

Secondary Publication



Rodrigues-Moura, Enrique

Indicios, señales y narraciones : A modo de introducción

Date of secondary publication: 30.05.2023

Version of Record (Published Version), Bookpart

Persistent identifier: urn:nbn:de:bvb:473-irb-596083

Primary publication

Rodrigues-Moura, Enrique: Indicios, señales y narraciones : A modo de introducción. In: Indicios, señales y narraciones : literatura policíaca en lengua española. Rodrigues-Moura, Enrique (Hg). Innsbruck : Innsbruck University Press, 2010. S. 7-33.

Legal Notice

This work is protected by copyright and/or the indication of a licence. You are free to use this work in any way permitted by the copyright and/or the licence that applies to your usage. For other uses, you must obtain permission from the rights-holder(s).

This document is made available under a Creative Commons license.



The license information is available online:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Enrique Rodrigues-Moura

Indicios, señales y narraciones A modo de introducción

Desde el interior de un apartamento con una amplia ventana de tres cuerpos la cámara se asoma al exterior y recorre lentamente el patio de vecinos. Comienza un nuevo día de verano en la ciudad de Nueva York. Después regresa al apartamento de partida y muestra a su sudoroso ocupante que dormita en una silla de ruedas con la pierna enyesada. Sobre el blanco del yeso, manuscrito, se lee: “Aquí yacen los huesos rotos de L. B. Jefferies.”¹ Ya dentro de la habitación, la imagen sobrevuela expresamente una cámara fotográfica hecha añicos y a continuación muestra varias fotos periodísticas de desastres: un aparatoso accidente en una carrera de coches, un llamativo incendio y el hongo de una explosión. Siguiendo el mismo movimiento, la cámara se detiene por fin en la portada de una revista de sociedad que muestra un plano medio corto de una joven rubia. Es la última imagen que el espectador puede apreciar antes del fundido en negro. Las siguientes secuencias y diálogos otorgarán significados a esta precisa diseminación de indicios: L. B. Jefferies es Jeff –interpretado por James Stewart–, un respetado y arriesgado fotógrafo de prensa que convalece de un accidente de trabajo, y la joven rubia de la portada es Lisa –Grace Kelly–, su novia, periodista de moda, temas de sociedad y cuestiones afines. Se trata, como ya ha adivinado el sagaz lector, de la película *Rear Window*, del director Alfred Hitchcock, que se estrenó en 1954.

El protagonista de la película, Jeff, con esa pierna enyesada desde la cintura hasta el pie, lleva varias semanas reducido a una silla de ruedas y se dedica a observar a sus vecinos, casi a espiarlos. Poco a poco va acumulando una serie de indicios que lo convencen de que uno de ellos ha asesinado a su convaleciente mujer, con la que tenía frecuentes discusiones, y ha hecho desaparecer el cadáver. Primero, en una noche de insomnio, lo sorprende saliendo de su casa con una maleta a las dos de la mañana, bajo una lluvia torrencial, acción que repite esa misma noche hasta tres veces. Después, al día siguiente, Jeff no ve a la esposa del vecino en casa y comprueba que éste no ha ido a trabajar, sino que se dedica a limpiar la sospechosa maleta. También observa que envuelve en papel de periódico un cuchillo de carnicero y una pequeña sierra e incluso, más adelante, lo ve volver a casa en mangas de camisa con una soga entre sus manos. Las dos principales confidentes de Jeff –la masajista que lo ayuda en la rehabilitación y su novia Lisa– no le hacen mucho caso ni quieren creerle. Atribuyen sus elucubraciones a una falsa e imaginativa interpretación de los indicios. Sólo las insistencias de Jeff consiguen que Lisa

1 Según el original: “Here lie the broken bones of L. B. Jefferies.”

se vea forzada a escuchar en detalle su enumeración de indicios, pero, en contrapartida, aboga por una irónica interpretación de estos, en absoluto semantizada según un modelo criminal.

Jeff: ¿Por qué, por qué saldría un hombre de su apartamento tres veces en una noche lluviosa con una maleta y volvería otras tantas?

Lisa: A su mujer le gusta darle la bienvenida.

Jeff: No, no la mujer de ese viajante. ¿Y por qué no ha ido a trabajar hoy?

Lisa: Trabajaré en casa, es más interesante.

Jeff: No. ¿Qué tiene de interesante un cuchillo de carnicero y una sierra pequeña envueltos en un papel de diario? ¿Eh?

Lisa: No me importa.

Jeff: ¿Por qué no ha entrado en el dormitorio en todo el día?

Lisa: No lo comprendo.

Jeff: Escucha, ¿no comprendes, Lisa, que algo terrible está pasando?²

Más adelante, Jeff vuelve a porfiar sobre la posibilidad de que el vecino haya asesinado a su esposa e incluso se pregunta sobre la forma concreta en que se ha podido cometer el supuesto crimen: "... descuartizar un cuerpo humano",³ son sus palabras. Estas observaciones enervan sobremanera a Lisa, que se asusta y le pide que se examine, que reflexione sobre sus actos y las opiniones que manifiesta.

Lisa: Jeff, intenta mirarte a ti mismo.

Jeff: ¿Qué te pasa?

Lisa: Mirar por la ventana para pasar el rato es una cosa, pero hacerlo como tú lo haces, con prismáticos y esas extravagantes opiniones de todo lo que ves, ¡es enfermizo!

Jeff: ¿Acaso crees que lo considero una diversion?

Lisa: No sé cómo lo consideras, pero si no dejas de hacerlo, me voy de aquí... ¿Qué es lo que pretendes?

Jeff: Sólo quiero saber qué es lo que le ocurre a la mujer del viajante, no creo que por eso parezca un demente.

Lisa: ¿Y por qué crees que le ha ocurrido algo a esa mujer?

2 De acuerdo con el original inglés, bastante más sugerente: "Jeff: Why, why would a man leave his apartment three times on a rainy night with a suitcase and come back three times? // Lisa: He likes the way his wife welcomes him home. // Jeff: Oh no. No, no, no. Not this salesman's wife. And why didn't he go to work today? // Lisa: Homework. It's more interesting. // Jeff: What's interesting about a butcher knife and a small saw wrapped in newspaper? Huh? // Lisa: Nothing, thank heaven. // Jeff: Why hasn't he been in his wife's bedroom all day? // Lisa: I wouldn't dare answer that. // Jeff: Well, listen. I'll answer it, Lisa, there's something terribly wrong."

3 "... to cut a human body" son las palabras originales.

