en el último capítulo acaba derribando al inspector de un balazo, pero esta trama no tiene conexión aparente ni con el asesinato ni con la historia amorosa. El resultado es que, en un principio al menos, no sabemos muy bien a qué atenernos: ¿Puede una novela así considerarse novela policíaca o no?

Parece que sí, sobre todo si tomamos en cuenta que esa estructura rara no es tan única como puede parecer al principio, porque un par de meses antes de *Plenilunio* le había salido un nuevo caso a Carvalho, *El premio* (1996), en que Manuel Vázquez Montalbán se había valido de una estructura bastante parecida. Pues la investigación por un lado y la resolución del asesinato por otro casi parecían pertenecer a dos historias distintas, y al mismo tiempo Carvalho no ponía gran atención en su cometido, porque andaba reviviendo una vieja relación amorosa.

Esa coincidencia entre las dos novelas es tan llamativa que hay que preguntarse si en vez de dos anomalías, no estaríamos en presencia de un nuevo paradigma estructural dentro de la novela policíaca. Yo creo que sí, y en esta ponencia quiero demostrar primero que no se trata de dos ejemplos aislados, sino que pueden considerarse como el resultado de una evolución gradual dentro de la novela policíaca moderna. Luego examinaré como la nueva estructura tiende a modificar el sentido global, sobre todo en *Plenilunio*, que lleva más lejos el nuevo paradigma.

En cuanto a los antecedentes hay que recordar primero que en la estructura clásica del género, tal como lo demostró Todorov en su famoso trabajo sobre la novela policíaca, se pueden distinguir dos dimensiones argumentales: la historia del crimen, y la historia de la investigación (Todorov 1966: 159). El primer ingrediente es constitutivo claro del género, mientras que el segundo puede faltar. Esto ocurre, p. ej., en las novelas de Patricia Highsmith, que suele enfocar la historia del crimen exclusivamente desde el punto de vista del culpable. Crea así una variante, digamos, unidimensional.

La tendencia dominante, no obstante, ha seguido la dirección opuesta al dar cada vez más relieve a la historia de la investigación. Por eso ya no es correcta, creo, la definición de Todorov, quien la veía como "una historia que no tiene importancia en sí, sino que sirve solamente como mediadora entre el lector y la historia del crimen" (Todorov 1966: 161). Pues tanto en la novela policíaca negra —como lo apunta además el propio Todorov— como en la llamada novela policíaca procedural, el interés se centra sobre todo en el cómo de la investigación, y sólo en segundo lugar en el qué del crimen. Hay que notar, sin embargo, que las dos historias no constituyen dos ejes temáticos distintos, sino que representan más bien dos dimensiones diferenciadas de una sola temática, que se desprende fundamentalmente de la índole particular del crimen cometido.

El interés por la historia de la investigación da lugar asimismo a un mayor interés por la figura del detective y el entorno que le rodea. Ya Conan Doyle empezó a desarrollar los aspectos personales del detective al margen de la trama investigativa, proveyéndole a Sherlock Holmes no solamente de sus consabidas excentricidades, sino incluso de una ligera inclinación amorosa. Esta receta fue la que seguiría

mayoritariamente la novela policíaca posterior, tanto la clásica como la negra, dando lugar a un largo abolengo de detectives pintorescos y con una vida sentimental más o menos activa frente a las tentaciones femeninas que iban cruzando su camino. Sin embargo, tampoco esta elaboración cada vez más pormenorizada de la personalidad del detective llega, ni en la tradición clásica ni en la negra, a constituirse en un eje temático autónomo, pues la caracterización del detective suele ser fundamentalmente estática y sirve ante todo para dar más entidad narrativa al personaje. No crea una problemática dinámica propia, y la historia del detective sigue manteniéndose en un papel subordinado frente a la historia de la investigación, tanto cuantitativa como cualitativamente, si nos atenemos al volumen narrativo que ocupa y al interés que pretende suscitar en el lector.

Esta estructura temática monolítica se rompe por primera vez, creo, en las novelas protagonizadas por Peter Wimsey, de Dorothy L. Sayers, sobre todo en las dos últimas, *Gaudy Night* (1935) y *Busman's Honeymoon* (1937), que según parece nunca han sido traducidas al español. Ahí la personalidad del detective y su proyecto amoroso cobran una importancia cuantitativa y cualitativa que desborda el marco de la investigación criminal, hasta tal punto que la temática existencial del detective llega a segregarse de la temática del crimen. Y si luego leemos los dos relatos cortos, *The Haunted Policeman* (1939) y *Tallboys* (1942), lo hacemos tanto para disfrutar de un Peter Wimsey en el papel de esposo y padre como para recrearnos en la solución de los enigmas ya ni siquiera propiamente criminales. Bien mirado, lo que hace Sayers es aunar la novela policíaca con la novela de amor, empleando una estructura composicional paralelística, en la que los dos ejes temáticos se desarrollan lado a lado sin más relación entre sí que la concurrencia en un solo personaje del detective y del amante.

La bifurcación temática así iniciada entre un eje policíaco y otro existencial o vital cobra importancia a partir de los años 60 en que la novela policíaca empieza a emanciparse de su estatuto de literatura de consumo para ir ganando terreno como estructura narrativa "cult". En los EE.UU., p. ej., Harry Kemelman escribe entre 1964 y 1978 su ciclo rabínico, estructurado según los siete días de la semana. Ahí el protagonista David Small reúne en uno solo el papel del detective con el del rabino, sin que el interés por lo uno prime de manera sustancial sobre lo otro.

Es en Suecia, sin embargo, donde se opera la renovación más importante del género en cuanto a los aspectos que aquí se estudian. Fue llevado a cabo por Maj Sjöwall y Per Wahlöö, quienes entre 1965 y 1975 escribieron los 10 tomos de *Novela de un crimen*, como se titula en su conjunto el gran ciclo protagonizado por el policía Martin Beck. Fue traducido en seguida a un sinfín de idiomas, y también al español. La obra de los suecos pertenece a la variante llamada procedural, en que las dos dimensiones de la temática policíaca, la historia del crimen y la de la investigación, son tratadas en pie de igualdad. Además constituye un claro ejemplo de la nueva bifurcación temática que acabo de mencionar. De tomo en tomo seguimos con un interés creciente la evolución vital que recorre el equipo de detectives policiales, Martin Beck sobre todo, pero también sus colaboradores más importantes, Lennart Kohlberg y Gunvald Larsson. Cada uno es portador de una problemática existencial propia que a lo largo de los 10 tomos es sometida a un desarrollo dinámico, de modo que al final ellos ya no son los que fueron al principio. La novedad más importante, sin embargo, es que ahora la bifurcación ya no es tratada de modo paralelístico, sino que existe una fuerte trabazón o función de espejo entre la temática criminal y la existencial. Éstas, aunque constituyen dos ejes temáticos nítidamente diferenciados, pueden interpretarse en el fondo como dos niveles de comportamiento frente a unas mismas circunstancias sociales conflictivas, conformando así una estructura composicional que se podría caracterizar como contrapuntual.

Finalmente es también en el ciclo sueco donde se produce por primera vez la novedad de la trifurcación temática a la que hago referencia en el título de esta ponencia. A partir del tomo 8, *La habitación cerrada* de 1972 —traducido al español en 1974— llega a haber ya no una sola investigación criminal a resolver, sino dos, e incluso tres en el último tomo 10, *Los terroristas* de 1975. En realidad, este desdoblamiento de los crímenes había estado presente desde el principio, pero de una manera menos conspicua, o bien por el poco desarrollo del crimen lateral, o bien por el enlazamiento de los dos crímenes, de los que el uno era motivo del otro. Pero a partir de *La habitación cerrada* se trata de dos crímenes separados, que reciben un desarrollo argumental pleno cada uno, y además con una relación contrapuntual entre sí como la que acabo de mencionar entre la temática criminal y la existencial. Esta expansión numérica de las temáticas

criminales ensancha, claro está, de modo considerable la potencialidad del género para transformarse en un medio narrativo serio y matizado de análisis psicosocial en profundidad, tal como en efecto ocurre en el ciclo sueco (un análisis detallado del ciclo entero puede verse, p. ej., en Benstock 1985).

En España encontramos ya desde una fecha muy temprana una trifurcación temática bastante parecida, del tipo atenuado, en la serie *Carvalho*, iniciada en 1974, de Manuel Vázquez Montalbán, quien además demuestra el mismo propósito de valerse del género policíaco para hacer un retrato crítico de la sociedad. Puede ser una coincidencia gratuita, pero Vázquez Montalbán también podría haberse inspirado en el ciclo sueco, ¿o no?, porque parece ser que las novelas suecas son poco conocidas en España. Sea lo que sea, la trifurcación temática es un rasgo recurrente en las novelas policíacas de Vázquez Montalbán.

Resulta evidente, en primer lugar, la importancia y autonomía de la temática existencial de Carvalho. Lo ha destacado entre otros José Colmeiro en su estudio sobre la novela policíaca española, en la que afirma que

"el interés por la investigación policíaca queda frecuentemente subordinado al interés por el proceso de autointrospección psicológica del investigador [i.e. Carvalho]; la encuesta policíaca sirve al investigador como excusa para la búsqueda de su propia identidad personal" (Colmeiro 1994: 183).

Y justo después añade cómo Vázquez Montalbán también se sirve regularmente del truco de presentar

"situaciones y conflictos que sugieren falsamente el inicio del caso policíaco central que se va a resolver en la novela, los cuales posteriormente son abandonados o toman otra dirección totalmente distinta de la esperada" (Colmeiro 1994: 183).

Falsas pistas las encontramos, claro está, en cualquier novela policíaca como ingrediente fundamental del enigma o suspense. Pero Vázquez Montalbán lo que hace es que en realidad se aprovecha de esta técnica para presentar dos crímenes en vez de solamente uno, pues las primeras pistas, que se investigan muy a fondo, se refieren a actividades criminales, o por lo menos fuertemente reprobables, que ha cometido muy realmente la víctima, y son falsas sólo en el sentido de que al final se revela que los crímenes que han dado lugar a la investigación son bastante más anodinos y no tienen sino una relación tangencial con ellas.

Existe sin embargo una relación temática íntima entre los dos tipos de crímenes, y entre ellos y las preocupaciones de Carvalho, de modo que los tres ejes argumentales aquí también establecen un juego contrapuntual entre sí. A nivel profundo se puede decir que la inautenticidad de una cultura simulacro constituye la problemática subyacente tanto al malestar existencial de Carvalho como a los comportamientos que desencadenan los crímenes (Colmeiro 1994: 176-177, 187). Pero también en el plano argumental hay muchas veces una relación de espejo manifiesta entre las distintas partes de la trama. Así, p. ej., en *El premio* parece obvio que la añoranza de Carvalho por reencontrarse con una sinceridad perdida representada por la figura de Carmen / Carmela se ve reflejada en la frustración de la señora de Conesal que llega a asesinar a su marido en un intento de recuperarse a sí misma, y también, aunque en sentido contrario, en las manipulaciones cínicas del magnate Conesal.

Pero mientras podemos ver cómo Vázquez Montalbán explota a fondo las posibilidades que ofrece el nuevo paradigma de iluminar una problemática central desde ángulos distintos, descuida en gran medida la dimensión de la investigación y solución coherente del crimen. El desenmascaramiento del asesino sobreviene las más de las veces de una manera abrupta, porque si las fechorías de la víctima se exploran con profusión, hay una marcada tendencia a despachar muy rápidamente las circunstancias relacionadas con el asesinato, las cuales suelen ser además banales en extremo. En *El premio* la cuestión de la culpabilidad se deja tan en el aire, en un final abierto típico del posmodernismo, que un grupo de estudiantes con los que estudié la novela, no lograron ponerse de acuerdo sobre quién era el asesino ni si había habido en realidad un asesinato y no un suicidio.

Esta deficiencia, por lo menos respecto a las expectativas creadas por la tradición del género, se debe en parte, me parece, a una especie de inversión de valores que se encuentra con regularidad en las novelas de Vázquez Montalbán, y que consiste en que el verdadero culpable suele ser la propia víctima, y las fechorías de éste sí que son expuestas con todo lujo de detalles, como acabo de decir. Sin embargo, hay que fijarse bien en esta última innovación, porque es uno de los elementos que tienden a trasladar el enfoque policíaco de la serie Carvalho hacia la crítica social a secas. En igual sentido opera el mencionado descuido de la historia de la investigación, que en la novela policíaca moderna

puede considerarse tal vez como la dimensión más importante y atractiva. Es cierto que Vázquez Montalbán logra en parte compensar esa debilidad con su celebrada escritura irónica hilarante. Pero resulta evidente, no obstante, que esa deficiencia es otro elemento que pone en peligro a las novelas Carvalho de deslizarse fuera del terreno del género policíaco para convertirse en novelas corrientes sin más adjetivación. Parece como si el propio Vázquez Montalbán no estuviera lejos de compartir la opinión de que "La novela policíaca perfecta es aquella en la que no hay crimen y por lo tanto no hay asesino" (*El premio*, p. 139).

En *Plenilunio* volvemos a encontrar casi los mismos elementos estructurales como en *El premio*, sólo considerablemente más pronunciados en algunos aspectos. En primer lugar tenemos la trifurcación temática que expliqué al principio, y que en *Plenilunio* ofrece un grado de autonomía mucho mayor de lo acostumbrado entre las tres partes. El eje existencial se ha ensanchado hasta convertirse en el elemento cuantitativa y cualitativamente más importante de la novela. El eje del crimen central, los asesinatos cumplido y abortado de las dos chicas, está enfocado principalmente a través del propio asesino. Ésta es una novedad frente al modelo de Vázquez Montalbán, y produce un parecido considerable con la variante estructural unidimensional empleada por Patricia Highsmith. Este aspecto además es acentuado por la ausencia casi total de una dimensión investigativa, que se limita prácticamente a las deambulaciones nocturnas del inspector más una somera examinación forense del lugar del crimen en los capítulos iniciales. Finalmente, no llega a desarrollarse plenamente el eje del crimen secundario, el atentado contra el inspector, ni se le hace objeto de la más mínima atención investigativa. Si, no obstante, hay que considerarlo como un elemento importante de la novela, se debe al relieve singular que le ha dado Muñoz Molina en la estructura compositiva de la novela, que se abre y cierra, de modo muy abierto, con él, mientras que sólo está directamente presente en unas cuantas ocasiones en el resto del relato, de manera más conspicua en el capítulo 14.

El problema fundamental que surge de esta estructura dispersa es cómo interpretar la yuxtaposición de estos tres ejes temáticos tan heterogéneos. El extendido empleo actual de la composición contrapuntual invita a intentar una lectura de este tipo, y hay algunos indicios textuales en apoyo de una estrategia así. Primero llama la atención que los

tres protagonistas de los tres ejes temáticos son los únicos personajes principales de la novela que no han sido provistos de nombre propio. Deben conformarse con las denominaciones genéricas de "el inspector" y "el asesino", mientras que el terrorista, el más anónimo de los tres, ni siquiera se nombra como tal. La conexión entre ellos se desprende también de un detalle curioso, otra vez en el capítulo 14, donde en un mismo párrafo se refiere sucesivamente a los tres bajo el pronombre indeterminado de "alguien" (*Plenilunio*, pp. 168-170). En otro lugar se hace una comparación explícita entre los dos tipos de crímenes, al sostener el inspector que "[el crimen] en realidad no es más que crueldad y chapuza, [...]. Salvo los terroristas o los sicarios de los narcotraficantes nadie planea nada. [...] Con una pistola o una navaja cualquiera es omnipotente [...]" (*Plenilunio*, p. 298), aludiendo con lo último a las armas empleadas en los dos crímenes.

Sin entrar aquí en un análisis detallado, quisiera proponer la interpretación de que los tres ejes pueden verse como tres tipos distintos de comportamiento, dominados por las tres instancias que en la terminología freudiana se llamaría el *id*, el *ego*, y el *superego*: el asesino, chapucero, actúa guiado por impulsos primarios casi como un animal, en contraste con el terrorista, quien con su planeamiento minucioso da testimonio de una cerebralidad fría, mientras que el inspector va iniciando una integración equilibrada entre la racionalidad y la sensibilidad. Además, los tres ejes tematizan una relación conflictiva con el pasado: el asesino con su rechazo tajante de las propias raíces representadas por los padres, el terrorista con una fijación obsesiva por agravios lejanos, y el inspector que parece llevar camino de reconciliarse con su pasado en vez de encerrarse defensivamente en la culpabilidad. Visto así, *Plenilunio* tendría efectivamente una estructura contrapuntual como era de esperar. Pero con una novedad muy importante, que consiste en un cambio de enfoque que traslada el centro temático desde la marginalidad de la delincuencia hacia la normalidad problemática del eje existencial del detective, asignándoles así a los ejes criminales la función subordinada de servir de espejos disfóricos.

En el nuevo centro temático encontramos en *Plenilunio* una problemática muy frecuente en la novelística de Antonio Muñoz Molina, que se puede cifrar a grandes rasgos en que para adquirir una identidad propia hace falta avenirse con el pasado y abrirse a una existencia plena. Sólo así se puede salir adelante. Este mensaje está plasmado

fundamentalmente en la historia de amor entre el inspector y la maestra Susana, aunque más bien como una posible perspectiva del futuro, pues Muñoz Molina nos ha dejado con un final tan abierto que ni siquiera sabemos si el inspector va a sobrevivir al atentado, ni si, en el caso de que lo haga, se atreverá a dar el paso definitivo hacia una nueva vida. La utopía plenamente realizada la ha relegado Muñoz Molina a una posición narrativa más modesta. A mí por lo menos me parece que nos ha querido mostrar el ideal de la pareja del futuro, armoniosa e igualitaria, procreadora y abierta al mundo exterior, cuando nos hace la siguiente descripción, tan idílica, de la familia de Paula, la segunda víctima sobreviviente:

"El padre era empleado de correos [...]. La madre trabajaba de camarera en un hotel. [...] Rondaban los dos los cuarenta años, y su casa daba una impresión de desahogo en la modestia, de vida desen-vuelta y vivida: había fotos de la pareja abrazándose, de ellos con la niña muy pequeña, llevándola de la mano en algún paisaje extranjero, los tres con aire de viaje, con vaqueros y jerseys y zapatillas de deporte, delante de un coche cargado o de una tienda de campaña" (*Plenilunio*, p. 390).

Tratándose de una temática tan propia de Muñoz Molina, es curioso, sin embargo, ver cómo la manera en que ha sido novelada aquí guarda un fuerte parecido con *La habitación cerrada*, la novela sueca que fue la primera en introducir la trifurcación temática completa. Ahí el detective Martin Beck se halla también en un bache vital a consecuencias de haber estado a punto de morir en un tiroteo en el tomo anterior. En *Plenilunio* el inspector lo estará al final de la novela. Pero además, los dos detectives están igual de desmoralizados por un matrimonio conformista y vacío, cuando por una casualidad de la investigación se encuentran con la mujer de su vida, la mujer ideal del posmodernismo, cálida, sensual y emancipada, quien les brinda la posibilidad de salirse de su confinación traumática. La incertidumbre del desenlace que, al contrario de los autores suecos, ha escogido Muñoz Molina, me parece un hallazgo muy oportuno, justamente por ser menos utópico.

Menos satisfactorio resulta a mi modo de ver el tratamiento que ha dado Muñoz Molina a los dos ejes criminales al prescindir casi por completo de la dimensión investigativa. Pues no sólo nos priva a los lectores de un elemento esencial de entretenimiento, sino que también merma así seriamente la función de espejo que lógicamente deberían cumplir estos dos ejes, puesto que cuanto menos se esclarecen los

móviles de los crímenes, menos pueden contribuir a una comprensión mejor de la problemática existencial. Es cierto que en el caso del asesino se insinúa toda una serie de causas posibles de su comportamiento desviado, pero al final, en el último encuentro entre éste y el inspector, Muñoz Molina parece de pronto desdecirse de ellas, cuando por boca del asesino ironiza sobre cómo los psicólogos

"me pedían que volviera a contarles lo de cuando en las duchas del cuartel y el agua salía helada y se me encogió la picha, y yo se lo contaba, y lo de las dos putas que se burlaron de mí [...]. Se me quedaban mirando tan serios, con sus batas y sus cuadernos, y me decían que lo contara otra vez, no sé cuántas veces, y que si de chico se burlaban de mí o me pegaban en la escuela y si le tenía mucho miedo a mi padre y estaba muy unida a mi madre. Yo les decía que sí a todo, y se lo creían, no eran como usted [...]" (*Plenilunio*, p. 458).

El resultado es que al final no sabemos si atribuirlo todo simplemente a la influencia lunar, como lo hace la madre del asesino (*Plenilunio*, p. 433), y como además lo parece insinuar la propia instancia narrativa no solamente al haber ideado la manera en que el inspector está pendiente del plenilunio en sus preparaciones de la captura final en el capítulo 29, sino también al haber escogido el propio título de la novela. Esta vaguedad en cuanto a los móviles del crimen, con su celebración otra vez muy posmodernista de la aporía de la verdad, acabaría así devolviéndonos a una postura mítica, que amaga con sustituir la denuncia social de la novela policíaca moderna por un fatalismo existencial arcaizante.

Para terminar quisiera volver a la pregunta inicial de si *Plenilunio* debe considerarse como una novela policíaca o no. La respuesta será un sí y un no. La trifurcación temática, acompañada en este caso por un traslado del centro temático a la problemática existencial, es perfectamente compatible con la evolución observada del género. Pero si, además, a los ejes criminales se les debilita su función hermenéutica contrapuntual, se hace problemática su presencia en el conjunto, y nos deja un resabio a anzuelo destinado a atraer a un público aficionado a un género muy en boga al que es dudoso si la novela en realidad corresponde. Porque a pesar del ideal propuesto en *El premio* de una novela policíaca sin crimen ni asesino, creo que en el momento actual del género hay que plantear seriamente la cuestión de hasta dónde será posible seguir deconstruyendo sus ingredientes constitutivos sin que la novela policíaca deje de serlo.

Bibliografía

- BENSTOCK, Bernard (1985): "The Education of Martin Beck", en Benstock, Bernard (ed.): *Art in Crime Writing. Essays on Detective Fiction*. New York, St. Martin's Press, pp. 189-209.
- COLMEIRO, José (1994): *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos, 302 págs.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1997): *Plenilunio*. 1.^a edición, Madrid, Alfaguara, 485 págs.
- TODOROV, Tzvetan (1966): "The typology of detective fiction", en Lodge, David (ed.): *Modern Criticism and Theory. A Reader* (1988). 10.^a edición, London, Longman, 1995, pp. 158-165.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1996): *El premio*. 1.^a edición con epílogo de Quim Aranda, Barcelona, Planeta, 1997, 371 págs.

Marco Kunz
Universidad de Basilea

El narrador y la paradoja del cretense

en Papel mojado de Juan José Millás

"Todos los cretenses son mentirosos"
(Epiménides de Cnosos)

El género de la ficción narrativa más obsesionado con la verdad (y, por consiguiente, con su contrapartida, la mentira) es, sin duda, la novela detectivesca. En su forma tradicional cuenta cómo un investigador logra la solución de un problema criminalístico gracias a la observación y al pensamiento analítico y lógico: en el "whodunnit" clásico, la revelación de la verdad al final se celebra como la apoteosis triunfal de la razón, lo que resulta difícilmente compatible con la deconstrucción actual de las nociones mismas de razón y verdad. El considerable auge de la novela policíaca en la literatura española de los últimos veinte años desmiente un poco este reparo, pero es innegable que el género sufre unos cambios que afectan principalmente la actitud ante la verdad. Por un lado, constatamos en la narrativa posfranquista de tema criminal un predominio del subgénero negro que se interesa más por la acción de "suspense", la crítica política y social y el análisis psicológico tanto del delincuente como del investigador, y menos por la búsqueda de la solución del enigma: este desplazamiento de enfoque repercute a menudo en la minimización de las estrategias narrativas de orden hermenéutico. Por otro lado aparecen nuevas modalidades del género que relativizan, subvierten o llevan "ad absurdum" la racionalidad del investigador y la veracidad o verosimilitud de sus conclusiones: novelas en que la fuerza

del intelecto de los detectives se debilita hasta la demencia (v. gr. el narrador loco de *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982), de Eduardo Mendoza) o la ingenuidad (p. ej. Lorencito Quesada en *Los misterios de Madrid* (1992) de Muñoz Molina) u otras que multiplican las soluciones posibles y al mismo tiempo le niegan al lector la satisfacción de conocer la verdadera (como ocurre, p. ej., en *El juego de la verdad* (1988) de José Ferrater Mora o en el último capítulo de *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996) de Benjamín Prado).

A esta segunda línea de la nueva novela policíaca española pertenece también *Papel mojado*¹ (1983), de Juan José Millás, que plantea, en la aparente sencillez de una historia detectivesca, un problema narrativo bastante complicado, incluso paradójico si se examina con rigor. Los diversos críticos que estudiaron esta obra están de acuerdo en que se trata de una parodia del género² que recurre a una variante del tema metaficcional de la inversión de realidad y ficción: la transformación del escritor en un personaje de una novela escrita por otro. El yo-narrador de *Papel mojado*, llamado Manolo G. Urbina, escribe un relato sobre los sucesos relacionados con la muerte de su amigo Luis María (Mary) Ruiz, sucesos en que él mismo desempeña un papel importante. Cerca del final, el narrador entrega su manuscrito a un inspector de la policía, quien lo lee y llega a la sorprendente conclusión de que Manolo no lo ha escrito, sino que el verdadero autor de la novela es el difunto Luis Mary, asesinado por su amigo envidioso Manolo, quien así quería arrogarse la autoría del libro que nunca hubiera sido capaz de escribir y que relata justamente la historia de su fracaso y de su crimen. El que se ha presentado como escritor es un impostor y además el asesino del auténtico autor de la novela. Un texto literalmente idéntico se atribuye a dos autores distintos (o a tres, si contamos también al autor extraficcional Juan José Millás) que se disputan la propiedad literaria de la novela, es decir, que tratan de usurpar la posición del otro, de

¹ Juan José Millás, *Papel mojado* (Madrid, Anaya, 1991¹¹).

² Es representativa y acertada la opinión de Gonzalo Sobejano: "*Papel mojado* puede considerarse una parodia posmoderna de la novela policíaca llevada al vértigo fictivo: a la vez burla y homenaje", en: «Juan José Millás, fabulador de la extrañeza», en: Ricardo Landeira/ Luis T. González del Valle (eds.), *Nuevos y Novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60* (Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987), pp. 195-215, cito p. 211.

sustituirse uno a otro³, de invertir sus papeles de creador y criatura. El yo-narrador, en cuanto instancia de enunciación del relato, es necesariamente el mismo Manolo G. Urbina en ambos casos, pero el sentido del texto varía considerablemente según suponemos la identidad o la diferencia de autor intraficcional y narrador.

Pero hay más: el hecho de que el comisario acuse al narrador Manolo de haber mentido en su relato pone en tela de juicio todo lo que éste dice. El problema principal que plantea el final de *Papel mojado* es de orden lógico y narratológico y concierne la credibilidad de la instancia de enunciación: si el narrador es mentiroso, es difícil o imposible saber cuándo dice la verdad y cuándo no, y esta incertidumbre contamina también las afirmaciones del comisario que pretende revelar la verdad, pues no hay que olvidar que él habla en discurso directo dentro de la narración de Manolo, lo que significa que sus palabras tienen el "status" de una cita cuya exactitud depende completamente de la sinceridad del citador que acusan de mentir. En el seno del vértigo metaficcional de *Papel mojado* se instala, cual mecanismo autodestructivo, la famosa paradoja de Epiménides de Cnosos quien, como bien se sabe, tuvo una opinión bastante desfavorable de sus compatriotas: diciendo que todos los cretenses son mentirosos, Epiménides o dice la verdad, y entonces contradice su propia frase porque él, como cretense, también debería mentir, o miente, y entonces el contenido de su frase no es veraz, lo que significaría que hay cretenses no mentirosos, pero que él no es uno de ellos. La solución que se propone en *Papel mojado* es igualmente paradójica: si el narrador dice la verdad, la versión que ofrece el comisario es producto de su fantasía y el lector se queda al final sin saber quién mató a Luis Mary; si, en cambio, Manolo miente, tenemos motivo para dudar de la veracidad de las palabras del comisario, puesto que se trataría de una cita poco creíble en boca de un

³ El trueque de personalidades es un tema que obsesiona a Millás. La usurpación de la autoría de una obra literaria o su concesión voluntaria a otro personaje aparece como motivo importante en las novelas *El desorden de tu nombre* (1988) y *Volver a casa* (1990), y en el cuento «El pequeño cadáver de R. J.», incluido en *Primavera de luto y otros cuentos* (Barcelona, Destino, 1992), pp. 7-25, que desarrolla un núcleo narrativo resumido en la primera de las dos novelas mencionadas. Sobre el tema del doble en Millás, cf. Reinhold Göring, «Juan José Millás: Das zweistimmige Ich einer Generation», en: Dieter Ingenschay/ Hans-Jörg Neuschäfer (eds.), *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975* (Berlin, Tranvía, 1993²), pp. 86-93.

mentiroso. De esta manera, las dos versiones de la verdad se desacreditan mutuamente.

Para corroborar esta interpretación, voy a analizar cómo se desarrolla en *Papel mojado* el motivo de la búsqueda de la verdad a través de la investigación de un caso o, para ser más exacto, de dos casos, pues al tratar de encontrar al culpable de la muerte de su amigo, Manolo descubre otro crimen que parece estar íntimamente ligado al asesinato de Luis Mary, de modo que es lícito sospechar que la solución de un enigma conduce directamente a la del otro. Sin embargo, Manolo se equivoca fundamentalmente: cree investigar un fraude a Hacienda cometido por una empresa (los laboratorios Basedow), pero en realidad persigue a una banda de falsificadores de billetes de banco. En una novela cuyo narrador-protagonista está escribiendo una novela, la referencia a los falsificadores de moneda alude, por supuesto, a *Les faux-monnayeurs* (1925) de André Gide, uno de los textos fundadores de la metaficción moderna. La falsificación significa aquí usurpación de un papel al mismo tiempo que imitación de un papel, o sea, los falsificadores usurpan ilegalmente la autoridad del legítimo fabricante de dinero (el Banco Nacional) y producen un papel que tiene las mismas características materiales que el de los billetes de buena ley. La analogía con el asesinato resulta evidente: según la versión que presenta el inspector en el último capítulo, Manolo se apropió de los papeles (el manuscrito) de Luis Mary y pretendió ser el legítimo autor. Se trata, pues, de dos imposturas a base de una identidad fingida con la intención de engañar al receptor, pero en el primer caso los falsificadores del producto (los billetes) se esconden bajo la máscara del productor burlado (el Banco Nacional), mientras que Manolo deja inalterado el producto (el manuscrito) e intenta borrar todo rastro del auténtico productor (Luis Mary) adoptando él mismo este papel. Manolo falsifica (i.e. adopta ilícitamente) la imagen del autor, no la obra.

Para el caso de la falsificación de dinero, la novela ofrece una solución convencional mediante la aparición de la figura del inspector de policía que, igual que tantos detectives literarios, de Dupin a Miss Marple o Hercule Poirot, explica en un monólogo cerca del final los puntos misteriosos de la historia e identifica al culpable. Manolo ha recogido una serie de documentos, ha hecho observaciones curiosas, pero no entiende las relaciones entre estos fenómenos hasta que el inspector le suministra la clave. La solución del segundo caso (el asesinato

de Luis Mary), en cambio, dista mucho de ser convencional y con ella el relato pasa por completo a la dimensión metaficcional.

En general, la figura de un detective novelesco desarrolla una actividad comparable a la labor del lector: ambos se enfrentan a una masa de signos que tienen que descifrar buscando información, indicios, elementos de un conjunto que se constituye a medida que progresa la investigación o la lectura. Igual que Manolo no se da cuenta de que el dinero es falso, impreso en papel falsificado, el lector lee su relato basándose en la suposición errónea de que el yo-narrador Manolo es realmente el autor ficticio del relato: los dos toman una identidad fingida como verdadera, confiando en la apariencia y en las autoridades convencionales que suelen garantizar la autenticidad de los billetes y la veracidad de la narración.

Independientemente de quién es el autor de la novela, el narrador es siempre el mismo, Manolo G. Urbina, y éste pretende actuar también como escritor del texto basado, según afirma, en sus propias vivencias: elige modelos narrativos que conoce de la literatura ficticia, pero se propone relatar de modo fidedigno acontecimientos reales sin inventar nada. Su relato será un documento verídico y un testimonio, que escribe "porque, si en el curso de esta investigación me llegara a ocurrir algo desagradable, la policía podría encontrar en estos papeles alguna pista de importancia para capturar al doble asesino" (p. 10). Se crea así la ilusión de que el texto que leemos (o sea, el texto redactado por Millás) es literalmente idéntico a la novela-reportaje del autor ficticio Manolo: el autor real Millás finge delegar su función a un doble intraficcional y éste confirma la identidad mediante el uso de deícticos autorreferenciales en los pasajes relativos al proceso de escritura⁴. Al principio de *Papel mojado*, la supuesta identidad del autor ficticio con el narrador contribuye al simulacro de autenticidad característico de la novela policíaca, género esencialmente "realista", ilusión que los elementos metaficcionales van subvirtiendo poco a poco hasta destruirla por completo al final.

⁴ P. ej.: "Me senté frente a la máquina de escribir y la golpeé hasta dejar lista la parte de arriba de este capítulo" (VII, p. 80); "Después comencé a escribir este capítulo para que el inspector Bárdenas o Cárdenas tuviera una información lo más actualizada posible" (XII, p. 141).

Un género que concede tanta importancia a la revelación de la "verdad" como la novela policíaca necesita una instancia de enunciación absolutamente fidedigna para que sea posible la suspensión de la desconfianza por parte del lector en que se funda la ilusión novelesca. Ahora bien, la credibilidad de un yo-narrador siempre puede resultar dudosa, puesto que a partir del momento en que el enunciador se personifica aumenta la posibilidad de la mentira. Si no sospechamos de Manolo hasta las revelaciones del inspector es porque hemos confiado en que el personaje que cumple el papel de investigador en una novela policíaca esté buscando la verdad, y mucho más cuando él mismo nos cuenta la historia. Hay una ley del género que prescribe que el narrador no miente: *Papel mojado* es una novela que, pretendiendo informarnos sobre unos crímenes, comete el crimen más pérfido que se pueda imaginar en una novela policíaca, el atentado contra la regla⁵ literaria en cuya autoridad se basa la credibilidad de la voz narradora. Subvierte así los fundamentos de nuestra confianza y rompe el pacto fiduciario: haciéndonos primero víctimas de la ilusión engañosa, nos advierte al final contra nuestra ingenua credulidad y nos recuerda que vivimos en la era de la inocencia perdida y del desmontaje de las autoridades tradicionales.

Para entender el desafío literario y también el riesgo narrativo de *Papel mojado* conviene compararlo con relatos que operan con trucos semejantes. *Papel mojado* no es la primera novela policíaca cuyo narrador es también el asesino buscado. Agatha Christie logró este artificio narrativo en *The murder of Roger Ackroyd* (1926), cuyo yo-narrador es el doctor Sheppard, médico en el pueblo inglés de King's Abbot donde fue asesinado Roger Ackroyd en circunstancias misteriosas. Sheppard ocupa una posición privilegiada para narrar los sucesos anteriores al crimen y también la investigación: fue el último testigo que vio a Roger Ackroyd vivo, fue también él quien, en su función de médico, tuvo que constatar la muerte de la víctima, y es además vecino de un extraño personaje, un enigmático belga que se identifica como el famoso detective Hercule Poirot, retirado de la vida profesional pero dispuesto a hacer una excepción para resolver este caso. Sheppard es un yo-

⁵ S. S. Van Dine incluyó la prohibición de la identidad de detective y culpable como cuarto punto en sus «Veinte reglas de la novela policíaca» (1928): cf. André Vanoncini, *Le roman policier* (Paris, PUF, 1997²), p. 121.

narrador que en parte funciona como testigo, en parte como protagonista de los sucesos: acompaña a Hercule Poirot en sus investigaciones y discute con él las diversas conjeturas. Dado que es bastante frecuente en la novela policíaca que el narrador desempeñe el papel de asistente del detective, Sheppard no resulta sospechoso y su relato parece absolutamente fidedigno. Incluso redacta una especie de novela-informe (cuyo texto es idéntico al libro de Agatha Christie), en el que presenta el caso desde su punto de vista, y entrega este manuscrito a Hercule Poirot, quien lo lee y comenta con el autor, alabando su modestia y, sobre todo, su reticencia⁶. En los capítulos finales el detective prueba sorprendentemente la culpabilidad de Sheppard: el yo-narrador que parecía un respetable personaje es en realidad el asesino buscado. El logro narrativo de la novela de Agatha Christie estriba precisamente en la tan elogiada reticencia del narrador: éste sólo cuenta la verdad y no miente en ningún momento, sino que simplemente omite algunas informaciones esenciales. Tergiversa la verdad no mediante la mentira, sino mediante la elipsis (o la paralipsis⁷, para ser exacto, puesto que se trata de una omisión lateral con revelación posterior de la información suprimida), de modo que el descubrimiento de su culpa no disminuye su credibilidad en cuanto narrador. En el último capítulo, el narrador se complace en recordar no tanto el crimen, sino más bien su modo elíptico de narrarlo citando otra vez el pasaje que relata los minutos del asesinato, insistiendo en la absoluta veracidad de su versión:

"I am rather pleased with myself as a writer. What could be neater, for instance, than the following:

"The letters were brought in at twenty minutes to nine. It was just on ten minutes to nine when I left him, the letter still unread. I hesitated with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone."

⁶ Cf. Agatha Christie, *The murder of Roger Ackroyd* (London, Fontana, 1957), cap. XXIII, p. 210.