Jeff: Por mil cosas. Es una invalida, necesita cuidados constantes, pero nadie ha entrado a verla en todo el día ¿Por qué?⁴

Continuando la discusión, muy preocupada por Jeff, Lisa intenta buscar, una vez más, una aclaración racional a los indicios acumulados. Lisa se mueve hacia el interior de la habitación, como si cavilase su respuesta, y Jeff la sigue, desplazando su silla de ruedas, por lo que se queda situado de espaldas a la ventana, sin su privilegiada atalaya.

Lisa: Tal vez haya muerto.

Jeff: ¿Dónde está el doctor? ¿Y el forense?

Lisa: Puede que esté dormida con algún sedante.⁵

En ese momento, Lisa, de pie, observa que el vecino ha vuelto a su apartamento, pero impide que un ansioso Jeff pueda girar su silla de ruedas para también espiar a su sospechoso. “No hay nada que ver”, le espeta Lisa, mientras sujeta firmemente la silla de ruedas.⁶ En un rápido diálogo, Jeff recapitula los indicios y Lisa vuelve a interpretarlos de forma divergente.

Jeff: Yo lo he visto por esa ventana. He visto muchas disputas y discusiones, misteriosas salidas de noche, cuchillos, sierras, cuerdas, y desde anoche ni rastro de la mujer. Está bien. Dímelo tú. ¿Qué es lo que está haciendo?

Lisa: No lo sé.

Jeff: ¿Dónde está ella?

Lisa: Tal vez pretenda abandonarla. No lo sé, ni me importa. Muchas personas tienen cuchillos, sierras y cuerdas en casa y muchos maridos no hablan con sus mujeres en todo

4 En este caso el doblaje castellano de la película se apega más al diálogo original: “Lisa: Jeff, if you could only see yourself // Jeff: Whatsa matter? // Lisa: Sitting around looking out of the window to kill time is one thing but doing it the way you are with binoculars and wild opinions about every little thing you see is, is diseased! // Jeff: What do you think I consider it recreation? // Lisa: I don't know what you consider it, but if you don't stop it, I'm getting out of here...What is it you're looking for? // Jeff: I just want to find out what's the matter with the salesman's wife. That's all. Does that make me sound like a madman? // Lisa: What makes you think there's something the matter with her? // Jeff: A lot of things. She's an invalid. She demands constant care. Yet not the husband or anybody else has been in to see her all day. Why?”

5 En la versión original: “Lisa: Maybe she died. // Jeff: Where's the doctor? Where's the undertaker? // Lisa: She could be sleeping, under sedatives.”

6 “There's nothing to see.”

el día. Luego ellas se enfandan, discuten y empiezan los problemas. Pero muy pocos acaban asesinando, si es eso lo que tú estás pensando.⁷

La discusión continúa vívida, con argumentos y contraargumentos sobre la interpretación de los indicios. Jeff siempre de espaldas a la ventana, Lisa sentada en una silla frente a él, para estar a su altura. Y de pronto un plano medio corto de ella la muestra con los ojos muy abiertos –ligero arqueamiento de las cejas, boca que se entreabre–, observando enmudecida lo que ocurre en el apartamento del vecino. Se pone de pie y la cámara sigue su movimiento, siempre manteniendo el mismo tipo de plano. En claro contraste con la inmediatamente anterior locuaz discusión, Lisa ahora calla y observa. Un contraplano de Jeff señala la sorpresa de éste ante el cambio de actitud de ella. La siguiente imagen la muestra de pie, estática, mientras Jeff, que ha percibido que algo está pasando, se mueve veloz hacia los prismáticos. Un plano del dormitorio del vecino permite acecharlo en mangas de camisa mientras cierra un gran arcón –en el que cabría una persona– con la soga que el espectador ya conoce. Al lado se observa un colchón enrollado. Ni rastro de la esposa. Lisa rompe su silencio: “Cuéntame todo desde el principio, Jeff. Dime todo lo que has visto y lo que crees que significa.”⁸ Y la imagen fílmica acompaña narrativamente su parlamento. De un inicial plano medio de ambos –ella de pie, con una mano inquieta sobre el respaldo de la silla de ruedas, él armado de sus prismáticos–, la cámara se mueve hasta enfocar un primer plano del rostro de Lisa, que se funde en negro cuando ella ha acabado de decir sus últimas palabras “... y lo que crees que significa.”⁹

Desde el origen de la novela policíaca los indicios han sido necesarios para que tanto el investigador como el lector puedan construir una narración que explique lo que no han visto o leído. No sólo la selección de indicios es importante, sino también la armazón bien estructurada de una narración coherente, verosímil, convincente, que explique sin dejar cabos sueltos lo acontecido antes de que el lector hubiese abierto la primera página del libro o antes de que se hubiesen apagado las luces de la sala. Como ya percibió Tzevan Todorov (1966), se trata de dos

7 Nuevamente, en la versión inglesa: “Jeff: I’ve seen it through that window. I’ve seen bickering and family quarrels and mysterious trips at night, knives and saws and rope. And now, since last evening, not a sign of the wife. All right, now you tell me where she is... // Lisa: I don’t know. // Jeff: What’s she doing? // Lisa: Maybe he’s leaving his wife. I don’t know. I don’t care. Lots of people have knives and saws and ropes around their houses and lots of men don’t speak to their wives all day. Lots of wives nag and men hate them and trouble starts. But very very few of them end up in murder if that’s what you’re thinking.”

8 “Let’s start from the beginning again, Jeff. Tell me everything you saw and what you think it means.”

9 “... and what you think it means.”

narraciones, “la historia del crimen y la historia de la investigación”,¹⁰ siendo la segunda la que construye lo que el lector lee y el espectador ve.¹¹