⁷ Gérard Genette ilustra su definición de la paralipsis con la novela de Agatha Christie y añade que el procedimiento es en general bastante frecuente en el género: "le roman policier le plus classique, quoique généralement focalisé sur le détective enquêteur, nous cache le plus souvent une partie de ses découvertes et de ses inductions jusqu'à la révélation finale" (*Discours du récit*, en: *Figures III* (Paris, Seuil, 1972), p. 212). Borges utiliza este truco narrativo en «Hombre de la esquina rosada», cuento cuyo narrador alodieético relata, en orden estrictamente cronológico, la historia de un asesinato omitiendo el crimen propiamente dicho, sugiriendo así que no lo presenció, pero en la última frase se entiende que él es el asesino, pues revisa su puñal para constatar con satisfacción que "no quedaba ni un rastro de sangre" (*Historia universal de la infamia* (Madrid, Alianza, 1978³), pp. 93-107, cito p. 107).

All true, you see. But suppose I had put a row of stars after the first sentence! Would somebody then have wondered what exactly happened in that blank ten minutes?" (cap. XXVII, p. 234).

Si comparamos *Papel mojado* con *The murder of Roger Ackroyd*, las analogías son evidentes⁸: 1.° el yo-narrador es el culpable, 2.° el narrador es también autor de un texto intraficcional y literalmente idéntico a la novela que estamos leyendo, 3.° un personaje funciona como crítico interno (Hercule Poirot/ Constantino Cárdenas), lee este manuscrito dentro de la novela y lo comenta con el narrador, y 4.° este lector intraficcional revela la culpabilidad del narrador en un monólogo cerca del final. No obstante, las diferencias son más interesantes. En la novela de Agatha Christie el narrador se limita a relatar las actividades de los diversos personajes, sin decir nunca explícitamente que él no sabe quién mató a Roger Ackroyd: nosotros presuponemos que comparte la ignorancia con los demás personajes cuya búsqueda del culpable nos cuenta. Sheppard en cuanto narrador se comporta más como testigo que como protagonista, pues el detective principal es Hercule Poirot. En *Papel mojado*, en cambio, el narrador actúa como verdadero detective que pretende buscar al asesino y formula sus sospechas, p. ej., en el primer capítulo, donde explica su motivación para escribir la novela: "sospecho que mi amigo Luis Mary no se suicidó, sino que fue asesinado por alguna razón que me propongo descubrir" (p. 10), o cuando se entera de la existencia de la buhardilla: "En ese momento supe que a Luis Mary lo habían matado, pues —conociéndole— resultaba difícil creer que se colgara en el salón de su casa familiar teniendo un agujero propio en algún sitio" (V, p. 62). Ahora bien, si Manolo G. Urbina es el asesino de Luis Mary, estas frases no son sinceras porque en ellas el narrador simula el deseo de encontrar una información que ya posee, pero que mantiene en secreto. Si el personaje Manolo es realmente culpable, como concluye el inspector después de leer su manuscrito, el narrador Manolo es un mentiroso.

Hercule Poirot investiga el asesinato de Roger Ackroyd y revela al final el resultado de sus pesquisas basándose en informaciones

⁸ Jean-François Carcelen señala también el parentesco entre las dos novelas, en la página 203 de «Le brouillage des frontières génériques dans les romans de Juan José Millás», en: Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine* (Grenoble, Cerhius, 1996), pp. 197-208, pero se limita a constatar el truco de la identidad de narrador y asesino.

independientes del manuscrito del narrador. El investigador Constantino Cárdenas, en cambio, no quiere investigar la muerte de Luis Mary porque cree que se trata realmente de un suicidio. Sólo interviene al final para resolver los dos crímenes utilizando dos categorías muy distintas de informaciones según el delito: en el caso de los falsificadores de moneda, se comporta como un inspector normal, pues sus conocimientos provienen de las averiguaciones criminalísticas en la realidad y suministran datos suplementarios que el yo-narrador ignoraba, ignorancia narrativamente justificable puesto que, incluso si Manolo es el asesino, no tiene por qué saber algo de las actividades de la banda de falsificadores. En el caso del asesinato, en cambio, la fuente de información del inspector es puramente textual, el manuscrito de Manolo G. Urbina, a quien acusa de haber mentido. La versión del inspector contrasta radicalmente con la de Manolo en algunos puntos. Después de narrar la persecución de Campuzano en el teleférico (cap. II), Manolo empieza el próximo capítulo con la declaración: "No volví a saber nada de Luis Mary hasta mes y medio o dos meses después" (p. 31), o sea, cuando se enteró de su muerte. El inspector, en cambio, defiende otra interpretación de los acontecimientos, sin citar ninguna fuente ni alegar ningún argumento que no provenga del texto redactado supuestamente por Manolo y en "realidad", según Cárdenas, por Luis Mary:

"—Es mentira que no volvieran a verse después de aquella tarde que pasaron juntos en el teleférico, detrás de Campuzano. Su amigo le llamó a los pocos días y se encontraron en la buhardilla que éste tenía en la calle de La Palma. Hablaron de los tiempos pasados, quizá también de las ambiciones adolescentes no realizadas, y entonces Luis María le enseñó esta novela en la que al final nos encontramos usted y yo en una comisaría de Madrid" (pp. 177-178).

Si la solución del primer caso se presenta todavía como resultado de una investigación criminalística, la del segundo (el asesinato) es la conclusión de un lector. El inspector menciona incluso una serie de indicios textuales que le han permitido sospechar el desenlace, pues "cuando un autor conoce el final, no puede evitar contarlos en el transcurso de la acción" (p. 178). Después de leer los primeros capítulos ya constató la inestabilidad de las identificaciones de los personajes novelescos con determinados papeles:

"por lo que llevo leído de su novela forman todos ustedes un grupo un poco raro en el que los papeles se intercambian con cierta frecuencia. Usted, por ejemplo, no parece personalmente tan cínico como el personaje que lleva su nombre en ese informe o lo que quiera que sea". (XV, p. 167).

El conocimiento de la culpabilidad de Manolo nos obliga a reinterpretar los pasajes anteriores: p. ej., cuando Teresa menciona una novela que Luis Mary quería escribir y "en la que pretendía sacarnos a todos los amigos" (X, p. 119), esta novela sería precisamente *Papel mojado*. Carolina encuentra en la buhardilla del difunto un papel con una sinopsis (que funciona como "mise en abyme") de esta novela proyectada que resume el argumento de *Papel mojado*:

"argumento para una novela: el relato comenzará con mi propia muerte, una muerte algo ambigua, claro está; a partir de ahí sólo tengo que imaginar la reacción de las personas más cercanas a mí y transcribirla adecuadamente" (cap. VIII, p. 96).

Manolo destruye este papel para hacer desaparecer toda huella que podría incitar a sus lectores a pensar que él no es el autor de la novela. Por la misma razón, le interesa saber si en la buhardilla se ha encontrado otro manuscrito del mismo texto, pues esto sería una prueba irrefutable de su impostura.

Si releemos la novela nos damos cuenta de que desde el principio no sólo se subraya el tema de la rivalidad, del amor-odio entre Manolo y Luis Mary, sino que también se insinúa reiteradas veces la posibilidad de un cambio de papeles entre los dos⁹. Ambos tenían en su juventud ambiciones literarias y se disputaban el privilegio de la vocación verdadera: "Tú no quieres ser escritor", le decía Manolo a Luis Mary, "el que quiere ser escritor soy yo. A ti lo que te gusta es ser un personaje de novela, y hay que elegir entre una cosa y otra, porque no se pueden ejercer las dos al mismo tiempo" (pp. 8-9). No obstante, Manolo cumple en *Papel mojado* la triple función de autor ficticio, narrador y personaje principal (detective) y contradice con eso su propia advertencia. Incluso le prometió a su amigo un papel en una de sus futuras novelas y se lo dará justamente en ésta que está empezando a escribir en el primer capítulo. Desde el principio, el narrador se empeña en establecer explícitamente una jerarquía en que se atribuye a sí mismo la autoría del texto, reduciendo a su amigo a la función subordinada del personaje cuya muerte desencadena el relato, o sea, al papel de cadáver del crimen, del "corpus delicti". La condición de personaje es la que, según el

⁹ Para un estudio de los recursos que preparan la solución final, cf. María Pilar Martínez Latre, «Juan José Millás y la estrategia narrativa de *Papel mojado*», en: *Mester*, XVI, núm. 1, spring 1987, pp. 5-17.

narrador, le corresponde a Luis Mary por su modo de vivir y cierta predisposición psicológica a esta función:

"Mi amigo Luis Mary, como puede advertirse por las líneas anteriores, era un personaje de novela. Había leído demasiadas historias que le hicieron perder el sentido de la realidad; de la otra realidad, mejor dicho, donde discurre la vida cotidiana y uno acaba una carrera, encuentra trabajo, crea un hogar, prospera, tiene hijos, etc." (I, p. 8).

"De todos modos, estoy dispuesto a hacerte un favor: si perfeccionas tus modales como personaje de novela, tal vez te incluya en una de las mías cuando sea famoso. Pero has de procurar trabajar más tu aspecto; no disfrazarte con esos jerseys y esos zapatos que Dios sabe de dónde sacas. Además, tienes cierta tendencia a sobreactuar tus papeles" (I, p. 9).

Los dos fracasaron en sus ambiciones literarias, pero se nota la envidia del gacetillero Manolo al constatar: "En honor de la verdad, he de decir que su fracaso fue menor que el mío. No consiguió ser novelista, pero sí llegó a ser un buen personaje" (I, p. 9). Al mismo tiempo, Manolo constata su propia incapacidad de "escribir más de treinta folios seguidos" (p. 9). Durante su investigación, Manolo parece copiar el modelo de su amigo:

"En ese momento me di cuenta de que estaba imitando a Luis Mary. Sus torpes sarcasmos, sus gestos, su memoria tal vez. Ella [Teresa] dijo:

—No seas irónico. Pareces Luis Ma..." (III, p. 37)

Sólo con la muerte de su rival, Manolo logró superar sus inhibiciones y su complejo de inferioridad y lanzarse a redactar por fin su obra maestra: "su existencia no dejaba de ser una amenaza para mí, pues de un tipo como él podía esperarse cualquier cosa, incluso que en un momento dado escribiera una buena novela" (I, p. 11), dice ya al principio, y repite esta opinión, sintomáticamente al apoyar la tesis de un asesino individual (contra Teresa que cree que Luis Mary fue víctima de un grupo de delincuentes):

"era justo que Luis Mary muriera porque su muerte hacía de mí un hombre. Liberado, al fin, de su perpetua amenaza, podría comenzar a escribir una novela. Los dos vivos no habríamos llegado a nada; muerto él, yo me haría escritor" (XI, p. 130).

También el inspector Cárdenas confirma este punto de vista en su monólogo revelador, deduciendo sus aseveraciones del manuscrito de la novela:

"usted necesitaba que su amigo muriera, no ya para escribir una novela, sino para ser alguien simplemente. No abundaré en esa idea que está presente a lo largo de todo el relato. Sin embargo, el azar le hizo un

favor gracias al cual descubrió que, si su amigo moría, ni siquiera necesitaría escribir esa novela, porque ya estaba escrita. Se lo diré de otro modo: esta novela en la que usted y yo hablamos ahora mismo fue escrita por su amigo Luis María Ruiz" (p. 177).

El texto no nos ofrece, pues, ninguna prueba extraliteraria de la culpa de Manolo, pero sí toda una serie de elementos que sugieren la solución novelesca anticipándola: se mencionan móviles plausibles del crimen (envidia, celos, ambición literaria, sed de fama) y también se insinúa la posibilidad de un trueque de papeles. Pero el inspector alega argumentos de un lector o de un crítico, no de un criminalista, y por eso sus hipótesis no tienen ningún valor probatorio.

Papel mojado nos recuerda que un yo-narrador siempre puede mentir o engañarse (pues en el relato homodiegético coinciden en el mismo personaje las funciones de enunciación y focalización), que la voz que cuenta en primera persona nunca es absolutamente fidedigna. Por supuesto, la veracidad del narrador no excluye la posibilidad que éste mienta en su función de personaje cuando se dirige en discurso directo a otro, siempre que confiese sus mentiras a su narratario, pues entonces da un relato fiel a su comportamiento. La literatura clásica no solía aprovechar las posibilidades del narrador truculento, pues el enunciador cumplía la función de garantizar la verdad. La literatura posmoderna, en cambio, en su afán antiautoritario de desmitificación y de denuncia de las pseudo-verdades oficiales y de los supuestos convenidos, nos incita a cultivar nuestra desconfianza e incredulidad, nos pone sobre aviso al engañarnos perversamente, proponiéndonos así un entretenimiento y un entrenamiento para la perspicacia y el sentido crítico¹⁰.

Si concluyera mi análisis aquí, el carácter falaz de la narración sería la gran trampa de la novela de la que se salva el lector gracias a la intervención del comisario. Sin embargo, la trampa de *Papel mojado* es doble, y si la primera vez el atrapado es el lector solo, la segunda vez lo es quizás también el mismo Millás quien parece no haber tomado en consideración todas las implicaciones de la voz mentirosa¹¹. Una

¹⁰ Borges imaginó, en su cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», "una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal"; en: Jorge Luis Borges, *Ficciones* (Madrid, Alianza, 1986¹³), p. 13.

¹¹ En «El revés de la trama», en *La nueva España*, 30 de noviembre de 1990, p. 41, Millás declara: "Hasta muy avanzada la novela no supe quién era el asesino e ignoré

comparación con *Los adioses* (1954) de Juan Carlos Onetti, que varios críticos mencionan al analizar la novela de Millás, pero sin profundizar en el problema del narrador mentiroso¹², puede quizás aclarar en qué consiste la segunda trampa.

El yo-narrador de *Los adioses* es el propietario de un almacén en un pueblo a donde se retiran muchos tuberculosos para curarse (y algunos para morir), entre ellos un hombre taciturno que viene a veces al almacén a recoger las cartas que le escriben dos mujeres. Una de éstas lo visita y se queda con él algunos días en el hotel. Más tarde le hace compañía una muchacha muy joven con la que vive en una casa alquilada. Después vuelve la primera mujer, acompañada de un niño, y al mismo tiempo la muchacha hace su segunda visita, de modo que no puede evitarse el encuentro de las dos. El enfermo pasa los últimos meses hasta su muerte en compañía de la joven, primero en la casa alquilada y después en un sanatorio. El almacenero observa esta relación triangular, la comenta con otros personajes ávidos de chismes y nos hace compartir su interpretación, que parece la más verosímil: la mujer con el niño debe de ser la esposa legítima con el hijo del hombre, y la muchacha la amante amoral que se lleva la victoria. Pero resulta que se ha equivocado el yo-narrador, y el lector que ha confiado en la veracidad de su relato ha caído en la primera trampa. Al final, el almacenero se acuerda de dos cartas que no entregó al hombre enfermo cuando llegaron y que después olvidó en un cajón. Las lee y descubre otra versión de la verdad: la mujer mayor es la amante, mientras que la muchacha se revela ser la hija que decidió gastar su dinero para aliviar a su padre lo poco que le queda de vida. Después de este descubrimiento, tanto el narrador como el lector cómplice son los amorales que se

hasta el penúltimo capítulo quién era el narrador" (cit. en Carcelen, *op. cit.*, p. 200). Es, pues, posible que Millás haya subestimado la complejidad de una solución elegida sobre la marcha.

¹² Constantino Bértolo Cadenas, en su apéndice a *Papel mojado*, opina que el descubrimiento de la verdad en el desenlace hace necesaria una nueva lectura, "puesto que, si la novela, «en realidad», ha sido escrita por el presunto muerto, el lector ha de reacomodar toda la historia de un modo semejante a lo que sucede con uno de los más bellos relatos de Juan Carlos Onetti: *Los adioses*" (p. 220). También Gonzalo Sobejano afirma el parentesco con *Los adioses* y sitúa *Papel mojado* además en la tradición metaficcional de *Niebla* y la cuentística borgeana: "la revelación tardía de la «verdad» (por llamarla así) reduce todo a ficción, y la usurpación del yo por el otro (de neto sello unamuniano) remite también, como apunta Bértolo, a las ficciones de Borges y a *Los adioses* de Onetti" («Juan José Millás, fabulador de la extrañeza», *op. cit.*, p. 211).

sienten avergonzados por haber sospechado de una hija abnegada. Esta primera equivocación se corrige en el desenlace de la novela. Pero queda la posibilidad de un segundo error nunca demostrado, pues en la misma revelación de la supuesta verdad hay otra trampa, e igual que la primera vez el problema tiene que ver con la credibilidad de la fuente de información. El almacenero interpretaba mal sus observaciones, pero ahora parece poseer un documento fidedigno, la carta escrita por una persona que debería conocer la relación verdadera entre ella y el hombre. Pero no es la muchacha quien dice en su carta que es la hija del hombre (sólo hablaba "del amor, de la separación, del sentido adivinado o impuesto a frases o actos pasados", y "de intuiciones y descubrimientos, de sorpresas, de esperas largamente mantenidas"¹³, palabras que también podrían referirse a los sentimientos de una amante), sino que el almacenero lo supone porque ha leído en la carta de la mujer mayor las frases siguientes:

"Y qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para volverte a la salud. No me animaría a decir que es una intrusa porque bien mirado soy yo la que se interpone entre ustedes. Y no puedo creer que vos digás de corazón que tu hija es la intrusa sabiendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo"¹⁴.

Ahora bien, cabe preguntarse qué información nos da esta carta. Podemos excluir que la mujer trata de engañar al hombre a quien dirige esta frase, pues él conoce mejor la identidad de la muchacha: lo que escribe en su carta es por consiguiente sincero. Tan sincero como lo que cuenta el narrador desde su punto de vista, y hemos visto que se equivocaba antes. Esta carta nos enseña que la mujer es la amante del hombre, pero no necesariamente que la muchacha es su hija. Como sugirió con gran perspicacia Wolfgang Luchting¹⁵, es posible una segunda interpretación de las apariencias: no podemos excluir por completo que el hombre no tiene ninguna hija, sino dos amantes, y que le mintió a la primera presentándole a la más joven como su hija, improvisando algún cuento patético de amor filial, y que la muchacha aceptó jugar su papel en la farsa para así quitarse de encima a la rival. Queda, pues, una duda más allá del punto final. Onetti creó un relato en el que el lector cae dos

¹³ Juan Carlos Onetti, *Los adioses* (Barcelona, Bruguera, 1986³), p. 149.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 149-150.

¹⁵ Cf. Wolfgang Luchting, «El lector como protagonista de la novela», prólogo a Juan Carlos Onetti, *Los adioses, op. cit.*, p. 25.

veces seguidas en la trampa de la confianza: la primera vez compartiendo con el yo-narrador testigo una visión equivocada de los sucesos narrados, y la segunda vez cuando este narrador revisa su interpretación sin darse cuenta de que el documento en que se basa la corrección de la "verdad" podría ser el efecto de un engaño deliberado del que fue víctima la mujer que lo escribió.

La diferencia entre la doble trampa de *Los adioses* y *Papel mojado* es pequeña pero esencial. En la novela de Onetti, el narrador siempre cree conocer la verdad, igual que la mujer que escribió la carta citada. No hay ninguna intención de la instancia de enunciación de engañar al narratorio, aunque sí un juego de elipsis y del punto de vista por parte del yo-narrador¹⁶: el almacenero de *Los adioses* es un narrador veraz de buena voluntad, pero se equivoca como focalizador de los hechos relatados. Como en *The murder of Roger Ackroyd*, el juego literario de Onetti funciona perfectamente porque no hay mentira por parte del enunciador del texto. La paradoja de *Papel mojado* no consiste tanto en la mentira en sí, sino más bien en la revelación de una presunta verdad en un nivel de enunciación subordinado al discurso mentiroso¹⁷. El inspector pretende descubrir unos hechos que demuestran que el narrador nos ha mentado y que hemos caído en la trampa de la credulidad confiando ingenuamente en la vigencia del pacto fiduciario

¹⁶ El narrador de Onetti se da cuenta de sus posibilidades de cambiar las apariencias según el orden de la trama: "Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado" (p. 152).

¹⁷ La paradoja de Epiménides no crea ningún problema lógico si se inserta en discurso directo en una narración heterodiegética ni tampoco en un relato autodiegético a no ser que afecte directamente la credibilidad del yo-narrador. Pedro Zarraluki la utiliza para construir su cuento «El grumete enamorado», incluido en *Retrato de familia con catástrofe* (Barcelona, Anagrama, 1989), pp. 143-158): Cristóbal Colón le promete a un grumete nunca decir la verdad en su presencia, y en virtud de este extraño pacto contesta afirmativamente a los reproches de un amotinado que lo acusa de mentir. El grumete convence a la tripulación de la imposibilidad de decidir quién de los dos tiene razón: "El contable ha dicho que nuestro Almirante siempre miente. De ser eso verdad, el Almirante ha mentado al afirmar que el contable decía la verdad. Y si ha mentado, entonces el contable también nos está engañando, y nuestro Almirante acostumbra decir la verdad. ¿A cuál de los dos debemos creer?" (p. 156). Enrique Anderson Imbert, en su libro *Mentiras y mentirosos en el mundo de las letras* (Buenos Aires, Vinciguerra, 1992), presta desgraciadamente muy poca atención al problema del narrador mentiroso y sólo menciona (pp. 97-98) la paradoja del cretense al comentar un pasaje del *Quijote* (II, cap. 51), donde aparece en un cuentecillo que relatan a Sancho cuando es gobernador de la ínsula Barataria.

convencional. Ahora bien, en el mismo momento de darnos cuenta del engaño caemos por segunda vez en la misma trampa: si antes nuestro error ha sido creer lo que decía Manolo, ¿por qué creemos ahora la versión contraria de Cárdenas, versión que además se basa en el mismo texto de la novela que hemos leído, y no en indicios adicionales? En este texto no hay ninguna prueba para la versión del inspector: Manolo no se contradice nunca ni tampoco admite explícitamente su culpa¹⁸, sino que, al contrario, se muestra estupefacto y confuso ante esta explicación que postula nada menos que la irrealidad de él, de todos sus conocidos y de la historia que acaba de vivir. El hecho de que Manolo le pregunte al inspector por qué no lo detiene no prueba su culpa, pues la detención sería la consecuencia lógica de la convicción del inspector, y la respuesta de Cárdenas ("Mi carrera profesional termina con este capítulo y a estas alturas me encuentro algo cansado"; p. 179) podría hacernos sospechar que se ha resignado o quizás incluso vuelto loco. Esto sería en todo caso mucho más verosímil que la versión metaficcional que reduce a los dos a seres puramente ficticios creados por Luis Mary. Si creemos lo que dice el inspector, es porque éste cumple la función de garantizar la verdad en la novela policíaca y porque su discurso ocupa en el texto el lugar que corresponde tradicionalmente a la revelación de la verdad después del engaño, la anagnórisis, o sea, el desenlace en que Hercule Poirot y otros detectives literarios suelen pasmar al lector con su clarividencia. Antes hemos creído a Manolo en virtud de una convención semejante del género literario al que pertenece el texto por sus rasgos formales, y al parecer no hemos aprendido nada. Y, lo que es más importante, Manolo es el narrador y el inspector sólo un personaje en su narración: el discurso de éste está integrado en y subordinado al discurso de aquél, lo que significa que el inspector sólo puede decir lo que el narrador le hace decir. Sus palabras son una especie de cita dentro de la novela de Manolo, y la autenticidad de esta cita y la veracidad de su contenido dependen inmediatamente de la sinceridad del narrador que la utiliza en su relato. Si este narrador ha mentado una sola

¹⁸ Sólo en las últimas frases, Manolo parece tener un vago recuerdo de un crimen que ocurrió en otra zona de la realidad o de la ficción: siente una "reminiscencia de otra vida, un sonido de pájaro que atravesó años luz de odio y enloquecido penetró en mi cuerpo y a golpes recorrió sus zonas huecas. Ese sonido era el mismo que me había conducido a la casa, al ascensor, a la puerta del crimen" (pp. 180-181). Este final es deliberadamente ambiguo: ¿Es esto una confesión sobre lo que ocurrió en la "realidad" o una fantasía provocada por el impacto de la solución ficticia del comisario?

vez, no podemos estar seguros que no miente en otros casos: no sabemos, p. ej., si el inspector "realmente" dijo estas frases. Si es verdad, como cree Cárdenas, que Manolo es un narrador mentiroso, esto pone en tela de juicio no sólo la credibilidad de las palabras del propio Cárdenas, que denuncia la mentira, sino la mera existencia tanto de éste como también de Luis Mary. No tenemos más información sobre estos dos que la que nos brinda el narrador. Aunque la autoría del texto se atribuya al final a Luis Mary, se puede tratar de una mentira de Manolo cuyo testimonio ya no es muy fidedigno si creemos la versión del inspector. La pérdida de confianza en el narrador, cuya versión de los sucesos nunca transgrede lo permitido dentro de las normas del realismo, disminuye notablemente la aceptabilidad de la historia sumamente inverosímil que cuenta el personaje. Si desconfiamos del narrador, ¿qué nos autoriza a creer lo que dicen sus personajes?

Si se confirmara la sensación de Manolo de encontrarse "en una de las páginas de un cuento troquelado, al que la habilidad de un artesano había conseguido darle cierta animación" (XV, p. 172), acertaría al mismo tiempo el veredicto del inspector, quien opina, en su calidad no profesional de conocedor de novelas policíacas, sobre la calidad literaria de la obra: "Esto es papel mojado, amigo, letra muerta"¹⁹ (XVI, p. 177), o sea, una novela fracasada, pues el truco narrativo en que se funda esta solución no funciona debido al poder destructor de la paradoja.

Al final, el enigma de la novela (la muerte de Luis Mary) queda sin explicación plenamente satisfactoria, pero se ha literaturizado al convertirse de un misterio criminalístico en un problema narratológico: la búsqueda del autor del crimen parece terminar con el hallazgo del autor del texto, pero en realidad desemboca en la total incertidumbre. La solución no sólo rompe el pacto fiduciario entre la instancia de enunciación y el lector: fingiendo revelar la verdad, destruye toda posibilidad de conocerla con certeza porque subvierte la credibilidad del narrador,

¹⁹ Millás alude aquí también a la novela *Letra muerta* que estaba escribiendo al mismo tiempo que *Papel mojado*. La vigésima edición del *DRAE* define la expresión *papel mojado* (s. v. *papel*) como "El de poca importancia o que prueba poco para un asunto", y también como "Cualquier cosa inútil o inconsistente". Bajo *letra muerta* (s. v. *letra*) leemos la definición siguiente: "Escrito, regla o máxima en que se previene algo que ya no se cumple o no tiene efecto. Se usa generalmente hablando de leyes, tratados, convenios, etc." Según esta última definición, podría aplicarse al pacto fiduciario que se rompe doblemente al final de la novela.

es decir, del único que hubiera podido garantizar la veracidad del relato. El final de *Papel mojado* no sustituye una verdad aparente por otra auténtica, sino que las dos verdades se aniquilan mutuamente, dejando nada más que papel mojado, una novela que concluye en un cortocircuito metaficcional que corre el riesgo de sabotear sus condiciones de funcionamiento. La paradoja del cretense estalla como una bomba que hace añicos la maquinaria narrativa desacreditando al narrador con la verdad de sus propias mentiras y la mentira de su dudosa verdad.

Isabel-Clara Simó
escriptora, Barcelona

Les diferents veus de la novel·la policíaca

I

El concepte de gènere en literatura és un dels més relliscosos i inaferrables, amb fronteres borroses i superposicions contínues. El problema rau, al meu entendre, en el fet que la classificació per gèneres pretén contemplar alhora les diferències d'estructura i de contingut; si això ja és difícil, més ho és si pensem que una cosa en condiciona l'altra molt sovint. Des de l'època de Plató i Aristòtil fins al segle XIX hom acceptava la classificació en tres gèneres, segons com es tractés la imitació i la descripció de la natura; gènere dramàtic (tragèdia, drama i comèdia), líric (poesia) i gènere èpic (fusió dels dos anteriors). Benedetto Croce, al segle passat, afegeix que cada obra literària és una visió del món, particular i individual, i que s'adscriu a un gènere per raons externes.

Dels gèneres clàssics hom ha fet constants subdivisions, especialment dins de la narrativa; i avui hom considera que la paraula "gènere" és pejorativa, com a equivalent de novel·la d'entreteniment i no de reflexió, i encara més pejorativa la paraula "subgènere" que ha arribat avui dia a parcel·lacions alambinades i inacabables.

Tot i acceptar la triple classificació clàssica, crida l'atenció que aquesta és per raons d'estructura, per raons textuals; el concepte de gènere narratiu ateny en canvi al contingut: novel·la de ciència-ficció, novel·la d'aventures, novel·la rosa, novel·la juvenil, novel·la policíaca, etc. La qüestió és hores d'ara molt més en mans dels editors i difusors culturals, a l'hora de catalogar les seves produccions, que no dels matei-

xos autors i autores. Aquest sistema, pràctic per a una política editorial, cau sovint en moltes vacil·lacions i en molts encavallaments; per exemple, novel·les *tout court*, com pot ser *Crim i càstig*, podrien perfectament, per la temàtica, entrar en el gènere policíac; i a l'inrevés, *El falcó maltés* de Hammet podria estar còmodament fora de les col·leccions de gènere.

Pel que fa a la novel·la policíaca, parlant en general, és a dir, des de les més ambicioses literàriament fins a les de pur entreteniment, tenen unes constants temàtiques que podríem resumir així:

—Ha d'haver-hi un delictes.

—S'hi ha d'establir un sistema de misteris.

—Ha d'aparèixer-hi un investigador/a (policia, detectiu, advocat, etc.).

—Ha d'haver-hi una o diverses víctimes.

Tanmateix, amb aquests o semblants ingredients trobem la denominació d'altres gèneres que podríem anomenar paral·lels: les novel·les de *por*, d'*aventures*, d'*espies*, de *gàngsters*, de l'*Oest*, de *suspense*, etc.

A partir d'aquests elements, però, els autors i autores tenen diversos *objectius literaris* que, a parer meu, són molt més essencials que els ingredients temàtics indicats. Sense intentar exhaurir-ne la llista, trobe *cinc* grans objectius en aquest gènere:

1.— Resoldre un enigma. L'actant literari és l'enginy (dels personatges i de l'autor), que compta amb la complicitat del lector que entra en el joc. Hi ha grandíssimes obres d'aquest tipus, tant en novel·la com en cinema i, també, teatre, i hi ha autèntics especialistes en la sorpresa final.

2.— Retratar un món: com funciona una banda organitzada o una comissaria de policia; és a dir, són novel·les que entrarien dins del concepte de costumisme. Un cas especial —i molt conreat en el conjunt de la novel·la policíaca— és retratar el món penitenciari; aquí trobaríem, com en el cas anterior, el cas de l'enginy per resoldre l'escapadòria, o bé la denúncia del sistema de presons.

3.— Magnificar la bondat del sistema. Són les novel·les generalment protagonitzades per policies abnegats que sovint arrisquen la vida o per astuts advocats que desemmascaren davant

els tribunals els perversos de la història. És el típic cas del serial televisiu, del qual *Perry Mason* és només un exemple.

4.- L'anàlisi psicològica del mal; també en una doble dimensió: "justificar" el mal, a partir del pes de les circumstàncies ambientals, o bé explicar com funciona. És a freq de la novel·la de terror o de la novel·la amb assassins marginats que maten sistemàticament o ritualment.

5.- Denunciar el sistema social. Dins d'aquest objectiu s'agrupen les grans novel·les del gènere, sobretot nord-americanes. A través del microcosmos del món delictiu, hom amplifica l'amargor d'un sistema injust i discriminatori des de les arrels.

Un altre aspecte és el codi. L'impacte del cinema negre i el prestigi de les novel·les negres nord-americanes dels anys 30 han portat els analistes literaris a confegir un rígid esquema, fent-ne una novel·la canònica. Com passa sempre en aquestes ocasions (no oblidem l'importantíssim missatge del Quixot pel que fa a la novel·la de cavalleries), són els conreadors del gènere qui s'han encarregat i s'encarreguen de trencar el codi i buscar camins no fressats del gènere.

Altrament, l'impacte del cinema ha motivat un altre aspecte: un sistema de pressuposicions que accentua la familiaritat del lector amb el gènere. Per exemple, que el detectiu se'n sortirà, o que el fugitiu de la presó ho aconseguirà, o, fins i tot, que el criminal serà el que menys esperàvem. Aquests són lastres que els creadors i creadores més imaginatius trenquen; o també són lastres aprofitats per un gènere tan admirable com la paròdia, que ridiculitza aquests tics, gènere que s'utilitza en cinema i en còmic. Voldria afegir que el sistema de familiaritat del lector amb el gènere permet donar versemblança a detectius que encerten sempre el tret i que en canvi no són encertats mai pels "dolents", però cap consumidor no admetria la presència del sobrenatural, tret en què aquest gènere es distancia del gènere d'aventures.

El *marc* on transcorre la novel·la policíaca tradicional és la ciutat, i encara més els baixos fons de la ciutat. Altres ambients recurrents són les classes benestants, de manera que no oblidem que el luxe també va unit al crim; també, com hem dit, les presons, o les comissaries. Hi ha unes poques novel·les policíiques ambientades al camp, i, encara, i més a prop del gènere d'espionatge, als viatges; precisament els mitjans de

transport han estat molt utilitzats pel gènere, tant el tren com el vaixell o fins i tot l'avió.

En darrer lloc, el *sexe*. Hi trobem conductes sexuals insaciabls, sobretot en la dona fatal que analitzarem en parlar dels personatges; hi trobem també la virginitat més absoluta, un paper a càrrec de dones. La moral sexual és absolutament convencional, si parlem en general; cal fixar-nos, a més, que la violació és execrable, i que, en canvi, matar o robar són fets perfectament admesos quan els realitza l'heroi de la història.

II

Els personatges

Unes consideracions inicials: la presència de la dona com a personatge en tota la literatura és generalment al voltant del món dels sentiments, és a dir, l'amor i la maternitat. En el cas de la novel·la policíaca, que reflecteix el món de la delinqüència, ens trobem la dona fatal i la verge, com ja hem dit, però també, en papers generalment de protagonista, la dona violenta. En aquest aspecte, hom es limita a copiar el model masculí. Una constant en els personatges femenins del gènere és que la dona usa el sexe com a arma, per incitar a l'assassinat sobretot, en la gloriosa tradició que arrenca de Lady Macbeth.

Una altra consideració inicial és el paper de la dona en novel·les escrites per dones. Ja s'ha analitzat abundantment que el rol de dona no canvia substancialment en la novel·la moderna escrita per dones, en part perquè les autores recullen, com és de rigor, la tradició literària de què disposen, i en part, segons em sembla, perquè la dona decimonònica que es llança a escriure a cara descoberta *ja* fa una revolució feminista prou profunda perquè li puguem exigir res més.

Com veurem més endavant, el personatge dona en novel·les escrites per dones no s'allunya massa, tot i agosarades i interessants excepcions, dels models masculins corresponents.

Com una prova de la presència estereotipada dels personatges femenins, reproduïxo els consells sobre personatges que dona Isabel Lambot al llibre *How to Write Crime Novels* (London: Allison & Burby, 1992). Vet aquí la llista de personatges que preconitza:

- la dona gelosa.
- el pare despòtic.
- l'"altra" dona.
- la mare possessiva.
- la dolça noia innocent.
- el fill ociós.
- l'home masclé.
- el covard.

Em sembla que aquesta classificació explica per si sola el quadre més complet sobre prejudicis sobre la dona.

L'anàlisi literària dels personatges és un camp en contínua investigació per part de la lingüística aplicada. Les constatacions que se'n deriven ens poden servir de pauta prèvia a l'hora d'analitzar els personatges femenins a la novel·la de gènere.

Hom considera que el concepte de "personatge" és modern, a partir del segle XIX, car anteriorment es pot parlar més aviat d'actors. S'entén per personatge aquell actor que té característiques físiques i psicològiques explícites i implícites. La creació d'esterotipus entra en el que havíem anomenat nivell de familiaritat: la coqueta, el pare noble, l'avar, etc., però també hi ha el personatge que evoluciona al llarg de la trama i, molt especialment, el personatge contradictori i l'ambigu. El segle XX es caracteritza en novel·la estàndard (i aquí la novel·la policíaca en seria una excepció, però no total) per bandejar l'heroi: els personatges anodins i trivials i l'antiheroi sovintegen en la novel·la contemporània.

Els personatges es caracteritzen per diversos trets:

—El *nom*. De vegades, si es tracta d'un relat en primera persona, el narrador-personatge no té nom. O, quan es vol reflectir l'anonimat de l'home mitjà, pot ser una simple inicial, com l'emblemàtic cas de K. a *El Procés*. També és freqüent l'ús de motius en novel·lística. A Catalunya és notori el cas de "Colometa", la protagonista de *La Plaça del Diamant*, que es diu de debò Natàlia. El nom té una funció designativa, car determina òbviament el sexe però sovint l'edat (ús de diminutius, per exemple); però té també una funció expansiva que pot determinar

l'ofici, la posició social o fins i tot els valors morals: *Dona Obdúlia*, a *Mort de Dama* d'en Villalonga, o *Isabel de Galcerán*. Una tercera funció del nom és la simbòlica, quan guarda relació amb el tema o amb la tesi de l'obra.

—El *retrat* i l'*etopeia*. El retrat és la descripció de les característiques físiques i l'*etopeia* de les psíquiques. Aquestes descripcions es realitzen de diferents maneres: per part del narrador homodiegètic (és a dir quan el narrador és un personatge de la novel·la); per part del mateix personatge, a mena de confessió; per part del narrador heterodiegètic (típica en la novel·la del XIX); i, potser la més interessant i contemporània, quan no hi ha descripció directa sinó deduïble per la manera d'actuar.

—Els *atributs*: són els objectes i elements que acompanyen el personatge, com ara un tipus determinat de vestuari o un tipus de mitjà de locomoció; en seria un exemple la pipa de Sherlock Holmes.

—El *llenguatge*: la manera de parlar identifica les característiques del personatge:

- trets morfològics (la procedència).
- trets sintàctics (conversa, oralitat; anacoluts).
- trets lèxics (edat, cultura, posició social, professió, procedència, creences religioses, etc.).

—Relació *personatges/entorn*: tota novel·la presenta un conflicte, determinat per les relacions entre els personatges; la intriga és la suma d'estratègies de cada personatge respecte al conflicte. Altrament, l'entorn físic condiciona l'acció. A la intriga, es produeix un sistema de misteris de diversa índole: un personatge sap el que ni el lector ni els altres personatges saben; els personatges ho saben però el lector no; el lector ho sap però els personatges no; ningú no ho sap, etc.