Carlo Ginzburg (1979) ha llamado la atención sobre la correspondencia cronológica entre el auge de la Modernidad y el triunfo del paradigma epistemológico “indiziario”, paradigma éste que tiene como punto de partida la acumulación e interpretación racional de los indicios. En sus palabras, “lo que caracteriza este saber es la capacidad de partir de datos experimentales aparentemente secundarios para llegar a una realidad compleja no experimentable directamente.”¹² En esta línea, la crítica académica suele resaltar que la consolidación del Estado burgués propio de la Modernidad necesitó, para consolidarse, establecer un control seguro y fiable de los individuos, ya sea por motivos económicos, ya sea por motivos básicos de seguridad. El Estado moderno se otorgó el monopolio de la violencia y con ello pasó a tener la responsabilidad de controlar tanto la delincuencia como los movimientos de masas que abogaban por la lucha de clases en las cada vez mayores urbes del mundo occidental. La acumulación de datos antropométricos, inicialmente, o el recurso a la huella dactilar, método a todas luces más efectivo, fueron técnicas empleadas con relativo éxito para censar a los ciudadanos. Así, se suele interpretar al policía o detective ocasional de la novela policíaca –y recuérdese que la novela es el género por excelencia de la burguesía– como una figura literaria que devuelve el orden social truncado por el crimen, pues sabe leer los indicios que el narrador ha diseminado para acabar nominando al criminal, que de una forma u otra pagará su culpa. La sólida y racional interpretación de los indicios le permite al policía o detective vencer una realidad opaca que, una vez develada, pasa a ser perfectamente inteligible. El análisis detectivesco se vale en no pocas ocasiones de métodos tales como los exámenes de balística o el minucioso estudio del lugar del crimen, métodos estos ya puestos en práctica por Eugène François Vidocq, famoso delincuente y más tarde agente del orden e incluso detective y personaje literario hartamente conocido en la Francia de principios del siglo XIX. En consecuencia, los indicios se han convertido en señales que se han utilizado como irrefutables pruebas en la narración que remata el misterio y esclarece la identidad del culpable.

10 En palabras de Todorov: “l’histoire du crime et l’histoire de l’enquête”. Citado de Todorov, Tzevan (1971). “Typologie du roman policier”. En: T. Todorov. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 55-65. Cita de la página 57. Texto de 1966. Traducción del autor, como las siguientes, salvo que se indique lo contrario.

11 Es más, una vez construida de forma verosímil la historia de la investigación, resulta difícil abandonarla. Hacia el final de la película *Rear Window*, antes del clímax, cuando el detective Thomas J. Doyle –interpretado por Wendell Corey– desmonta con pruebas la bien trabada narración de Jeff y Lisa, estos parecen incluso desilusionados por no tener un caso, por no tener un cadáver: “Lisa: Jeff, si alguien entrara aquí no daría crédito a lo que verían sus ojos. // Jeff: ¿Qué? // Lisa: tú y yo con caras largas, desesperados, porque nos hemos enterado que un hombre no ha matado a su mujer.” En inglés: “Lisa: Jeff, you know, if someone came in here, they wouldn’t believe what they’d see. // Jeff: What? // Lisa: You and me with long faces, plunged into despair because we find out a man didn’t kill his wife.”

12 En el original: “Ciò che caratterizza questo sapere è la capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente.” Citado de Ginzburg, Carlo (2000). “Spie. Radici di un paradigma indiziario”. En: C. Ginzburg. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 158-209. Cita de la página 166. Texto publicado por vez primera en 1979.

Tanto en su origen como en el desarrollo posterior del género, tres elementos significativos se han mantenido hasta cierto punto invariables: *action, analysis, mystery* (Schulz-Buschhaus 1997).¹³ Si en un principio el enigma centraba la atención de autores y lectores, los cuales sabían que, una vez que se hubiese descifrado el interrogante, el *happy ending* no tardaría en aparecer, a partir de los años veinte del siglo pasado, con la irrupción del denominado *hard boiled* en los Estados Unidos, el género ajustó sus propias reglas literarias, pues el contexto social había cambiado. La avanzada sociedad capitalista y el por entonces incipiente proceso de globalización socavaron el Estado-nación decimonónico y facilitaron que otras entidades reclamasen por la vía de los hechos el ejercicio de la violencia: por ejemplo, los grandes grupos mafiosos o criminales y las gigantes corporaciones estatales o multinacionales. Avanzado el siglo XX, la propia característica fragmentaria de la Postmodernidad o Segunda Modernidad, carente de un *grand récit* explicativo, legitimador, ha puesto en cuestión la inteligibilidad de la realidad, en el caso de que ésta exista. Como consecuencia de ello, tampoco habría solución, a día de hoy, para los clásicos casos de la novela policíaca, pues, entre otras cosas, no habría posibilidad de engazar una narración convincente que llevase a señalar al culpable. La opacidad lo cubriría todo. El escritor Alain Robbe-Grillet lo entendió sobremano en su novela *Les gommés* (1953), un texto que se inscribe aparentemente en el género policíaco, pero que en realidad posee escasa acción, inútiles análisis y vano misterio, además de que no aporta ninguna solución final:

Wallas respondió más o menos bien a las preguntas del comisario general, sin comunicar secretos esenciales. Pero él mismo se da cuenta de lo precario de su situación. Esos personajes de segunda línea que dirigen clandestinamente el país, esos crímenes de los que nadie habla, esas múltiples policías al margen de la verdadera, esos terroristas, en fin, más misteriosos que todo lo demás, son como para marear a un funcionario positivo que oye hablar de ello por primera vez... Y, sin duda, la historia podría inventarse otra vez de cabo a rabo y continuaría dejando a cada uno la posibilidad de creer en ella o no y esas sucesivas derivaciones, en un sentido o en otro, modificarían su naturaleza de idéntico modo.¹⁴

13 De los varios ensayos de Ulrich Schulz-Buschhaus sobre la novela policíaca, me refiero en especial al titulado "Aktuelle Formen und Tendenzen des Kriminalromans". Se trata de un artículo no publicado en vida y que se puede leer en la edición digital de todos sus artículos preparada por Klaus-Dieter Ertler y Werner Helmich, *Ulrich Schulz-Buschhaus: Das Aufsatzwerk – eine digitalisierte Gesamtausgabe* (febrero de 2007; <http://gams.uni-graz.at/usb>).

14 Citado de la traducción castellana de Jordi Petit Fontseré: Robbe-Grillet, Alain (1986). *Las gomas*. Barcelona: Anagrama, 151. Según el original: "Wallas a répondu tant bien que mal aux questions du commissaire général, sans trahir de secrets essentiels. Mais il se rend compte lui-même des faiblesses de sa position. Ces personnages de second plan qui dirigent clandestinement le pays, ces crimes dont personne ne souffle mot, ces polices multiples en marge de la vraie, ces terroristes enfin, plus mystérieux que tout le reste, il y a là de quoi indisposer un fonctionnaire positif qui entend parler pour la première fois... Et, sans doute, l'histoire pourrait être inventée de toutes pièces qu'elle laisserait à chacun, de la même façon, la possibilité d'y croire – ou non – et ces déviations successives, dans un sens ou dans l'autre, n'en modifieraient la nature que d'une manière tout identique." Robbe-Grillet, Alain (2006). *Les gommés*. París: Les Éditions de Minuit, 175-176.

El personaje Wallas no sólo es consciente de la existencia de múltiples niveles de responsabilidad por encima del posible criminal, sino que, una vez armada una narración con los indicios conseguidos, sabe que ésta nunca será convincente de forma absoluta. El típico “funcionario positivo” acumulador de datos se siente sobrepasado por estos. El narrador de la novela corrobora con una impagable imagen esa imposibilidad de sacar algo en limpio de una realidad incomprensible y cambiante: “En el agua turbia del acuario pasan unas sombras furtivas, una ondulación, cuya existencia sin contornos se disuelve por sí sola... y luego uno se queda dudando de haber visto algo.” (110). Imagen que se repite en el último párrafo del libro, a modo de colofón de la novela: “En el agua turbia del acuario, una sombras pasan, furtivas.” (221).¹⁵

Así, en estas circunstancias literarias y socio-históricas que ponen en cuestión la inteligibilidad de la realidad –e incluso su propia existencia–, es evidente que el paradigma “indiziario” no resuelve el problema de comprensión cabal de los fenómenos del mundo, sean estos un hecho criminal o de otro tipo, pues no hay reglas naturales para explicar un fenómeno cultural e histórico como un asesinato. En ese sentido, Ginzburg precisa en el texto ya citado que en “este tipo de conocimiento entran en juego (se dice normalmente) elementos imponderables: olfato, vistazo, intuición.”¹⁶ Es decir, para llegar a alguna conclusión que responda a las expectativas del lector, los narradores policíacos han tenido que descartar el abuso que se había hecho de la razón indagadora y han tenido que optar, en contrapartida, por golpes de intuición. Ni siquiera partir de una hipótesis es una buena opción, pues cada caso es insondable, único, como muy bien sabía Pepe Carvalho en la novela *Tatuaje* (1974), el estreno de Manuel Vázquez Montalbán en el ámbito policíaco heredero del *hard boiled*: “[Carvalho] Sabía por experiencia que lo peor en una investigación era partir de una hipótesis. Puede condicionar el proceso de acceso a la verdad e incluso desviarlo.” (28).¹⁷ El investigador aparca momentáneamente la razón y se adentra en el misterio por medio de la acción, que lo lleva a patear los bajos fondos de las ciudades.

En el proceso de evolución del género, la figura del protagonista ya no es un investigador sin familia ni profesión –tipo Sherlock Holmes–, que por curiosidad científica selecciona y analiza indicios y esclarece casos –la justicia racional y probatoria carente de la magnanimidad real sería un producto de la sociedad burguesa–, ni un detective o “man of honour” que se mantiene más o menos incólume en una sociedad capitalista corrupta, sino que llega a adoptar múltiples formas, como policías sobornados, víctimas, matones, etc. No obstante, a pesar de esta evolución del género, el protagonista tiene que investigar y develar un caso –no raras veces un simple *McGuffin* a lo Hitchcock– por medio de numerosos indicios, que se irán cargando

15 De acuerdo con el original: “Dans l’eau trouble de l’aquarium, des ombres passent, furtives – une ondulation, dont l’existence sans contour se dissout d’elle-même... et l’on doute ensuite d’avoir aperçu quelque chose.” (126) y “Dans l’eau trouble de l’aquarium, des ombres passent, furtives.” (264).

16 Según el original: “In questo tipo di conoscenza entrano in gioco (si dice di solito) elementi imponderabili: fiuto, colpo d’occhio, intuizione.” (193).

17 Cito por la edición de bolsillo de Plaza & Janés (Barcelona 1985). Esa confianza en alcanzar una verdad tan prístina irá desapareciendo a lo largo de la serie de novelas protagonizadas por Pepe Carvalho.

de significados dentro del sistema semiótico que estructura y condiciona el género policíaco. Las reglas del género han sufrido, pues, como suele apuntar la crítica, una importante modificación. Si inicialmente el hábil detective se dedicaba a recopilar y analizar los indicios dispersos en las páginas de la novela para alcanzar hacia el final del texto una explicación convincente que iluminase el enigmático caso criminal, en la segunda etapa del género el investigador ya no exhibe tan perspicaz análisis de los indicios. Los denominados verdaderos criminales no suelen dejarse atrapar en las páginas de la novela. Las relaciones sociales son más complejas y el paradigma “indiziario” resulta, por ello, incapaz de proponer una narración que, partiendo de datos aparentemente menores, aprehenda de forma directa y explique con claridad una realidad cada vez más cambiante. La intención de sentido de estos textos prefiere centrarse en trazar una radiografía de un salvaje capitalismo urbano. Ahora los indicios no apuntan al criminal, sino que denuncian una sociedad injusta, corrupta, con diferentes polos de violencia que se enfrentan entre sí. En palabras de Ricardo Piglia, “el único enigma que proponen –y nunca resuelven– las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas.” (1976).¹⁸

Así, a pesar de modificadas parcialmente las reglas del género, los indicios siguen estando siempre presentes, ejerciendo un efecto tirano sobre la capacidad mimetizadora de la realidad extraliteraria. Si antes los indicios le servían al detective –y al lector implícito– para descubrir al asesino, ahora los indicios comparecen para hacer evidente la violencia urbana, la brutal y aceptada desigualdad social, como propugnan las novelas que se encuadran en el ámbito de la novela negra o el neopolicial latinoamericano. Los indicios interpelan muy especialmente al lector implícito, para que capte la frecuente intención de sentido de crítica social que contiene la novela negra o el neopolicial. Recuérdese que de modo no infrecuente los autores de literatura policíaca insisten en que se valen de las reglas del género para escribir la crónica oculta de una sociedad en su tiempo histórico. Y no pocos críticos académicos avalan esta pretensión, esta funcionalización del género.

Jorge Luis Borges vio perfectamente el carácter artificial del género policíaco y lo mostró por medio de la ficción en el cuento “Emma Zunz” (1948/49). La protagonista siembra el relato de indicios y comete su crimen. Después llama a la policía y relata su versión, respaldada por esos indicios. El último párrafo de “Emma Zunz” es clarificador sobre la artificialidad del género, y por consiguiente de su carácter literario, en absoluto un fiel espejo del mundo exterior al texto:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero tam-

18 Citado de Piglia, Ricardo (2001). “Sobre el género policial”. En: R. Piglia. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 59-62. Cita de la página 62. Texto publicado en enero de 1976, en el número 30 de *Crisis*, en el marco de una encuesta elaborada por Jorge Lafforge y Jorge B. Rivera.