—*Transformació* del personatge:

- el transformen els esdeveniments (s'enamora, canvia de residència...).
- transformació lírica: és la transformació respecte a ell mateix.
- transformació dramàtica; canvien les circumstàncies, altres personatges el fan canviar ...

- transformacions socials: canvi d'estatus
- transformacions circumstancials: són els que afecten tota la col·lectivitat, com una guerra.

Cal afegir que els personatges estereotipats no canvien al llarg de la novel·la, i que els personatges secundaris estan menys, o gens, sotmesos a canvis.

La *focalització* és un concepte bàsic per entendre l'evolució de la novel·la del segle passat fins avui, ja que el punt de vista determina no sols el to de la narració sinó la caracterització dels personatges. El concepte de focalització ("focus of narration") va ser introduït el 1943 per Cleanth Brooks i Robert Penn Warren. N'hi ha de dos tipus: la focalització externa, segons la qual sabem què fan i com són els personatges; i la focalització interna, per la qual sabem què pensen i què senten.

Al llarg de la narració la focalització pot anar variant. Dos fenòmens utilitzats narrativament en aquest sentit són la *paralipsi*, per la qual es dóna menys informació de la que té el focalitzador (creant-se així un clima de misteri) i la *paralepsi*, per la qual es dóna més informació de la que podria semblar necessària (i trencant-se així el precepte intocable del XIX de la pertinència: tots els elements de la novel·la han de jugar-hi un paper o altre).

III

Els personatges femenins

L'esment anterior a les investigacions de la teoria literària ens poden ajudar a reflexionar sobre el rol que juguen els personatges femenins a la novel·la policíaca i com hi graviten els estereotipus que ha anat creant la història del gènere.

En un interessantíssim article de l'estudiosa i traductora nord-americana Patricia Hart (*El Temps*, 10.3.97) hi llegim algunes consideracions ben pertinents: segons Hart, hi trobem uns perfils de dona que, no per ser inconscients —o precisament per això— no deixen de ser alarmants respecte a la visió de la dona des de la perspectiva del gènere: la víctima o vídua cridanera, la secretària fidel i casta, la dona fatal, i, especialment a Anglaterra, la fadrina. Es queixa la Hart que aquesta

visió es reproduïx de la mateixa manera en textos escrits per dones. Cita, a tall d'exemple, el cas de la investigadora Kinsey Mailhone, de Sue Grafton, i especialment el de V. I. Warshawski, de Sara Paretsky (que al cinema interpreta Kathleen Turner) que es limiten a fer el mateix paper que fan els homes investigadors en el gènere. Hi posa com a excepció el cas de la investigadora Lònia Guiu, de la mallorquina Maria Antònia Oliver, que es una autèntica troballa en el panorama masculista del gènere.

Les detectives dones, a parer meu, han aportat en general molt poques novetats al gènere, parlant des d'un punt de vista de renovació dels cànons, és a dir, sense jutjar-ne la qualitat literària. Faré un repàs a partir d'un "diccionari" que hi ha confegit Xulio Ricardo Trigo (*El Temps*, 10.3.97):

Col·laboradores, coprotagonistes o amb un paper secundari, trobem Jane Boardman (col·laboradora de l'inspector Francis X. Kerrigan, de Joseph Harrington); Claire, de la sèrie Parker, de Donald E. Westlake; Jenny Mund, una detectiva de rang inferior, de Marc Behm. Inspectores, com Petra Delicado, d'Alicia Giménez-Barlett; Jakowic, inspectora en cap en un món futur, de Philip Kerr (a destacar que l'autor, home, ha dissenyat un personatge més intel·ligent i audaç que els personatges masculins de la novel·la); Clarice Starling, dona policia, de Jonathan Demme (famosa sobretot per la pel·lícula *El silenci dels anyells*); Kay Scarpetta, forense, de Patricia D. Cornwell; Anastàsia, cap d'un departament d'investigació de Moscou, d'Aleksandra Marinina (anomenada l'Agatha Christie russa).

Detectives o investigadores privades, com Kate Fansler, de Amanda Cross (molt en la línia d'Agatha Christie); Cordelia Gray, de P. D. James; Kinsey Mailhone, de Sue Grafton; V. I. Warshaski, de Sara Paretsky. Sense oblidar la primera detectiu dona i protagonista, Violet Stringe, d'Anne Katherine Green (1846-1935) que va passar desapercibuda malgrat ser una proposta agosarada. Casos més difícils de classificar o més atípics són: una monja, com la germana Joan, de Veronica Black (pseudònim; escriptor anglès); una fadrina, com Miss Marple, d'Agatha Christie; Lorraine Page, de l'anglesa Lynda La Plante, una ex-alcohòlica i ex-prostituta, molt dura, tot lluitant en un món d'homes; Lònia Guiu, de Maria Antònia Oliver, amb un clar missatge feminista ("Més val enginy que força", diu la investigadora); Sara Costa, de mi

mateixa, que és personatge d'una sola novel·la; Rosa Vermell, de Josep Lluís Seguí, una filla de guàrdia civil.

IV

Dones autores, dones personatges: un repàs històric

Si ens centrem en la novel·la negra, és a dir, aquella que té per objectiu una crítica de l'entorn sòcio-polític, podem trobar-hi alguns trets suggeridors. Perquè en els altres tipus de novel·les policíacques, tal com les hem classificades al principi, els rols dels personatges, les mirades literàries, ofereixen poques i comptades novetats.

El concepte de novel·la negra apareix després de la Segona Guerra Mundial, a partir de les novel·les de Marcel Duhamel per a Gallimard; són novel·les d'estil anglosaxó que puen en l'expressionisme i en el realisme literaris; el nom prové de Jacques Prévert, que l'any 1945 dóna títol a l'avui famosa *Série Noire*. A Estats Units el nom no existia. En són elements:

- El temps és contemporani, o com a màxim, retrocedeix fins als anys 20.
- L'espai és bàsicament nord-americà.
- Té propòsits literaris, allunyant-se del joc deductiu, de la novel·la-enigma i de la novel·la-problema, que són les tradicionals.
- És un retrat de la societat industrial i de les seves contradiccions internes.
- Els seus màxims representants són especialistes del gènere.

La depressió del 29, a més, fa saltar la dualitat detectiu-gàngster cap a l'epopeia del lluitador contra la corrupció del poder. El maccarthisme, a més, subratlla la corrupció policial. Els anys 70 i els moviments contestaris graviten sobre el gènere donant-li un to més pessimista amb recursos sovintejats del sarcasme i la sàtira, fins a l'extrem que són usuals els protagonistes delinqüents amb qui s'identifica el lector.

Des dels primers *pulps* es té constància que tant lectors com escriptors eren homes, que només pretenia ser una literatura d'evasió i que l'ingredient màxim era l'acció i la violència. La dona, en aquests moments, només és un complement, com ara una secretària amatent, o bé és l'autèntic repòs del guerrer; els herois consumeixen whisky i dones, sense cap diferenciació, sinó com a demostració de virilitat. La pretensió superrealista d'aquestes històries contrasta amb l'irrealisme de les dones que hi apareixen; l'atractiu sexual és l'única arma de les dones; hi apareixen prostitutes, amistançades de gàngsters, cantants de dubtosa o nul·la moral. Fins a la depressió, el model de dona roman invariable, perquè aquest daltabaix econòmic va posar en tela de judici l'estructura familiar i, per tant, el rol de la dona en la societat. Els anys 30 sovintegen els criminals circumstancials, gent que es veu empesa al crim per necessitat o per casualitat. Mirem-ne algunes presències destacades:

Dashiell Hammet proposa el primer co-protagonista femení a *The Dain Curse* (1928-29); James M. Cain a *The Postman always rings twice* (1934) mostra l'assassina indirecta (tipus Lady Macbeth); Horace McCoy dibuixa l'heroïna-víctima (típica del suspens) a *They shoot horses, don't they?* (1935); Don Tracy ens presenta l'evolució d'una dona fatal a *Criss cross* (1936), i la contradicció entre amor i matrimoni a *Last Year's Snow* (1939).

Al voltant d'aquesta època es popularitza el crim psicològic. La Segona Guerra Mundial, que significa l'entrada massiva de la dona al món laboral, produeix personatges ja no tan estereotipats, però els prejudicis continuen: Raymond Chandler dibuixa superfemelles, o dones amb poder econòmic, així com també heroïnes víctimes. Cal recordar també el personatge de Linda Loring, que es casa amb el seu famós detectiu Philip Marlowe. Un cas semblant és el William Irish. Cal destacar els personatges femenins de David Goodis, que són nobles i heroics en lluita amb una societat adversa, com ara la Lena de *Down there* (1956).

Ér aleshores que comencen a aparèixer les primeres dones escriptores del gènere (referint-nos a la novel·la negra en exclusiu), des de Dorothy Hughes a Patricia Highsmith. Cal fer-hi una constatació important: que es tracti d'autores *no* vol dir que siguin obres protagonitzades per dones, ans al contrari.

A les dècades dels 50 i els 60 van desaparèixer gairebé del tot els personatges més estereotipats de dona. Tal és el cas de Jim Thompson que té una variadíssima presència femenina, alhora que presenta una dura crítica de l'estructura familiar. Un altre cas és el de Ross Macdonald que posa molta atenció en l'univers femení i en el dels joves que refusen el domini dels pares. Sense oblidar la ja citada Claire, de Donald E. Westlake (que apareix a partir de *The Rare Coin* del 1967), notable per la seva intel·ligència.

En aquests moments s'anuncien com a novetats editorials traduccions de les anomenades "dames del crim", entre les quals Joan Didion, Minette Walters, Carol Shields i Patricia Cornwell.

V

Conclusions

1.- Lenta però imparable i progressiva presència de la dona escriptora en el gènere policíac, fet que es produeix en tota la literatura.

2.- Mímesi encara massa generalitzada dels esquemes masculinistes.

3.- Personatges encara massa tancats en el món dels sentiments. Se'ns podria objectar que una de les constants del gènere és el realisme, i que l'autor/a es limita a reflectir el que de debò hi ha a la societat. Però els fets contradueixen aquesta hipòtesi: dones delinqüents són molt abundants a totes les societats, i les xifres de recluses són molt altes; dones sagaces i capaces de fer tasques deductives ens les presenta avui un mercat laboral en què massa dones han demostrat ja que les capacitats de dirigir, organitzar, decidir i arriscar-se no depenen del sexe; universitats on les dones han demostrat la capacitat abstracta i creativa, etc., etc. Suposar que les dones es redueixen a quatre o cinc esquemes no sols no és realisme sinó una pura fantasia atàvica.

4.- Una de les funcions de la literatura és entretenir, o bé fer evadir de la realitat; es una funció menor però de la qual no s'ha de renegar, sempre que es tingui present que el primer objectiu d'una obra literària és el literari i creatiu. Abunden avui, dins del gènere, les novel·les d'evasió, però ha tingut i té massa conreadors o conreadores amb ambicions literàries per parlar-ne com d'una literatura menor.

5.— Les criatures que circulen per les grans novel·les policíiques són els perdedors, els derrotats, per la vida, per la societat, per les circumstàncies. Val la pena que ho tinguem present si som capaços de reflexionar sobre l'etern paper de perdedora que ha tingut i té la dona arreu del món. La dona no és un col·lectiu uniforme, sinó que són criatures individuals, de carn i ossos; la familiaritat del lector amb els tòpics hauria de per un repte, un repte per trencar-los, que és una de les fites de totes les obres de creació.

6.— Els fets demostren que, tant en aquest gènere com en la literatura globalment parlant, la dona escriptora no és un grup social amb comportaments homogenis. Cada autora es planteja uns objectius; en uns casos, de forma mimètica; en d'altres com a revolta femenina; i, en la majoria, com a creadores individuals amb aspiracions literàries pròpies i propòsits artístics personals.

7.— Els personatges, en tota la literatura, són un element d'altíssim valor per a servir els propòsits de l'obra. Però si ens cenyim a la literatura realista, cal preocupar-nos pels clixès que no fan més que allunyar de la realitat la novel·la, adequant-se així la versemblança més a la tradició literària i al grau de familiarització del lector que no la mirada nova, original i única, de cada escriptor/a sobre el món circumdant.

Lourdes Ortiz
escritora, Madrid

Una picadura no mortal¹

Voy a hacer una pequeña intervención seguida, como verán ustedes, de la lectura de un relato, porque yo creo que un escritor, sobre todo, lo que tiene como instrumento es la ficción. Yo no soy una crítica, aunque es verdad, he hecho mis escarceos en el mundo de la teoría y también de la crítica literaria, pero me interesaba más en este encuentro con ustedes a través de una narración sobre un tema detectivesco contar esas curiosas similitudes, proximidades entre la narración y el mundo de la novela policiaca, concretamente el mundo del detective. Mi obra es dispersa y variada, y realmente sólo tengo una novela que se pueda considerar novela policiaca de género, aunque en la intervención anterior la profesora danesa me ha hecho dudar si tal vez alguna de mis otras novelas también sean quizá policiacas. Ella será la que sea capaz de determinar si en *La fuente de la vida* o en *Antes de la batalla* también ahí me enzarzo por el tema como me pregunto en la introducción.

Un título es una sugerencia, pero una vez formulado se convierte en una imposición. Cuando lo elegí, un poco al azar y atropelladamente, pensaba simplemente en esa extraña picadura que le inculca a uno, tal vez desde la infancia, el gusto por la escritura. Y en el origen de la elección, como ya habrán supuesto, el juego a lo tonto y demasiado obvio con el título de la única novela policiaca que he escrito y publicado. Debajo de la realidad, de la apariencia, hay muchas capas y hay hilos invisibles que forman tramas, intereses y grupos que manejan

¹ Transcripción de la grabación del discurso oral realizada en el marco del Coloquio.

destinos. Apenas sabemos nada y cuanto más información, más desinformados. Somos todos detectives sin quererlo de una realidad que casi siempre se nos escapa y en la que intuimos trampas, tramoyas, vericuetos, gentes que manejan y multinacionales que controlan. Cuanto más se amplía el ámbito de nuestro conocimiento, más desorientados. Y no tenemos, casi nunca, ni la paciencia, ni los medios para indagar debajo del cúmulo de datos e informaciones que tienden a crear una respuesta elaborada previamente por otros. Y así y todo nos esforzamos por crear discursos coherentes, ideologías o explicaciones para manejarnos en lo confuso de los datos, que son siempre contradictorios y deshilvanados. Tenemos un esquema previo que sin querer aplicamos. Construimos en realidad novelas y relatos de una cierta coherencia narrativa para encajar la multiplicidad y la diversidad de las informaciones y la mayor parte de las veces nos limitamos a aceptar y repetir la "narración" previamente montada por otros. A veces desconfiamos y con los indicios más o menos sueltos montamos nuestras hipótesis para interpretar lo que se nos pretende dar mascado. Pero son hipótesis casi siempre indemostrables. Intuimos, aplicamos la lógica, manejamos variables y sacamos conclusiones. Y de hecho, por lo general, las variables que elegimos y sobre todo las conclusiones están marcadas de antemano por nuestra visión del mundo: una óptica previa que condiciona el resultado y de algún modo el recorrido. Y así vamos tirando, detectives fracasados que en muy pocas ocasiones vemos confirmadas nuestras hipótesis más o menos maduradas. Husmeamos bajo las noticias de prensa, desconfiamos de los reportajes filmados, sabemos que la verdad es una verdad que se construye y nos sentimos impotentes ante la fuerza de argumentos trenzados con habilidad para engañarnos o simplemente dejamos tranquilos. Las imágenes de la televisión nos golpean y nos hacen reflexionar, montamos así nuestra propia narración: un pato manchado de petróleo puede ser una pista engañosa; una fosa común con cadáveres apilados puede estar preparada para la foto. Apenas sabemos nada de lo que realmente sucede y dormimos tranquilos creyendo saberlo todo. Somos así narradores frustrados de novelas policiacas en nuestra vida cotidiana, desmontando la trama de los periódicos que sólo con su configuración (tamaño de los titulares, sitio en que aparece la noticia) nos cuentan un cuento ya elaborado y dirigido. Por eso nos apasiona la novela policiaca donde todo adquiere coherencia y la voluntad y la sagacidad de un solo tipo puede llevar a un resultado feliz: desen-

mascarar al malo y poner las cosas en su sitio. En la novela policiaca nos permitimos esbozar conclusiones, podemos demostrar que ocultos intereses se esconden tras el más sórdido crimen. Lo que intuimos de la realidad puede lanzarse como hipótesis coherente y los hilos sueltos pueden hilvanarse. De ahí su éxito y su aceptación popular y el regodeo, por ejemplo, con que nos sumergimos en los libros de Le Carré que para colmo parece darnos una explicación bien documentada —la que al común de los mortales suele faltarnos— de la trama de intereses políticos y económicos del mundo que nos rodea. De hecho la novela policiaca, sobre todo la novela negra, con sus intuiciones y sus revelaciones, nos informa con más precisión o más aproximadamente de la realidad que la mayoría de los medios de comunicación que presumen de objetividad. La novela policiaca nos proporciona modelos de la realidad y nos acostumbra al sano hábito de la desconfianza. Como las teorías de la sospecha (marxismo y psicoanálisis) —nacidas de hecho al mismo tiempo que la novela policiaca, a finales del siglo XIX— nos habitúa a mirar por debajo de la apariencia, a rastrear, seguir los indicios, fijar las huellas y acostumbra a nuestros ojos y a nuestra mente a la indagación y a la pregunta para llegar al fondo de las cosas. Por eso la novela policiaca nos resulta tan apasionante.

Sólo he escrito una novela policiaca que pueda considerarse de "género". Era un divertimento y un ejercicio que me permitía adiestrarme en eso que llamaba novela de acción. Era, lo es y lo sé, demasiado mimética de la novela negra americana que tanto admiraba. Luego ya no he vuelto a intentar el género, porque todos los géneros tienen su encanto, pero también sus limitaciones. Se prestan a la facilidad y a la repetición que de algún modo pueden ser la muerte del escritor. Yo admiro a los buenos novelistas policiacos, pero, como escritora, me parecía peligroso reincidir y tenía otras preocupaciones literarias al plantearme mis demás libros. Pero creo que en casi todas mis novelas está esa presencia de la búsqueda, el afán por desvelar bajo las capas aparentes de la realidad: ¿Se puede considerar *La fuente de la vida* una novela policiaca? ¿No hay también en *Antes de la batalla* un crimen y una situación que podría considerarse "tema" policial?. La diferencia es que en esas dos novelas no hay solución final que deje tranquilizado al lector. Está el crimen y está la muerte y la conspiración pero, como en la realidad misma, las cosas quedan planteadas sin que nunca se resuelvan. No son verdaderas novelas policiacas de género. Son simple-

mente novelas que intentan captar la complejidad de la vida y de unos personajes que se acorazan y salen inmunes o simplemente se ven desbordados por unos acontecimientos que de ningún modo pueden controlar. Como nos pasa a todos, es el síndrome de nuestra época. Me interesa mucho la novela policiaca y soy buena lectora del género, pero no una especialista. Soy simplemente una escritora picada por el virus o el mosquito de la palabra y del contar. Por eso me van a permitir que en vez de un tratado sobre la novela policiaca, sus corrientes o sus autores —tarea más propia del crítico o del estudioso— ejerza de escritora y les lea un relato que se llama "El sabueso" y en el que muchas de las perplejidades que he intentado plantear en esta introducción están reflejadas desde la literatura, desde la ficción. Es un relato que plantea las relaciones entre la narración y la tarea del detective. Ustedes podrán ver las conexiones, espero, con este planteamiento inicial. Todos somos detectives y "narradores" de una realidad que es opaca y densa y algunos, como el protagonista de mi relato, se toman la tarea como un oficio. De algún modo la tarea del novelista se parece de demasiado a la del detective: hilvanar, rastrear, componer, construir una estructura. Por eso el relato es también de algún modo una reflexión sobre el oficio de la escritura.