bién era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.¹⁹

Es decir, los indicios estaban ahí, perfectamente diseminados por el narrador, pero el análisis posterior, por el contrario, les otorgará un significado absolutamente distinto a los hechos que han sido narrados.²⁰ Formalmente, eso sí, las reglas del género se han respetado y ello es posible porque estas reglas han logrado autonomía por encima de cualquier ingenua pretensión mimética de la realidad exterior al libro. En este sentido, los textos de Robbe-Grillet y Borges aquí citados permiten observar que el género policíaco es fácilmente reconocible por su irrenunciable estructura: *action, analysis, mytery*. Basta incluso con aludir a alguno de sus elementos para que el lector se sitúe en el pertinente horizonte de expectativas que le permita apreciar la novela. No hace falta siquiera respetar el orden convencional para que el lector reconozca con cierta facilidad que se encuentra ante un texto del género. Estos dos ejemplos establecen deliberadamente un juego referencial con el género, pues muestran, entre otros aspectos, la absoluta imposibilidad de establecer una narración concluyente o probatoria (Robbe-Grillet) y la total artificialidad de sus reglas (Borges). Es más, el género resiste incluso a su extrapolación histórica, como en el caso de José Carlos Somoza, entre otros muchos, que ambienta su novela policíaca *La caverna de las ideas* (2000) en la Atenas clásica, luego engarza dos géneros literarios de consumo altamente codificados: novela histórica y novela policíaca.

En el marco de la historia de la literatura, durante la denominada época clasicista y hasta la irrupción de la categoría de lo nuevo como valor encomiable e indiscutible –el paso de la Ilustración al Romanticismo–, los textos que respetaban las reglas poéticas eran aquellos que tenían serias oportunidades de ascender al Parnaso. Por el contrario, en el paradigma actual, los textos que se enmarcan en un género literario establecido –con las matizaciones, parodias o críticas que cada género resiste– son aquellos que raramente recibirán el elogio crítico de la academia, pero sí pueden lograr el aplauso de la sociedad de consumo. Así, a la hora de canonizar a autores y obras literarias, según Schulz-Buschhaus, la poética clasicista se guiaría por un paradigma vertical y la actual poética literaria por un paradigma horizontal.²¹ A día de hoy, cuatro son los géneros literarios de consumo con una alta codificación poética: la novela rosa o erótica (*eros*), la novela policíaca (*tánatos*) y las novelas que giran alrededor del tiempo (*cronos*), luego la novela de ciencia ficción y la novela histórica. Son géneros de partida seccionados del canon y que presentan una decidida voluntad de comunicación con el lector, normalmente exitosa. Además,

19 Texto publicado en septiembre de 1948 en la revista *Sur* e incluido al año siguiente en el libro *El Aleph*. Aquí citado de Borges, Jorge Luis (1989). “Emma Zunz”. En: J. L. Borges. *Obras completas*. I. Barcelona: Emecé, 564-568. Cita de la página 568.

20 En este caso, a diferencia del orden narrativo propuesto por Todorov –“la historia del crimen y la historia de la investigación”–, el lector lee la historia del crimen y pasa a deducir, a partir de ésta, la historia de la investigación.

21 Véase, en concreto, el siguiente ensayo: Schulz-Buschhaus, Ulrich (1979). “Trivialliteratur?”. En: U. Schulz-Buschhaus (ed.). *Letterature di massa e di consumo*. Trieste: Edizioni Lint. 7-16.

para completar y precisar este sucinto cuadro histórico, resulta fundamental recordar la capital aportación ideológica que ha traído consigo la denominada Postmodernidad. Desde entonces y de forma acentuada hoy en día, las diferencias o fronteras entre la denominada *high culture* y la *low culture* (para el ámbito de la ficción, *Trivalliteratur* y *Höhenkammliteratur*) han sufrido un proceso de erosión imparable, que incluso ha hecho obsoleta, por lo menos en parte, una tajante diferenciación entre ambas culturas. Consecuencia de ello, gracias a esta mayor complejidad poetológica, es la mucho mayor dificultad a la hora de clasificar una novela u otro producto artístico en uno u otro ámbito de la cultura: *high culture* o *low culture*. Máxime cuando los autores que *a priori* buscan un público supuestamente alejado de la *low culture*, no reniegan, es más, se sirven fecundamente de las reglas propuestas por géneros más encorsetados, entre ellos la novela policíaca. Un ejemplo siempre citado es la estructura de corte netamente policíaco, inspirada en la figura de Sherlock Holmes y su compañero Watson, de la novela histórica *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco. Ejemplo más pertinente y menos frecuentado es la novela antes citada de Robbe-Grillet –*Les gommages*, indudablemente no un *best-seller*–, texto que vendría a socavar las reglas del género, pues pone en duda tanto su voluntad elucidadora del enigma como su ambición mimética de la realidad.

Aceptada la indudable evolución del género, de la novela de enigma policíaco a la novela que busca representar una realidad supuestamente oculta de la sociedad globalizada –sin negar, faltaría más, la convivencia pacífica y prolífica hoy día de textos más apegados a la primera corriente con textos de la corriente denominada neopolicíaco–, resulta muy atinado observar que, si los indicios inicialmente servían para marcar los jalones de una narración que explicaba la complejidad del mundo, ahora, en los textos de la novela negra, estos indicios tendrían como prioridad informar al lector implícito de que es imposible pensar o desear una justicia reparadora en este mundo caótico. En ambos casos los indicios perviven. Inicialmente apelaban al detective, personaje de la novela, y en segunda instancia al lector; ahora buscarían la atención de su lector ideal, no pocas veces cautivo, que suele compartir con el autor implícito una semejante opinión ideológica sobre la sociedad capitalista globalizada. La posibilidad de una crítica social efectiva sería, pues, un desiderátum ingenuo e imposible, ya que el círculo de autores y lectores comparten, *grosso modo*, ideología y convención literaria. Esta característica literaria reductora de la complejidad por la renuncia a incomodar las expectativas poéticas del lector sería común a los principales géneros que a día de hoy parecen basar su existencia en la consecución de un éxito de ventas: *eros*, *tánatos*, *cronos*. El escritor Eduardo Mendonza, autor que muy generosamente se ha servido de la poética del género negro para su obra literaria, lo ha expresado de forma muy precisa:

[L]os autores de novela negra siguen en la brecha, porque no han apostado por la realidad, sino por la pura ficción, de la que ellos son el último reducto. [...] Por fortuna, sólo

ha habido tímidos intentos de incorporar la novela negra a la academia, adjudicando al género un supuesto elemento de crítica social muy poco convincente.²²