Se llama *El sabueso*; es un relato todavía inédito, pero de alguna manera al escribirlo, después, como ya había hablado con Basilea, pensé que podía ser tema para este debate. Y, además, en un congreso sobre la novela policiaca y sobre los autores españoles y las autoras españolas quizá no está mal dar la primicia a un relato como éste.

Lourdes Ortiz
escritora, Madrid

El sabueso

Yo sé que Nerón no quemó Roma. Ni Oswald mató a Kennedy. Y sé que no se suicidó Manlyn. Y sé también que casi todos los que son condenados no son precisamente los culpables, sino las víctimas de una narración que les ha elegido, de un hilo argumental que precisamente en su lógica tiene su fallo. El crimen, frente a lo que se ha creído, siempre suele ser perfecto. Sólo el loco que dispara sobre la multitud en un arrebato o irrumpe en la guardería, o el chiflado que es atrapado cuando asalta a un banco, nervioso por la droga y empuñando con torpeza infantil un arma, es decir, aquel que es cogido "in fraganti", puede ser juzgado con certeza como responsable de su acto. Sólo en esos casos la justicia puede estar segura de no equivocarse. A veces tiemblo pensando en los millares, millones de inocentes que han sido condenados a lo largo de los siglos precisamente porque es preciso que la maquinaria judicial reaccione con más o menos rapidez ante unas pruebas inculpatorias que son siempre producto de un rastreo, de una hipótesis, de un discurso coherente. Ya lo he dicho antes. de una narración más o menos brillante. El detective es el primer narrador, capaz de construir con su itinerario y su pesquisa la senda de un culpable y, al crear la senda, crea al culpable mismo, le somete a un corsé de pequeños momentos que se enlazan y que, como en un buen relato, obvian las lagunas, rellenan los huecos hasta lograr que se haga verosímil una posible trayectoria. El, o aquel que le encarga el seguimiento, comienza construyendo al culpable en su cabeza; sigue a una víctima, que ya previamente ha sido señalada y a la que después convierte en reo. El detective busca, rastrea, hilvana, compone, crea un pequeño rompecabezas de signos, de huellas casi siempre endebles que él, con su destreza, necesita organizar y

estructurar: aquella cita, esa comida, una peluca rubia, aquel sombrero, la marca del neumático, el te en aquel café del extrarradio. El detective crea un itinerario, recompone una novela, une datos azarosos y se encariña con la víctima, añadiéndole rasgos humanos y plausibles que perfeccionen la reconstrucción: víctima-presunto culpable a la que desde el principio convierte en protagonista. Él se hace diestro en la interpretación de los gestos y los va cargando de sentidos hasta que a él mismo acaban por hacérsele evidentes: una mano tendida, un apretón, un saludo demasiado íntimo con la mirada; dos personas desconocidas que se cruzan y que parece que titubean al rozarse; el jefe y la secretaria que comparten una comida, donde la risa de ella parece cómplice; el amigo que llega a deshora a la casa recién abandonada por el esposo para ir a trabajar; el ajeteo de la mujer que sale sin apenas retocarse de la vivienda. Una serie de coincidencias que empiezan a tomar sentido: una amante sorprendida, un marido que pudo ser traicionado. El detective de calle, el sabueso, con su paciencia y su hamburguesa o su bocadillo de media tarde es un escritor de novela de aventuras que atrapa retazos de la realidad a los que termina poniendo un orden: si tal persona se acuesta con tal y no tiene coartada a la hora de autos, es probable, casi seguro, que sea responsable del crimen, porque hay signos de desamor, posibilidades de venganza. Cualquiera al que se investigue y que, precisamente por no ser responsable del crimen, haya tenido poco o ningún cuidado con las huellas dejadas, puede ser un hipotético asesino que antes o después encajará en la narración policial.

El que no comete un crimen casi nunca recuerda lo que hizo aquella tarde o aquella noche y en la mayor parte de los casos carece de coartada. Cuando es interrogado se confunde, se contradice, intenta hurgar en los recuerdos de aquella tarde de Junio: «¿fue jueves, dice usted ? ... yo los jueves suelo, pero aquel día, precisamente aquel día, pues mire, no recuerdo, probablemente estaba en casa, si fuera miércoles, seguro, porque los miércoles el partido, pero un jueves, es difícil, un jueves, los amigos, la amante, sí eso creo, estuve con...» Y el detective anota con fruición las vacilaciones: "parece confundido, no se aclara, tartamudea, tal vez esconde a alguien". Cuando presenta su informe, el sabueso hermosea, rellena los vacíos, hace sugerencias: "demasiado ufano, se le ve satisfecho, gasta más de la cuenta, sonrío a la mujer de un modo que, el otro día rompió papeles; su basura está limpia, lo que indica demasiado control; salía de la casa con las manos

en los bolsillos y la cabeza gacha con evidentes síntomas de preocupación". Y cuando el tipo, el sospechoso, ya nº 1, es detenido e interrogado, el psiquiatra se encarga después de construir el nuevo relato, un relato coherente de hipótesis arriesgadas y muy profesionales que acaban moldeando y explicando la posible reacción criminal de aquel que sin embargo declara torpemente, una y otra vez, su inocencia. Si el acusado se muestra sereno y no parece presentar traumas, será definido como persona lúcida e inteligente, capaz por tanto, tras su máscara de frialdad, de cometer el más terrible de los actos, simplemente como un juego mental, como un desafío; si presenta en cambio signos de timidez o de intolerancia, serán esos rasgos, esa debilidad o esa altanería los que revelen determinados síntomas de perturbación que inmediatamente son reinterpretados y analizados como índices de una mentalidad insegura o paranoica y por tanto presuntamente criminal. Si es frío y sonríe con escepticismo, demuestra su desprecio a la justicia y su poderoso narcisismo, su vanidad o su rechazo de la norma, y si por el contrario es tímido y apocado, desvela rasgos de inmadurez, de represiones, de insatisfacciones que pueden, ¿cómo no?, ser índices también de esa tendencia asesina, de ese desmán que en un primer momento nadie le hubiera atribuido.

De este modo el psiquiatra o el psicólogo se convierte en un nuevo narrador y de sus virtudes narrativas, de su capacidad de invención o de su facilidad para concatenar de un modo lógico síntomas y consecuencias saldrá, la descripción de un culpable que puede amoldarse, como un traje bien cortado, al ciudadano que se considera, aquel que ha sido situado en el punto de mira a partir de los datos externos, recopilados por el inspector o el detective o la voluntad y la intuición del comisario.

Todos somos criminales en potencia para el psicólogo o el psiquiatra que hará uso de su maestría de interpretación para completar un puzzle que de ese modo se retrotrae a la infancia. Un hombre de comportamiento aparentemente normal, querido por sus profesores y considerado afable por sus vecinos, alguien que nunca ha dado muestras de irritación o violencia, será convertido en personaje de una historia macabra de controles y represión, de fingimiento; desvelará tras el análisis una personalidad compleja, doble y tenaz, amurallada, que esconde extraños movimientos del corazón, turbias intenciones, más terribles cuanto más ocultas, más mentirosas cuanto más soterradas. Un chaval inteligente y concienzudo será así —convertido en un peligroso

delincuente, un asesino terrorífico capaz de idear extraños juegos de rol o de montar complejos asesinatos en serie. Y aquel que se muestra temeroso, inseguro, débil, bueno como un pan, dócil y apocado en sus relaciones matrimoniales aparecerá de pronto como un niño mal criado, colgado de la teta de mama, un incestuoso en potencia, un edípico cruel y vengativo o un travestido sin que él mismo lo sepa. Toda biografía implica un pasado de silencios y signos que pueden ser reinterpretados; cualquier carácter a la vista del análisis se convierte en potencialmente destructor. El buen padre o el devoto esposo puede ser "contado" como el hombre reprimido y amordazado que esconde tendencias suicidas o malsanas y que precisamente tiene en su buen comportamiento la tapadera concienzuda de su más ocultas pasiones, impulsos o tendencias. Si se desmorona ante la acusación, confiesa de algún modo su culpa con sus lloriqueos o su temblores, y si se mantiene firme en su negativa, será porque demuestra un fiero temple, un disfraz sostenido desde la racionalidad y el cálculo; si se acojona y balbucea demuestra su implicación, si en cambio sonrío y está seguro de que antes o después quedará proclamaba su inocencia, será definido como personaje temible y cauto, hipócrita que guarda rencores y que probablemente quedó marcado por una madre autoritaria o un padre que puede ser débil o inexistente, o lo contrario: madre doblegada y padre fiero, figura paterna borrada o demasiado presente, infancia excesivamente mimada o desdichada. La evidencia del argumento servirá para que aquel que ya ha sido marcado por el signo de la culpabilidad pueda asumir en su biografía, reconstruida por el psiquiatra o el psicólogo, la culpa que se le imputa, siendo ésta prolongación lógica o necesaria de ese nuevo relato con el que aparecerá ya ante el jurado o el juez como sujeto idóneo para ser condenado.

Y a todos los relatos del inspector, el policía, el detective y el psiquiatra se añade después el relato elaborado y magistral del fiscal, aquel que debe con su habilidad dar forma definitiva a la historia, narrar para el auditorio con pelos y señales los movimientos, tanto del corazón como físicos, de ese protagonista que a partir de ese instante dependerá en su culpabilidad o inocencia del buen hacer de ese otro narrador contrincante que es el abogado, quien ha de refutar, con un relato igualmente coherente o más coherente, todos los relatos previamente hilvanados, demostrando lagunas, imperfecciones, balbuceos en la historia contada. Será su capacidad oratoria, su pericia para construir

otra imagen posible del personaje —en una palabra, otra ficción más convincente— la que pueda revalidar que ese esposo o esa esposa, que ese hijo o ese chaval aterrorizado no era aquel sinvergüenza, cínico, despiadado o malvado que el fiscal o la acusación han presentado, sino ese otro individuo que de pronto se revela en sus gestos como amoroso, tierno, atento, ese tipo que nunca se atrevió a matar una mosca. Son muy pocas las veces —y sólo utilizadas con mayor o menor acierto en los últimos años— en que la prueba que se aporta es una prueba sostenida científicamente un semen "constatado en laboratorio" que revele la paternidad de la violación, una prueba genética que confirme que el cabello es aquel o que la huella dactilar corresponde exactamente con la encontrada en el arma asesina. Y hasta esas pruebas, que se basan en un grado mayor o menor de aproximación, dependen en su contundencia también de la capacidad narrativa del abogado o del fiscal que puede mezclarlas, combinarlas, conseguir demostrar en su relato —que se llena entonces de vericuetos— que si el tipo se acostó con la tipa o si tontamente y engañado tocó la pistola o tuvo en sus manos el cuchillo, no por ello es en último término responsable de la violación o del robo o del crimen, ya que ese detalle aportado por la acusación, por ser tan preciso e inculpatario, puede ser el más engañoso, el más preparado, el que de algún modo ha podido ser previsto y planeado por el auténtico asesino, el único que con decisión y cálculo ha ideado y montado esas pruebas; pruebas que incriminan al inocente incauto (metiendo semen del mismo en la vagina de la violada con condón, haciéndole tocar el vaso que él previamente ha limpiado o sustituido, utilizando con guantes el arma del otro) para que, al ser presentadas ante el tribunal, éste quede deslumbrado por su científicidad y las considere irrefutables.

¿Que quién soy yo, esta primera persona que les habla? Un detective de nuevo cuño, convencido, tras muchos años de profesión, de que el crimen —menos aquel en el que como ya he dicho el culpable es atrapado, cosa por otra parte poco frecuente, con las manos en la masa— casi siempre queda impune y convencido por tanto de que son miles, millares, millones, los inocentes que llenan nuestras cárceles o han llenado los calabozos desde el principio de los tiempos, desde el momento en que el hombre se convierte en juez y es necesario castigar la culpa. Desde el momento en que se crea todo un sistema destinado a que el culpable, tras una investigación, comparezca ante la justicia y sea juzgado.

Los romanos eran fantásticos y expertos en este asunto y a ellos, más que a nadie, les debemos la técnica narrativa. Los pueblos religiosos, las cortes medievales por ejemplo, las de caballería quiero decir, tenían un modo de prueba que ahora nos parece improcedente y que, sin embargo, contaba con el mismo índice de posibilidades de acierto. Me refiero a la prueba del fuego y a esas cosas, a los torneos o a los métodos indirectos de demostrar la culpabilidad. Eran métodos brutales y rápidos que suplían la narración con el efecto óptico y la fe: si se quema es culpable, si resiste inocente; si gana en la contienda es bueno, si pierde felón. El método no parece muy preciso, pero es tan eficaz para llenar los calabozos como lo es el nuestro y resultaba mucho más rápido y menos caro: prescindía de toda la indagación y tenía la virtud de que al inocente condenado no se le sometía además a la tortura del largo y minucioso proceso. Si el dedo de Dios le declaraba culpable, era culpable y sanseacabó y por lo menos se le evitaba la larga caminata de juicios, contrajuicios, apelaciones, pactos. El espectáculo era momentáneo e impedía el regodeo. El inocente moría perplejo, pero se le evitaba la vergüenza de los meses de espera, mientras psiquiatras, periodistas, videntes hurgan en su pasado y en sus posibles deficiencias morales o psicológicas, esas que le llevan incluso en algún momento a dudar de sí mismo y a aceptar al final que tal vez fue culpable sin saberlo, siendo tan fuerte la cobertura de su personalidad trastocada, que le impide saber que es él también el Otro, el que mata o roba, sin ser nunca consciente de su acto.

Pero nosotros, como los romanos, expertos en derecho y oratoria, preferimos el sistema lógico y narrativo que parece más seguro y menos arbitrario. Y ahí está la trampa. Somos una sociedad laica —o eso creemos— y no aceptamos los Juicios sumarísimos de Dios, plegándonos para tranquilizar nuestra conciencia y dormir más tranquilos al argumento racional, a la prueba que queremos demostrada. Y resulta paradójicamente —les voy a revelar un secreto— que cuanto más obvio y rápido es el proceso por el cual se atrapa a un culpable, cuanto más contundente parece ser el sumario y más "cargado", más probable que el acusado sea inocente y que sea la maquinaria que se inicia desde la detención, la que ha funcionado con premura —movida por intereses muy diversos— para encontrar a la víctima que pague lo que la sociedad reclama que sea pagado. Cuanto más importante la figura del asesino o más implicaciones sociales haya tenido la muerte o el delito cometido,

menos verdadera tal vez la conclusión y la sentencia elaborada y coherente, pero menos certera. El crimen es casi siempre perfecto, repito, y es casi imposible encontrar al criminal. Y en las sociedades modernas todavía menos: cuanto más compleja la sociedad, más difícil. El detective, el policía, el abogado, el fiscal o el juez se mueven por intuiciones, como si repitieran códigos de probabilidades que les permiten encontrar culpables idóneos: crímenes pasionales que apuntan al desamor o a la traición, crímenes políticos, crímenes de intereses. El repertorio —que es el mismo que acaba nutriendo a las películas de la serie B o los múltiples, pero repetidos, argumentos de la novela policiaca— crea unos hábitos mentales en el investigador que irremediablemente le conducen a rastrear dentro de la órbita de las posibilidades que ya previamente han sido marcadas en el imaginario colectivo. Y una vez que la policía —que requiere siempre éxitos profesionales, cubrir un cupo para satisfacer a su comunidad o a su alcalde— ha rastreado e iniciado el proceso, fijando los ojos en un posible protagonista, todos los hilos empiezan a tejerse de tal modo que si el presunto culpable no cuenta con cantidades desorbitadas de dinero para contratar desde el principio al mejor narrador, al más imaginativo y contundente, es decir al mejor abogado, estará ya desde el principio condenado y, sea o no culpable, el proceso se seguirá inexorable hasta que jueces y jurados acepten, como lo aceptará el público, —guiado a su vez por la serie de narraciones morbosas y minuciosas, casi siempre partidistas de los medios de comunicación— que aquel y no otro es el único culpable del pequeño hurto, del atraco a mano armada o del monstruoso crimen.

Existen además (en las sociedades más primitivas y en muchas comisarías de las más desarrolladas) procedimientos inductivos, sistemas tendentes a conseguir desde el principio que aquel sobre el cual han recaído las primeras sospechas o al que han conducido los pocos y primeros indicios se haga partícipe de la narración previamente presentada, asumiendo —gracias a los puñetazos o a las presiones, al chantaje o a la tortura, al bofetón o a la intimidación— el papel que los otros le brindan y firmando confesiones en donde él se convierte en narrador en primera persona de los hechos que se le imputan, confesiones que de algún modo predeterminan ya todo el proceso, la intervención posterior del psiquiatra, las declaraciones de los testigos y sobre todo el espacio de expectativas de una opinión pública que desde ese instante verá al nuevo protagonista no como presunto, sino ya como

culpable, por mucho que en actuaciones posteriores ante el juez el individuo alegue una y otra vez su inocencia y afirme que su declaración fue obtenida bajo presiones, golpes o intimidaciones. Aquel que aceptó una vez y firmó de su puño y letra el relato de sus posibles fechorías pierde a partir de ese instante credibilidad y, como si fuera una mancha que presupone otras muchas, deja que su debilidad se convierta en testimonio y si fue capaz de mentir —fueran cuales fueran las condiciones, los golpes o las presiones recibidas en los primeros momentos de la detención— demuestra ya un flaco carácter, una debilidad, una tendencia al engaño que le merma y le incapacita y que le ofrece a la desconfianza colectiva y del posible juez o jurado, porque si mintió entonces, si fue capaz de dar incluso detalles de cómo procedió con el cuerpo, lo arrastró, lo golpeó, se ensañó, ¿por qué creerle ahora que se encuentra en un estado de control y por tanto más capacitado para la simulación o el revestimiento? Se admita o no moralmente la tortura como procedimiento ¿por qué creer a un individuo que afirma su inocencia cuando se encuentra en pleno dominio de sus facultades y de su voluntad y es más capaz por tanto de reconstruir con solidez un personaje y organizar un discurso que puede haber sido montado fríamente y con toda la paciencia que da la racionalidad? Si fue torturado o golpeado es una lástima, algo lamentable y que no debe practicarse en un estado llamado de derecho —se dirán los más prudentes— pero una cosa es que condenemos la tortura, —seguirán diciéndose— y otra muy distinta que este individuo, ahora recompuesto y sin presiones, no tenga por ello capacidad para engañarnos, como engañó entonces para eludir los golpes.