Con frecuencia se interpretan las novelas policíacas post-*hard boiled* como un medio para hurgar en los espacios secretos y oscuros de la sociedad, considerando que estos podrían ser los más significativos para comprender el tiempo histórico de la novela en cuestión. El crimen habría dejado de centrar el interés del texto, que ahora residiría en la apelación al lector para que capte la intención de sentido del género: hacer pública la crítica social. El éxito de dicha pretensión es más que discutible, como ya percibió muy bien Manuel Vázquez Montalbán, pues las grandes tiradas y constante presencia mediática de no pocas novelas neopoliciales muy críticas con la sociedad capitalista son subsumidas por ésta, en cuanto que objetos de consumo capaces de multiplicar considerablemente su valor en el mercado. A día de hoy, un producto que genere dividendos rara vez será prohibido.²³

Estos ambiciosos objetivos de intervención social que perseguirían la novela negra o el neopolicial pueden ser más o menos refrendados, negados o ignorados por la crítica académica. No obstante, en última instancia le cabe a lector, al público lector, pronunciarse o no sobre su valor. Se puede rastrear la genealogía de esta voluntad descriptiva de la sociedad e incluso de intervención social que proclaman no pocos autores de novela negra o neopolicial en el prólogo de *La Comédie humaine* (1842) de Honoré de Balzac. El autor francés era consciente de la inmensidad de su plan, y en parte de su novedad poética, por lo que culminó su prólogo de julio de 1842 cediendo el juicio final al público lector.

22 Texto publicado en la columna de la última página del periódico *El País*. Citado de Mendoza, Eduardo (2006). "Elogio". En: *El País*, 20 de febrero.

23 En el caso de sociedades con una fuerte censura, normalmente por motivos dictatoriales, se suele aventurar que la novela negra o neopolicial sí podría ejercer una crítica social con repercusiones políticas. De todas formas, aparte de que cada caso exige un análisis individual, es necesario recordar que el indudable éxito de este género en la República Democrática Alemana no fue precisamente el detonante de la caída del muro. No obstante, algunos de sus autores han valorado *-a posteriori-* el gran potencial crítico que el género poseía, especialmente por su supuesta calidad mimetizadora de la políticamente oculta realidad cotidiana. En este sentido, véase el libro de Kehrberg, Brigitte (1997). *Der Kriminalroman der DDR 1970-1990*. Hamburg: Kovač.

La inmensidad de un plan que abarca al mismo tiempo la historia y la crítica de la sociedad, el análisis de sus males y la discusión de sus principios, me autorizó, creo, a dar a mi obra el título que hoy lleva: *La comedia humana*. ¿Resulta ambicioso? ¿Es simplemente justo? Eso es lo que, cuando esté terminada la obra, el público dirá.²⁴

Aceptada la crítica social que destila la novela policíaca actual, se puede interpretar su casi total carencia de influencia social teniendo en cuenta su inevitable inclusión en la sociedad de consumo, sociedad que necesita bienes en movimiento para seguir reproduciéndose constantemente. Otra interpretación, que no excluye la anterior, resaltaría el carácter esquemático de estos textos, a fin de cuentas un género muy codificado, con lectores ya cautivos. Las leyes del género se impondrían a la eventual crítica social. Así se entendería mejor la considerable profusión de libros sobre cómo escribir un *best-seller* o una buena novela policíaca. Entre estos libros, se puede citar el de Martin Roth, *The crime writer's reference guide: 1001 tips for writing the perfect murder* (2003), texto que aporta una amplia batería de consejos prácticos para mejorar la calidad del efecto de mimesis de la novela policíaca: la “precisión y autenticidad” de la historia.²⁵ El lector del libro de Roth puede informarse sobre los tipos de crímenes existentes, conocer la estructura de las organizaciones criminales, familiarizarse con el funcionamiento de los cuerpos de seguridad del Estado, adentrarse en las particularidades del sistema de prisiones, adquirir los rudimentos de los procedimientos judiciales, frecuentar el argot del mundo de la marginalidad, etc. Ya en el arranque de su libro Roth muestra una clara confianza en la causalidad del mundo, en su posibilidad de intelegibilidad, pues todo tipo de crimen presenta un motivo desencadenante: “La gente no comete un crimen sin un motivo” y “el motivo del criminal no debe ser revelado hasta el final de la historia.”²⁶ Dos consejos ciertamente prácticos, y muy literarios. El segundo pone en cuestión de forma evidente el supuesto carácter mimético del mundo exterior al libro, pues el obligado respeto al suspense, ineludible en el género, obliga a estructurar el desarrollo de la historia de una forma predeterminada, la cual es anterior y condiciona el supuesto acto de mimesis.

24 Según el original: “L’immensité d’un plan qui embrasse à la fois l’histoire et la critique de la Société, l’analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m’autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd’hui : *La Comédie humaine*. Est-ce ambitieux ? N’est-ce que juste ? C’est ce que, l’ouvrage terminé, le public décidera.” Citado de Balzac, Honoré de (1853). “Avant-Propos”. En: H. de Balzac. *La Comédie humaine*. Tomo I. *Scènes de la vie privée*. París: Alexandre Houssiaux, 17-32. Cita de la página 32. Para la traducción, Balzac, Honoré de (1971). “Proemio”. En: *Obras Completas*. Tomo I. *La comedia humana. Escenas de la vida privada*. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 3-12. Cita de la página 12.

25 En el original, “accuracy and authenticity”. Citado de Roth, Martin (2003). *The crime writer's reference guide: 1001 tips for writing the perfect murder*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions. Cita de la página 1. Se trata de una edición mejorada de la primera, publicada en 1993.

26 En el original: “People do not commit crimes without a motive” y “the criminal’s motive may not be revealed until the end of the story.” (ambas citas de la página 4).

En esta línea didáctico-práctica, una de las más o menos ciertas aseveraciones sobre el género es la casi inevitable presencia de una víctima, sólo a partir de la cual podría comenzar una investigación. Un cuento de Daniele Del Giudice, “L’orecchio assoluto” (1990), muestra que incluso esa víctima puede ser escogida al azar, de forma absolutamente fortuita, lo que imposibilita de partida una investigación racional posterior. El protagonista reflexiona: “Para asesinar se necesita una víctima y un arma, y yo no poseía ninguna de las dos. [...]. Así comencé a mirar a las personas *sub specie victimae*.” En esa búsqueda se hace patente la parodia de la indagación detectivesca: “Porque de eso me convencí durante la tarde, tenía que descubrir a mi víctima como un investigador descubre a su culpable, tenía que sospecharla, seguirla, esperar a que se traicionase.”²⁷

Así pues, si bien el paradigma “indiziario” sólo explica parcialmente la poética del género policíaco, es indudable que ilumina de forma apremiante sobre la necesidad de estar atento a los indicios, ya que van cargados de información. La intuición del detective se levanta frente a este paradigma “indiziario”, como ya se ha resaltado antes, pero también se puede insistir en el carácter adivinatorio, subjetivo y fortuito de los indicios –no obstante, no se puede olvidar, siempre en manos del narrador–, cuya interpretación se entrega a los personajes más variopintos. A modo de ejemplo, véase el proceder del delincuente Dorda en la novela *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia:

No hay nada peor que el día antes, cuando ya todo está listo y sólo falta salir a la calle y apretar, porque uno se pone vidente, ve visiones, cualquier cosa parece una señal de mala suerte, un buchón que caza movimientos raros y le pasa el dato a la policía y te arman una emboscada al llegar, por eso si uno tiene “mala fariña” (dice Dorda) hay que levantar todo, volver a empezar, dejar que venga el mes que viene.²⁸

Cualquier elemento narrativo visto o barruntado por un personaje –y no se olvide que en última instancia una novela policíaca es un drama de percepción e interpretación– puede convertirse en un indicio, luego en una señal probatoria de una narración concluyente. Ocurre que ahora este indicio puede ser visto por medio de “visiones”. Se entra, pues, en un espacio mágico, sagrado, del que se ha ausentado la racionalidad. Así, a pesar de que no siempre haya un análisis lógico de los indicios, en absoluto se puede renunciar a la ausencia de estos. Y la importancia de estos es innegable. En esa misma novela, *Plata quemada*, poco antes del largo desenlace final,

27 Citado de Del Giudice, Daniele (2004). “L’orecchio assoluto”. En: D. Del Giudice. *Mania*. Torino: Einaudi, 5-44. El original de ambas citas: “Per uccidere occorrono una vittima e un’arma, e io non possedevo nessuna delle due. [...] Così ho cominciato a guardare le persone *sub specie victimae*.” (13 y 14); “Perché di questo mi convinsi durante il pomeriggio, la mia vittima dovevo scoprirla come un investigatore scopre il suo colpevole, dovevo sospettarla, pedinarla, aspettare che si tradisse.” (15).

28 Citado de Piglia, Ricardo (2000). *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama, 16.

la gran balacera última, el narrador tiene la delicadeza de informar directamente al lector de que no puede pasar por alto un dato importante, pues es capital para entender el subsiguiente desarrollo de la narración:

La “garçonnière” instalada en el departamento número 9 de la calle Julio Herrera y Obes es un pequeño complejo de habitaciones casi desnudas pintadas de un color verde pálido. La puerta del departamento (el timbre no funciona y para ponerse en contacto con sus ocasionales ocupantes hay que hacerlo por intermedio del portero eléctrico de la puerta de calle) se abre sobre un estrecho corredor donde (escribe el chico que hace policiales en *El Mundo*) se ubican también las puertas de los otros departamentos. Es en el primer piso del edificio, que por ser sólo de tres plantas no tiene ascensor. Hay que retener este detalle. (129)

La atención a ese “detalle” le permitirá al lector comprender mejor el tiroteo que culmina la novela. Además, ese detalle le sirve al narrador, en un plano metaliterario, para actualizar las referencias dialógicas de *Plata quemada* con el género policíaco –el recuerdo o mención del indicio revelador– marcando, incluso, una cierta distancia paródica. Es un detalle a todas luces significativo –el dato en sí y la voluntad de señalarlo abiertamente– y el narrador no ha querido que el lector lo pase por alto: “Hay que retener este detalle”, le escribe. Pues eso.

Un ensayo de Joan Ramon Resina (Stanford University) sobre el origen, función y vigencia del género policíaco abre este libro y conscientemente da pie a la polémica teórica. En directa discusión con su ensayo *El cadáver en la cocina* (1997), Resina reflexiona y rechaza sus premisas teóricas de entonces –“una relación insoslayable entre modernidad y laicidad y [...] entre racionalismo y lucha de clases”–, que lo habían llevado a presentar el género como una racionalización ficcional de los procesos judiciales instaurados por el Estado de derecho, y propone una interpretación de la novela policíaca como administradora de la “violencia social en su dimensión simbólica mediante unos ritos de lectura”. De esta forma, la sociedad sería capaz de exorcizar actos de violencia iterativos que podrían poner en peligro su propia cohesión, luego su propia existencia. Para argumentar su propuesta interpretativa disecciona el cuento fundacional del género, “The Murders in the Rue Morgue” (1841), y resalta que el dominio humano sobre la bestia se basa en el látigo y en la represión, no en la razón, lo que implicaría que la violencia vendría a ser la causa genética del crimen. En ese sentido, “la falsa atribución de la culpa a un tal Le Bon revela la *hybris* del pensamiento especulativo”, por lo que, según Resina, en realidad el texto de Edgar Allan Poe “pospone el razonamiento a la percepción”. La culpabilidad de la bestia que copia actos humanos advierte al lector del “origen mimético de la violencia y de su

metamorfosis en cultura”. Así pues, la novela policíaca tendría una clara función sacrificial, por lo que recrearía un acto excepcional con capacidad para hermanar a la comunidad que busca y necesita una protección mágica o simbólica frente a la violencia. Escasas líneas antes de concluir su texto, Resina afirma casi de pasada que el sentido sacrificial del género no pierde su vigencia a pesar de su funcionalización como “pretexto para banales consideraciones políticas”, luego el lector piensa enseguida en el denominado neopolicial latinoamericano o en el auge de la novela negra de la Transición española. La genialidad formal de la argumentación de Resina le permite concluir con un inteligente apunte reflexivo sobre la cada vez más visible poética de la violencia presente en el género policíaco. En el caso de que este exceso de violencia –“orgía de aniquilación”– se convierta en una tendencia dominante en el género, Resina sugiere que no es improbable que su capacidad de exorcismo de la violencia podría estar dando muestras de agotamiento. El lector podrá o no compartir la interpretación del género policíaco propuesta por Joan Ramon Resina, pero no podrá negar su fino análisis y su perfección formal: planteamiento del problema, presentación de una tesis, argumentación con la finalidad de probarla y razonada conclusión que no renuncia a abrir nuevas perspectivas de reflexión teórica.