Y es que además en estas ocasiones funciona un cierto principio moral de condena de la debilidad, como si la opinión pública y el jurado estuvieran predispuestos por relatos heroicos previos a presumir que un hombre inocente debe mantener el tipo y no dejarse coaccionar ni por golpes, ni por amenazas, como aquellos heroicos cristianos que preferían morir profiriendo en los labios del nombre de Cristo o esos fantásticos resistentes —tan queridos del cine— que soportaban las torturas de los nazis para no desvelar el nombre de sus más íntimos colaboradores. El que aceptó su delito en confesión, fueran cuales fueran las presiones a las que se le sometieran, es en el fondo un inconsistente, un tipo sin fundamento que se desmorona a la primera de cambio, alguien en quien no se puede confiar y que, si firmó,

igualmente es capaz de cualquier otra felonía, matar a su mujer por ejemplo, o violar a una chica en un descampado o un ascensor o robar a la señora ese bolso donde la pobre lleva su pequeña pensión, que acaba de cobrar en el banco de la esquina. Y si pertenece para colmo a una desalmada organización que se caracteriza por sus ideas extremistas o fanáticas y se sabe que esa organización comete actos de violencia, atentados o crímenes más o menos espantosos, basta con que haya sido detenido para que puedan recaer sobre él el atentado, que probablemente cometió, y de paso todos aquellos que no se sabe a quién pueden atribuirse. Este es un caso especial de culpable en potencia que basta que confiese sus ideas o no reniegue de ellas para que se convierta al instante en chivo expiatorio, culpable de todos los desmanes o presuntos crímenes que se atribuyen a la organización. Si él no lo cometió, es lo de menos: es un culpable potencial que lleva la marca, la misma que unifica a todos los que participen de su ideas, y basta con la sola detención para que él asuma o represente para la sociedad que le juzga el conjunto total de los atentado o bombas o secuestros que a dicha asociación se le atribuyen. Una larga lista de casos sin resolver se le adjudicará a ese presunto culpable y dentro del relato de sus tropelías mayor será la credibilidad de la captura y su mérito cuanto mayor sea la cantidad de crímenes que puedan atribuírsele. Cierta tipo de delitos sólo adquieren su fuerza inculpatoria cuando se producen en cadena y un terrorista no será tal si no porta sobre sí —en el momento de la detención o del juicio— una sólida cadena de acciones que le configuren precisamente como protagonista de una narración de terror. Pero eso no ocurre sólo con el terrorista o el guerrillero, sino también con el ladrón o el violador capturados al azar o por sospechas. Sólo adquirirá su carácter de protagonista y de culpable en la medida en que su figura se convierta en idónea para representar a todos los protagonistas de hurtos o violaciones realizados en la zona en los últimos meses. Será así el "violador" por antonomasia y cuando se realizan las ruedas de reconocimiento, en el caso de que se lleven a cabo, también la pobrecita violada —si da la casualidad de que acierta en el identificación con el tipo que se le muestra entre otros cinco y que es el que ya es considerado culpable por las autoridades o la policía— contribuye con su relato a fundamentar el hilo de las sospechas. Fue reconocido e identificado por tres o por cinco de todas aquellas que durante meses fueron violadas en la zona, de forma que si hizo cinco pudo también

haber hecho quince, aunque las demás, confundidas por la tensión del momento, por los nervios o el espanto, no hubieran sido capaces de proceder al reconocimiento. Si entre veinticinco cinco aciertan, se acentúan las probabilidades y él, sin ningún temor de fallo o error, puede convertirse en protagonista de las otras veinte violaciones.

¿Que qué tipo de detective soy yo? Me encargo de asuntos generales y trabajo desde casa. Por eso les decía al principio que soy capaz de demostrar que no fue Nerón quien prendió fuego a Roma. Porque ni el tiempo ni el espacio son traba para mi investigación. Yo no sé quién quemó Roma, aunque tengo mis hipótesis, pero sé perfectamente que en contra del clamor popular y de sus muchos críticos, absolutamente condicionado por su interés político y más tarde religioso, no fue Nerón el que la incendió. Aunque puede que el incendio no le desagradase, porque de algún modo le permitía llevar a cabo sus planes de reforma y saneamiento de la ciudad. Tal vez fuera Tigelino, pero sin consentimiento de Nerón. De eso estoy seguro. O puede que fuera un incendio casual. De hecho la opinión de su culpa se creó sin que hubiera ningún tipo de pruebas y fue sólo el odio de los cristianos y sobre todo de sus inmediatos sucesores en el imperio el que sostuvo y levantó la calumnia. Los golpistas que derribaron a Nerón fomentaron o dejaron que creciera la leyenda. Basta, lo he dicho antes, con construir un relato bien montado y que de algún modo colme las expectativas de los lectores, el pueblo romano en este caso, dispuesto siempre, con cualquier pueblo y con cierta razón, a creer las tropelías de sus gobernantes. Lo que queda siempre es el relato que resulta convincente y con la virtud narrativa del que cuenta y con sus intenciones está escrita la historia, la de los crímenes, la de los pueblos, la de las batallas. A veces se conservan de los sucesos relatos contradictorios, pero siempre es uno el que se impone y nunca llegaremos a saber la verdad, porque la verdad es algo que tiene que ver, créanme, con la capacidad de ficción de aquel que la compone.

Por eso yo trabajo en mi salón, con mis libros, mi ordenador y los periódicos. Y recompongo las debilidades del discurso, hago mi propia labor detectivesca y encuentro los agujeros. Y desconfío. Sé que cuanto más obvias son o parecen ser las pruebas que llevan a condenar a un tipo, cuanto más sólidas las argumentaciones o más articuladas, más probable su inocencia. Y no estoy jugando a las paradojas. Lo normal es que nunca se encuentre al culpable. Por eso, cuando se le encuentra

enseguida me pongo en guardia y rezo por él: otra víctima de la implacable maquinaria. Porque intuyo que mientras tanto el auténtico culpable se estará regodeando en su casita, preparando su siguiente intento. Pero entonces usted, me dirán, desconfía de la justicia, quiere negarla, cargarse el sistema judicial que es uno de los logros de nuestra civilización, su garantía frente a la arbitrariedad de gobernantes; usted es un cretino, un irresponsable que afirma incluso que la justicia no es sino una maquinaria perfecta que engrasa sus ruedas con un cúmulo de injusticias legales. ¿Es eso lo que pretende decirnos? No. Creo que no es eso. O tal vez sí, pero eso no es lo importante, ni nadie iba a creerme. Son muchos siglos, tienen ustedes razón, de consolidación y de afinamiento del proceso, muchos siglos y muchas condenas. Y muchos de muerte. O de cárcel para toda la vida. Tenemos por eso que pensar que el procedimiento es bueno, el más seguro, el único que con sus imperfecciones nos garantiza un cierto correctivo, algún modo de atrapar el Mal, de salirle al paso, de controlarlo y castigarlo. Y en último término, si ese es el cometido, si esa es la garantía que nos da, poco importa si el condenado al final es culpable o inocente. La labor de la justicia es entre otras de contención y prevención; está ahí para que exista al menos la tranquilidad entre los ciudadanos, la confianza en que el delito no queda impune. Y el margen de error, se lo aseguro, es lo de menos. Además una vez que uno ha sido ya condenado y no ha quemado la cárcel o ha matado al carcelero, es evidente que asume su culpabilidad, que se declara culpable ante la sociedad, y con sus silencio y el cumplimiento de su castigo confirma que el tribunal o el juez o el inspector, o el detective no se han equivocado. ¿Cómo podría soportarlo si no? ¿Qué ser normal, en sus cabales, siendo inocente, puede tragarse quince años de cárcel o cinco o tres sin rechistar o sin colgarse de una viga? Si aguanta era culpable. Y así usted y yo y el juez y el abogado podemos dormir tranquilos. Por eso si yo digo que el crimen suele ser perfecto, frente a lo que se cree, y que el criminal siempre gana, muy pocos de ustedes van a hacerme caso: delirios de un detective frustrado que en vez de cumplir con su deber y salir a perseguir el delito, a rastrear las huellas del crimen y los pasos del criminal, se refugia en sus papeles y mira con perplejidad cómo se llenan las cárceles con culpables que para él podrían perfectamente seguir siendo presuntos inocentes. No. El yonqui que vende la droga y es cogido con la dosis —siempre que no le hayan puesto la bolsita previamente, porque hay que conseguir

adecuados índices de captura de vez en cuando— es evidente que es culpable. Y las cárceles, no lo dudo, están llenas de esa clase de personajes, pobres tipos que han caído por delitos menores o peleas callejeras, hurtos, atracos de poca monta. Si se les atrapa con las manos en la masa —y suele pasar porque basta con ir a buscarlos a su casa o a la esquina, y si no cometieron ese delito cometieron otro similar con la estadística y su "mono"— es indudable que son culpables. Pero no es ese tipo de delincuente menor el que me preocupa. Hablábamos del crimen, hablamos de los juicios en donde el culpable es sometido a un procedimiento que parte de la recopilación de las pruebas, los indicios y después de las conclusiones del fiscal y del abogado. Y es ahí donde creo que el índice de probabilidades de acierto se hace cada vez más pequeño. Y es que casi siempre se condena al criminal sin pruebas suficientes o con pruebas que son totalmente rebatibles y que dependen en su contundencia, como ya he dicho varias veces, de la oportunidad de las "narraciones" previas. Yo me entretengo desde mi casa en montar siempre mi propio seguimiento de los datos y en ir construyendo un discurso alternativo. Probablemente en vez de detective debería haberme dedicado a la abogacía o a la carrera fiscal. Porque me interesan sobre todo los grandes criminales, los grandes casos, porque sé que en los pequeños van cayendo inocentes o culpables sin que a nadie le importe y a mí, como buen detective que tengo que concentrar mis fuerzas, tampoco me preocupan demasiado. En los atentados políticos, por ejemplo. Siempre acaba pagando alguno, porque alguien tiene que cargar con el muerto. Pero en esos casos el sistema narrativo se pone a tope y toda la maquinaria trabaja de prisa para conseguir un culpable evidente con un relato convincente y rápido que excluya rápidamente las hipótesis distorsionadas o perjudiciales. El búlgaro que atentó contra el Papa. ¿Qué sabemos de hecho? Cabeza de turco, prendida al azar, que acalle los rumores y dirija las miradas hacia los "malos" posibles y convenientes. Soy un detective, se lo confieso, de algún modo frustrado, incapaz de llegar nunca al auténtico culpable, porque funciono por intuiciones y carezco de medios. Pero, eso sí, no me dejo llevar por la lógica aplastante de los hechos, sino que más bien pongo las pruebas evidentes o "cantadas" en cuarentena y reconstruyo las hipótesis al revés y veo que también me funcionan. Los grandes criminales, los verdaderos, son hábiles, cautos y difíciles o imposibles de atrapar. Jack, el destripador: el famoso terrorista Carlos; los tipos que fueron

cargándose sistemáticamente a los miembros de la logia P2 (ese asunto oscuro y apasionante, tan novelesco, del dinero y el Vaticano y la mafia) o el asesino cauteloso y renacentista por su procedimiento que llevó al otro mundo al Papa que murió en un soplo, un visto y no visto de diarreas oportunas. Ni siquiera está claro a estas alturas quien incendió el Reichstadt o si fue ese pobre tipo, Mateo Morral o como se llame, el que puso la bomba al paso de la boda de los reyes, ni sabremos nunca cuántos pobres diablos de piel morena han sido condenados por violación, que nunca cometieron, de damiselas de piel blanca. ¿O quién mató a Olaf Palme? Los grandes crímenes corrientes, los que atestan los tribunales, no sabremos nunca del todo si el alegato de inocencia del que se sentaba en el banquillo era algo más que un gesto desesperado por salvarse en el último momento. ¿Se acuerdan ustedes del crimen aquel de los Urquijo? Sí, los crímenes de envergadura casi siempre quedan sin culpable manifiesto y en cambio cada día las cárceles se llenan con gente normal, gente de la calle ¿por qué pensar que ahí la justicia acierta y cumple su cometido y no pensar tal vez que la falta de atención o un "narrador" incompetente y de oficio ha propiciado la rápida condena que nadie se va a molestar en revisar? Cuando el personaje es popular surgen relatos contradictorios, sobre todo con el paso del tiempo. La relación, ahora demostrada, de Marilyn con Robert Kennedy, mantenida hasta el último día, hasta unas horas antes de su muerte, abre preguntas a posteriori sobre aquel suicidio que fue aceptado como tal y atribuido con todo tipo de detalles y argumentaciones al carácter inestable, desordenado de la guapa chica perdida con las pastillas y los lobos que la rodeaban.

No sabemos nada o casi nada de nadie y por eso los "aciertos" en la captura de los culpables son meras aproximaciones que cuanto más se cierran, más preguntas pueden abrir. Cuando un tipo da un hachazo a su señora en un arrebato suele quedarse allí junto a la sangre o se entrega desesperado a la policía unas horas después. Cuando un industrial muere de pronto con retortijones o es matado de un tiro en plena calle, difícil será llegar a dar con el asesino o la asesina y sobre todo con aquel que ha pagado y contratado al asesino o la asesina. Y yo como detective de salón no recuerdo que ninguno de esos casos, los verdaderamente complejos, se hayan resuelto en los últimos años. De hecho, como sabemos muy bien, ni siquiera se puede demostrar que un mafioso es un mafioso a no ser que cometa una imprudencia tonta en su declaración de

hacienda. Siempre habrá un buen narrador, un hábil abogado capaz de demostrar con pruebas y señales que su defendido se encontraba en el momento del crimen jugando al golf con el alcalde a las afueras de la ciudad. Y hasta el arrepentido es una figura discutible y rara: un nuevo narrador que describe minuciosamente las aventuras de su cómplice o su amo y que empieza por situarse en el centro de la narración como cordero manso, culpable, pero al final desengañado. Yo vi, yo estuve, yo presencié, yo participé. El "arrepentido" es una prueba vulnerable que aporta testimonio a cambio de prebendas, indultos o gracias. Y en el énfasis de su declaración se esconde a veces el rencor, la venganza o la calumnia bien pagada. El arrepentido se aporta a sí mismo como prueba. Pero la prueba vuelve a ser desmontable por un experto narrador que le convierta en resentido y que cuente su acto como un simple y rencoroso acto de vendetta, un gesto de saña contra un pobre ciudadano respetable, buen padre de familia y hombre de bien.

¿Qué es lo que investigo entonces? ¿No puede acaso considerarse la mía una carrera totalmente fallida? ¿Quiénes son mis clientes? ¿Dónde empieza y termina mi misión de sabueso? A veces yo mismo me lo pregunto, cuando me descubro inmóvil, agobiado por los datos y la "literatura" tejida en torno a ellos. Yo soy mi propio cliente y no recibo suma alguna por mis minuciosas y desesperanzadas investigaciones. Es un trabajo lento y sin muchos estímulos. Cuando veo que se va tejiendo la cadena, me digo para mí "otro que cae" y me pregunto sobre quién quedara libre, frotándose las manos, sentado en un sillón confortable frente al televisor o jugando a los naipes con los amigos en el bar. Antaño, cuando alguien moría cerca de aquel que detentaba el poder, la sospecha de la muerte recaía inmediatamente sobre el emperador que con el veneno se libraba así de sus oponentes. Prácticamente nadie moría de un modo inocente. Y eso resulta chocante, tienen que admitirlo. Todo rey o gobernante, sobre todo si se producía cambio de dinastía, aparecía ante la posteridad como criminal nato, gracias a los meticulosos y concienzudos historiadores. Y todo suplantador acusaba a su antecesor de crímenes horribles con venenos infames. Morir en la antigüedad, dado el estado de la medicina, era relativamente sencillo y cualquier fiebre, cualquier colitis por un agua bebida en mal estado o un alimento pútrido era atribuida inmediatamente a malas artes, venenos o pócimas que servían para acelerar el proceso. Algo así como si cada vez que hay una epidemia de gripe, acusáramos globalmente a algún laboratorio de

propagar el virus al llegar la primavera para vender más medicamentos. Crea la sospecha que algo queda, ya que casi todo es narración, hipótesis y puede resultar convincente. O si las larvas que aparecen de repente en el pescado fueran una venganza de los ganaderos, hartos ya de tanta vaca loca o de los criadores de cerdos, descompuestos por la peste porcina. Narrar, narrar. Yo investigo y elaboro mi hipótesis en secreto. Mi única diferencia con el detective tradicional es que yo investigo sin dejarme llevar por las apariencias, sabiendo que no basta encontrar el imperdible, la horquilla o la barra de labios en el lugar para cargarle el muerto a su dueña. Si veo la barra la pongo en entredicho, si encuentro la horquilla me mosqueo, si muchas pruebas confluyen y son demasiado obvias me pregunto por qué. Cuando de pronto aparase una fosa con muertos de sabe dios cuando amontonados, me pregunto quién y cómo los ha colocado. Siempre aparecen cuando cae un régimen y se quiere legitimar al sucesor. Me resulta curioso que en las guerras se vayan dejando tantas fosas comunes, que convierten al vencido en genocida. Y cuando el vencido tiene un golpe de suerte y se proclama vencedor aparecen nuevas fosas en terreno contrario y el vencedor de antaño es genocida ahora con nuevos muertos apilados.

Soy un detective sin demasiado futuro en mi profesión, es evidente, pero no saben cuánto disfruto en mi trabajo y cuánto tiemblo. Últimamente me he especializado en la televisión y recopilo en video los grandes procesos y también las películas, claro, que son ficción sobre ficción y redondean lo que en la realidad suele resultar algo más tosco y menos brillante. No es lo mismo un abogado gordo y flatulento, lleno de sudor bajo la toga que un buen actor, diestro en su cometido y hermoso ante las cámaras. Aunque últimamente los buenos despachos de abogados, las mejores oficinas de fiscal han aprendido por eso de la fuerza de la imagen y no sólo cuidan las cualidades narrativas y oratorias de sus miembros sino ante todo la apariencia. Aquí en nuestro país la cosa todavía está en pañales y los juicios o son rapidísimos y sin aura o son lentos y torpones con psiquiatras obtusos y forenses que vacilan y se contradicen y abogados con poca labia que sólo son expertos en la triquiñuela legal y que alargan interminablemente los procesos, porque desconfían de sus capacidades narrativas y prefieren refugiarse en las apelaciones y contra apelaciones, en los vicios de forma y cosas como esa. Son juicios sin encanto, chapuceros, donde al reo, culpabilizado de antemano por la opinión pública y la prensa, se le hace hablar y hablar,

convirtiéndole en un torpe narrador de sus memorias, al que se acusa con testimonios contradictorios y apenas hilvanados. Es fantástica, en cambio, la forma americana del "conteste usted sí o no y no divague, ni se vaya por los cerros de Úbeda". Porque aquí sobre todo en aquellos juicios en que se cuenta con el morbo previo del proceso se ve a jueces, abogados o fiscales interviniendo sin orden y recato, introduciendo en el relato interpolaciones de opinión, dirigiendo la pregunta de un modo tan malsano y partidista, que no revela habilidad para conducir, sino la imprecisión de un escritor primerizo. Desde que se ha impuesto también entre nosotros el juicio de crímenes obscenos como tema prioritario, adorado por las audiencias y retransmitido por la televisión, se ve a jueces, abogados y psicólogos estrenando zapatos nuevos, sin saber muy bien todavía cual es el papel que deben representar, siendo imprecisos en sus alegatos, confusos, toscos en sus conclusiones, como si la cantidad de los relatos recopilados de antemano les superaran y se sintieran impotentes para dar el golpe de gracia con la brillantez que tanta audiencia y tanta atención requiere. Es como en esas novelas malas que revelan ingenuidad en el trazo, deficiencias en la estructura, torpeza en el diálogo y pobreza de lenguaje. Ni siquiera el procedimiento está suficientemente consolidado y se tambalea, haciendo que, si se descuidan, el tiro les salga por la culata, es decir que todo el asunto se les desmorone y el inocente, que ha sido elegido como culpable, sea al final declarado inocente. Una carambola que no está prevista y que les lleva a condenar chapuceramente y pese a todas las incongruencias. Es como si estuvieran estrenando un procedimiento que les viene todavía grande. Acostumbrados a juicios rápidos y sumarísimos en tiempos anteriores, donde el narrador fiscal llevaba siempre las de ganar y apenas se dejaba oportunidad al narrador abogado y donde no importaba mucho la contundencia o solidez de las pruebas, se les ve ahora vacilantes y en un período de aprendizaje, desaliñados y sin demasiada convicción. No tiene esa prestancia y esa lucidez, conseguida tras dos siglos de madurez y dinero de los grandes abogados anglosajones que han afinado su técnica con el cine y que bordan como los romanos el discurso con que deslumbrar a la audiencia. Un discurso sin fisuras, poderoso, donde todo está previsto, mientras mantienen la elegancia del gran tribuno y se muestran imparciales, objetivos, fríos o acalorados, con un gran sentido dramático y un conocimiento maduro de los puntos

débiles del auditorio, el jurado en ese caso, al que tiene que deslumbrar y convencer con su actitud y sus argumentos.

¿Se van dando cuenta? Catilina no sería el conspirador sin escrúpulos que conocemos si no hubiera sido por el talento de Cicerón. Todo el mundo sabe que el criminal con medios económicos adecuados difícilmente es condenado y que el pobre diablo pagará culpas propias o ajenas sin un buen narrador que le defienda. Un buen detective, como yo mismo, no es más que un constructor de culpables adecuados, o más bien un primer constructor, el que hace el esbozo de la obra sobre el que los demás rematarán para dar brillo y lustre al acabado. Durante un tiempo recorrí las calles, sorprendí a adúlteros, indagué en cuentas bancarias y visité hoteles de carretera. Un trabajo aburrido y sin muchas satisfacciones. Hacía mis pinitos y contribuía de algún modo al diseño del culpable. Luego, cuando después de horas y horas de búsquedas frustradas y pistas desviadas o que no conducían a ninguna parte, redactaba mi modesto informe e intentaba a adornar lo mejor que podía mis tristes resultados para justificar mis horas muertas y mi no demasiado suculento salario. Pero hubo un día en que empecé a comprender que sin quererlo o de un modo inconsciente mi modesta labor de seguimiento y recopilación servía de plataforma, de cimentación para una posterior tarea de orfebrería que otros culminaban. Y el tipo prendido, colgado o preso para toda la vida se me aparecía por las noches y me sacaba la lengua con una mirada de incompreensión en la que yo leía "inocente", una mirada que me retorció las tripas. Comer con alguien o acostarse con alguien tampoco es para tanto, me decía, y de pronto todo mi trabajo se me revelaba como una gran trampa, un encaje que yo había hilvanado y que los demás habían decorado, poniendo dorados y perifollos, donde yo sólo había tejido una trama burda todavía y bastante inconsistente.

Entonces, picado tal vez por la envidia y la frustración, decidí divertirme yo también con mi trabajo, hacerlo a conciencia: un trabajo de estilo con adornos y florituras; tenía que escribir relatos lo suficientemente sólidos para competir con toda aquella purrela de inventores de pacotilla que se aprovechaban de la pobreza de mis datos para componer su historia, adornándola con todo lujo de detalles. Si yo era responsable de una posterior condena, que por lo menos mi trabajo tuviera su "aquel". Yo iba a "componer" una hermosa partitura, como ellos componían la suya. Y por eso, a partir de ese momento, yo creaba

mi hipótesis, elegía a mi culpable, que no necesariamente coincidía con el señalado por el inspector o mi cliente. Quería probarme a mí mismo entre otras cosas que mis sospechas no eran absurdas, que todo el proceso era una farsa bien montada sobre los datos inconsistentes que hasta entonces yo me había encargado de recopilar. Así que convertí mi trabajo en una auténtica creación: me esmeraba en las fotos, las componía incluso, enlazaba personajes, utilizaba el ordenador para montar escenas, mezclando tipos que nunca se habían conocido, inventaba citas, exageraba la descripción de los detalles, borraba la cara de uno y metía la de otro. Atrapaba a un intruso, uno cualquiera que no tuviera ninguna relación con el caso, un lejano pariente o un amigo tomado al azar, y comenzaba mi ardua y apasionante tarea de montaje. Aportaba incluso datos de la infancia, reconstruidos por mí, para facilitar la tarea del psicólogo: aquel individuo desconocido había coincidido en un colegio con el muerto y siempre había tenido hacia él una actitud de rencor porque, por ejemplo, el otro era diestro en los deportes, magnífico en el fútbol, mientras él era despreciado por los compañeros, un tipo debilucho al que el otro incluso había quitado la novia. Buscaba en los archivos individuos de infancia desgraciada, huérfanos, hijos de padres separados, cosas así y, una vez seleccionado el personaje, comenzaba mi tarea. Buscaba coincidencias en el tiempo y el espacio y, si no existían, las creaba. Cuanto más difícil el rompecabezas, más apasionante. Cuanto más inverosímil la conexión, más disfrutaba: tipo que había permanecido en el extranjero, y que, al volver, descubría que el otro había tenido éxito en su profesión; empleado de la empresa que alguna vez fue despedido; cliente casual de una discoteca que en cierto momento fue humillado por el muerto, quien sin saber el rencor que provocaba se había llevado a la pista de baile a la tía buena que él pretendió sin éxito. Cosas así: heridas del pasado, venganzas de la guerra, compañeros de mili que apenas se trataron, pero que de pronto se veían enlazados para siempre por mi precisa reconstrucción. Me convertí en un auténtico guionista y mis éxitos pronto fueron notables. Cuanto más disparatada la relación o más improbable el culpable que inventaba más prestigio adquirían mis historias y más aplaudida y reclamada mi labor de rastreo. De hecho psiquiatras y psicólogos disfrutaban con los antecedentes que yo me había encargado de crear, construyendo mis pistas: posible relación incestuosa con un padre atento, toqueteos de un tío de la infancia, miradas turbias a un compañero de

colegio, que justificaban una relación desviada y torpemente reprimida en ese honorable padre de familia que yo había seleccionado al azar. Mi mayor logro, el más aplaudido fue el de ese muchacho, excelente colegial, con matrículas en todas las asignaturas, serio, concienzudo, con simpáticas tendencias ecologistas y pocos escarceos amorosos al que hice responsable de unos terribles crímenes en serie: varias prostitutas muertas en los últimos meses, señalando que en su afición por los animales y por el apareamiento de los mamíferos —recopilaba videos científicos y estudios detallados sobre las ballenas y los elefantes, material para una tesis sobre la reproducción— había síntomas de una obsesión malsana, de una personalidad retorcida y sumamente inteligente que ocultaba probablemente una fuerte y desviada tendencia sexual, un odio oculto hacia la mujer, que se manifestaba precisamente en la clase de compañera modosa que siempre elegía. Añadí al informe algunas notas presuntamente extraídas de su ordenador en donde al comentario científico se añadían algunos exabruptos de índole personal, comentarios al margen sobre la violencia del coito en medio del océano o la ligereza de las gallinas, capaces de compartir al macho con desenvoltura. Mi material resultaba tan demoledor que la psiquiatra apenas tuvo que esforzarse para seguir recomponiendo los hilos de aquella personalidad morbosa y fría, aquel hijo de padres demasiado puritanos que probablemente deseó a su hermana desde la infancia —la hermana era bailarina y se había casado con un empresario teatral— y que sentía un evidente asco, probablemente unido a la impotencia, ante el sexo femenino y su ligereza. En fin, ya lo ven, una bonita historia. El muchacho fue condenado y todavía debe estar pudriéndose en alguna cárcel por un delito que yo sabía que no había cometido. Fui felicitado y todavía recuerdo la hermosa y conmovedora narración del fiscal en la última y definitiva sesión del tribunal. Consiguió con su alegato conmover a la audiencia, hacer temblar al juez que casi se secaba las lágrimas; el caso llenó páginas y páginas de los periódicos: especialistas de todo cuño aportaron su granito de arena con sus sesudas explicaciones. Hubo quien habló incluso de la triste influencia de los videos sobre la vida animal, destinados a la infancia y salió a relucir hasta el nombre de Rodríguez de la Fuente, como un posible e imprudente corruptor de menores. Sociólogos, antropólogos, sexólogos. Todos opinaron en tertulias televisivas y radiofónicas. El crimen de las gallinas, así lo denominó la prensa, llenó durante meses periódicos y revistas del corazón. Fueron

entrevistadas prostitutas que aportaban picante a la historia, jurando haber conocido al muchacho que merodeaba, según ellas, por la Casa del Campo a las horas más tranquilas del día, a las doce para más precisión. Una dijo que no podía olvidar aquella mirada fría, de odio que el chaval lanzó, cuando sus ojos se cruzaron, una mirada que la conmovió hasta las entrañas. «Pensé, comentó, que era uno de esos machos que no consigue que se le empine y menos mal que no me dio por ser madraza, porque yo de eso sé mucho y a más de uno le he quitado el problema». Sus compañeros de estudio que al principio declaraban que era imposible que Julio tuviera nada que ver, que era chico normal, estupendo, colaborador, amigable y amante de los animales y de la ciencia, acabaron contando en algunas entrevistas la desconfianza que siempre habían sentido hacia su carácter cerrado, su monótona y aburrida labor investigadora, su sosería y por lo cauto que se mostraba al hablar de las mujeres. «Nunca decía tacos, dijo uno, ni contaba anécdotas con chispa al día siguiente de una cita, ya me entiende; no era como los demás, añadió, si alguien hablaba de las tetas de su chavala o daba detalles sobre la cosa, él se ponía colorado y parecía que le molestaba como si fuera una monjita. Yo hasta había pensado que a lo mejor era homosexual».

En fin. El caso de las "gallinas" resultó espectacular, pero no fue el único. Podría enumerar tantos casos, tantas historias. Mis ganancias iban en aumento, así como mi prestigio. Narrar es un vicio y yo de algún modo me había convertido en un brillante director de escena. Cuando oía la sentencia que dictaminaba "culpable" sentía una honda satisfacción y me parecía que mi burla hacia la justicia no era sino la confirmación de todos mis temores. Yo estaba demostrando lo que desde el principio había sospechado, lo que por otra parte sabe perfectamente cualquier abogado o cualquier fiscal. Yo, un pobre sabueso, era como ellos el artífice de la historia, pero tan buen artífice que apenas les dejaba a ellos tarea; el abogado o el fiscal o el psicólogo recibían un material tan divinamente trazado de antemano que apenas podías lucirse. Era pan comido. Y yo saboreaba mi triunfo y, para evitar malos sueños, pesadillas o dolores de tripas, me decía que no hacía nada distinto de lo que normalmente ocurría en el ámbito judicial. La única diferencia era que en vez de un culpable tontamente elegido por ellos, siguiendo el esquema más obvio y tradicional, era yo el que elegía a mi protagonista, yo el que inventaba, yo el que facilitaba con mis irrefutables pruebas un

proceso y un culpable que de otro modo tardaría en ser designado, siendo al final igualmente inocente.

Hasta que un día me entraron remordimientos. Cualquier trabajo que resulta fácil y repetido deja de ser interesante. Además pasó lo de la mujer aquella y reconozco que cuando la vi desplomarse el día de la sentencia me sentí fatal. Su marido había aparecido muerto en un descampado. Era un caso trivial. Probablemente un hurto de poca monta, un golpe mal dado para robarle el reloj o la cartera. Pero, cuando se abrió la investigación, yo me sentía lleno de bríos y hacía dos meses que ningún caso de envergadura se me había designado. Así que comencé a montar las pruebas. Ella era un ama de casa que tenía dos hermosos hijos, un niño y una niña. Yo sabía que por ahí fuera, que siempre nos llevan delantera en eso de las modas, tenían mucho gancho los casos de violación paterna, así que comencé a crear mi reportaje o mi informe con fotos más o menos trucadas del padre y la niña que entonces tendría unos diez años, fotos de cumpleaños o de fiestas familiares. Un padre amoroso con una niña encantadora en los brazos. Luego conseguí testimonios de las niñas del colegio que afirmaban que su compañera a veces se mostraba rara, desconfiada y que siempre que hablaba de su papa se ponía nerviosa y que un día lloró al nombrarle. Ustedes no saben lo sencillo que resulta orientar las respuestas de las niñas de nueve o diez años, hacerlas decir lo que tú quieres que digan. Alguna dijo incluso que un día vino su papa a buscarla y ella echó a correr. Luego estaba lo de los dibujos. Eran dibujos que conseguí recopilar de sus primeros años en los que la figura paterna aparecía descomunal, como en casi todos los dibujos de los niños por otro lado, y en uno de ellos el padre, o el supuesto padre tenía grandes manazas, unos dedos muy largos. Yo sabía que la psicóloga a partir de mis insinuaciones completaría la labor. Cuando tuve terminado el trabajo reconstruí imágenes de la mujer aquella en un barrio de mala muerte, un lodazal de las afueras y conseguí dos o tres testigos que declararon que sí, que la habían visto hablando con tipos de mala catadura. En fin dejé preparado el material para que fuera fácil convencer a los testigos de que aquella mujer desesperada por los manoseos de su marido con la niña había pagado a unos delincuentes para que le dieran una paliza, para quitársele de en medio y ahorrarle la vergüenza de la denuncia y el juicio. Todo salió a pedir de boca. El juicio resultó magistral. La mujer lloraba, se contradecía, negaba, pero presionada por el fiscal y sobre

todo por los testimonios de la psicóloga acabó admitiendo que sí, que su marido quería mucho, tal vez demasiado a la niña, que era besucón y juguetero, que le gustaba desde pequeña tomarla en sus rodillas y... La niña dijo a su vez que su papa la quería mucho, que la acariciaba y que todas las noches le leía un cuento desde que era muy pequeña, que era él quien la ponía el pijamita muchas noches, mientras su mamá preparaba la cena, y que era verdad que a veces la había bañado, cuando su mamá no estaba en casa. Ante las preguntas, llenas de morbo e intención, dijo que sí que era también verdad que la frotaba con la esponja entre las piernas y que alguna vez ella había entrado en el baño cuando él se estaba duchando y que él le había explicado que los papas y las mamas eran distintos y que aquello que le colgaba sólo lo tenían los hombres.

No quiero entrar en más detalles. La mujer fue declarada culpable y los niños puestos bajo control judicial. Yo reconozco que aquel día por primera vez tuve náuseas y comprendí que había llegado demasiado lejos. Supe que aquello no podía continuar. Me tomé un descanso y pensé que me iba a ser difícil olvidar los ojos de aquella mujer, así que era el momento de retirarme a reflexionar. Había demostrado lo que pretendía demostrar, pero la conclusión se había vuelto contra mí y no me sentía satisfecho. Los ojos de aquella mujer de incomprensión y miedo me quitaban el sueño.

Así que medité, tomé una decisión y dejé mi licencia y mi actividad profesional y por eso ahora soy detective con una única misión, que por otro lado, lo confieso, me produce grandes alegrías: demostrarme y demostrar que casi todos los condenados son inocentes o podrían serlo, como aquella desdichada mujer, y que todos los que quedan sin mácula, por mucho que las sospechas en un primer momento parecieran señalarlos, suelen ser culpables de un modo u otro. ¡Los grandes culpables son tan hábiles y tienen tantos recursos! Soy un Sherlock Holmes para un Moriarty que vuelve a tener mil disfraces y todos los recursos y que se ríe a carcajadas desde todas las alcantarillas, un Moriarty inteligente, sagaz, vestido de seda y paseándose por los más elegantes salones y por las antesalas de los más distinguidos ministerios, un Moriarty que difícilmente se deja atrapar y que se burla y ríe y ríe y ríe cada vez que el juez lee una nueva sentencia y otro pobre desgraciado da con sus huesos en la cárcel. El crimen siempre o casi siempre queda impune. Yo no atraparé a Moriarty, pero al menos lo sé, sé que sigue libre, mientras otros pagan en su nombre, y esa es mi

fuerza y por eso mi trabajo de rastreador es cada vez más certero y más concienzudo. Algún día vendrán a consultarme. Recopilo hipótesis y conclusiones que desmontan o ponen en entredicho la mayor parte de las resoluciones judiciales de los últimos años. Cualquier día las publicaré y entonces tendrán que abrirse las cárceles para escupir a esas filas de inocentes que desde sus celdas parecen hacerme guiños. Ellos también tienen una narración que contar y de todas las narraciones, de todos los cuentos, es la única, son las únicas que tienen el carácter de verdad que poseen las autobiografías. Por eso casi nadie quiere oírlos, suelen ser simples y sin demasiada grandeza, cosas de todos los días sin demasiado atractivo para el lector o el público. Algunos inculpados estudian derecho para demostrar su inocencia, otros callan y asumen su culpa, algunos apelan y piden revisiones. La mayoría sufren en silencio. A ellos, a todos ellos dedico mi tarea también silenciosa de sabueso. Quizá así pueda borrar alguna vez los ojos de la mujer o la cara de incredulidad del muchacho, el chico listo del crimen de las "gallinas", la cara de estupor al escuchar como era condenado a cadena perpetua. Pero los rostros se confunden con los rostros de todos los demás. Todos o casi todos los que llenan las cárceles son tan poco culpables como ellos. Virtud del narrador o de los narradores, háganme caso. Y si tienen algún caso que consultarme, no lo duden. Aquí está mi tarjeta. Buen trabajo y discreción profesional.

En la misma serie

ARBA 1:

Georges Lüdi & Claude-Anne Zuber (éds.): *Contributions aux 4èmes rencontres régionales de linguistique, Bâle 14-15 septembre 1992* (juin 1993).

ARBA 2:

Simona Pekarek: *Gestion des rôles et comportement interactif verbal dans l'interview semi-directive de recherche* (février 1994).

ARBA 3:

Georges Lüdi & Claude-Anne Zuber (éds.): *Linguistique et modèles cognitifs. Contributions à l'"École d'été", Sion, 6-10 septembre 1993* (juin 1995).

ARBA 4:

Germán Colón, Tobias Brandenberger & Marco Kunz (eds.): *La novela española moderna, Actas de las Jornadas Hispánicas 1993 - Basilea, 12 a 13 de noviembre de 1993* (junio de 1994).

ARBA 5:

Sémantique et représentations, Contributions aux journées de linguistique Strasbourg - Bâle. Bâle, 2 - 4 déc. 1993 (août 1995).

ARBA 6:

Rita Franceschini: *La metacomunicazione: forme e funzioni nel discorso* (ottobre 1994).

ARBA 7:

Marco Kunz: *La saga de los Marx, de Juan Goytisolo, Notas al Texto* (marzo 1997).

ARBA 8:

En preparación.

ARBA 9:

En preparación.