La contribución de Sébastien Rutés (Université de Nancy 2) parte de la tesis interpretativa, muy difundida y casi siempre aceptada como doctrina irrefutable, de que la claridad estructural de la novela policíaca –principio, medio y fin– responde a una lógica narrativa que de forma sistemática restablece el orden antes de que el lector dé por finalizada su lectura, por lo que el caos provocado por el hecho criminal se encauza ineludiblemente dentro de la racionalidad del Estado de derecho. Apunta Rutés que dicha interpretación “prevaleció en América Latina desde finales del siglo diecinueve hasta los años cincuenta del siglo XX”; siempre vinculada a una ideología conservadora que relacionaba de forma directa el orden social establecido por las democracias liberales con la racionalidad científica. Esta cronología habría saltado por los aires desde “el momento en que se fisuró la confianza en el Estado como garante de la legalidad y la novela policial comenzó a escribirse desde las oposiciones políticas o los márgenes sociales”. Rutés observa y analiza en su contribución una serie de novelas policíacas en las que el narrador carecería de toda lógica –narradores psicóticos, narradores amnésicos, narradores locos e incluso narradores mentirosos–, lo que implicaría la aparición descarnada de la “subjetividad, el caos y el desorden” en el seno del género. Herederas conceptualmente de varias novelas del norteamericano Jim Thompson, creador de narradores dotados de alguna anomalía psicológica que afectaba a su capital función narradora –y de la deslegitimación postmoderna de los grandes relatos–, Rutés analiza con sagacidad cuatro novelas policíacas en lengua española cuyos narradores no son en absoluto de fiar: *El cadáver bajo el jardín* (1987) de José Luis Muñoz, *Yodo* (1999) de Juan Hernández Luna, *El detalle* (2003) de José Carlos Somoza y *Penúltimo nombre de guerra* (2004) de Raúl Argemí. Concluye Rutés que estos experimentos narrativos “están destinados a sustituir la lógica racional [...] por otras lógicas alternativas, revolucionarias” que inevitablemente otorgarían “un estatuto nuevo” al indicio, pues éste, interpretado de forma

lógica por los narradores, “conduce fatalmente al error”, mientras que si se lo observa de forma ilógica o analógica se podría vislumbrar, si bien por pura casualidad, la resolución del crimen. En ese sentido, los únicos indicios válidos presentes en las novelas policíacas estudiadas por Rutés serían aquellos de carácter intertextual o intermedial: una canción que anuncia el tema o tono de la novela, una película que permite deducir la tecla interpretativa del texto, etc. Estos indicios intermediales sugeridos por la forma y no tanto por el contenido –“no por lo que se cuenta sino por cómo se cuenta”– establecerían una comunicación directa entre el autor y el lector, pareja que inevitablemente se elevaría por encima de los varios narradores y demás personajes. Se trata, pues, de una contribución hartamente sugerente que provoca no pocas preguntas y algunas reflexiones. Por ejemplo, el posible carácter autoritario del autor implícito a la hora de dispersar los indicios intermediales; la absoluta supeditación del lector implícito a estos indicios para la recta exégesis; o la posible constatación de que, aun en el caso de que el caos se perpetúe y no haya una solución racional al crimen, las reglas del género subsistirían camufladas en forma de juego sin salida aparente, es decir, la atroz forma genérica perviviría. La historia de la novela policíaca mostrará si estos narradores ilógicos pasan realmente a revolucionar el género o se constituyen como un particular conjunto de textos más o menos delimitados, quizás conformadores más bien de un subgénero. No se descartan, obviamente, otras posibilidades.

Sendos textos de Georges Tyras (Université Stendhal – Grenoble 3) y José F. Colmeiro (Michigan State University) discuten la vasta obra de Manuel Vázquez Montalbán, sin lugar a dudas el autor más influyente en la conformación del género negro en español a ambas orillas del océano Atlántico. Sus perspectivas de análisis apuntan por derroteros algo alejados del género, luego menos trillados por la crítica. Tyras propone una lectura de la obra de Vázquez Montalbán desde la óptica de la literatura de viajes y Colmeiro se decanta por un análisis absolutamente globalizado, por lo que ambas propuestas interpretativas pueden ser leídas como complementarias. Ambos críticos navegan con soltura entre el narrador de las novelas y otras páginas montalbaneanas, el autor implícito de éstas y el propio autor Manuel Vázquez Montalbán mostrando, a fin de cuentas, una posible ósmosis consciente de esas tres instancias, a las que se podría añadir el lector implícito y el respectivo lector real.

Georges Tyras arranca su ensayo afirmando que existiría una clara funcionalización del género por parte de Vázquez Montalbán: “La novela policíaca no interviene en la creación montalbaniana sino en función de su capacidad para favorecer la renovación de una práctica realista del relato.” En esa línea, Vázquez Montalbán se habría servido del género para redactar críticamente una crónica de la Transición. Unas acertadas citas del autor, presentes en el ensayo de Tyras, confirmarían dicha *intentio auctoris*. Como suele reconocer la crítica y expone Tyras, la “lectura de tipo indiciario”, propia del género policial, establece el necesario nexo entre la historia del crimen y la historia de la investigación. No obstante esta afirmación *a priori* descriptiva, reside en el narrador, “dueño absoluto” de lo contado, el poder de que el relato tenga un desciframiento verosímil, plausible. En esa línea y citando a Eisenzweig, Tyras apunta la

posibilidad de que el relato policíaco sea, más que un enigma conceptual, un simple secreto narrativo. Tras un somero análisis de las novelas de la serie Carvalho, Tyras demuestra prístinamente que Vázquez Montalbán juega a placer con la “problemática de la lectura indiciaria”, ya sea por medio de la autorreflexión metaliteraria (*Tatuaje, Los mares del sur*), ya sea por medio de la sutil o descarnada parodia (*La soledad del manager, Asesinato en el Comité Central*). Según Tyras, tras esas novelas iniciales, las siguientes “van a rozar la poética del relato de viaje”. En ese sentido, tanto *Los pájaros de Bangkok* como *La Rosa de Alejandría*, novelas que trazan una huida geográfica destinada al fracaso, “proyectan sobre el trasfondo del socialismo triunfante las sombras amargas del desengaño”. El detective Pepe Carvalho pasa a ser un personaje cada vez más “extraño al decorado” del género, incluso más *outsider* que *voyeur*, al tiempo que el autor implícito se adueña del monopolio significativo de las novelas, en paralelo con la opción cada vez más “comprometida” de Vázquez Montalbán “en el gran teatro del planeta”. Para Tyras el cénit de la adaptación montalbaneana del género a “las obligaciones formales y sustanciales del relato de viaje” se vería de forma evidente en “la obra maestra testamentaria del escritor, enteramente concebida como un libro de viaje”: *Milenio Carvalho I y II*. En dicha obra, el misterio criminal pierde toda importancia y el viaje o huida hacia adelante merece todo el protagonismo y atención. Y, como concluye certeramente Tyras, tanto frente al supuesto caso criminal como en las varias etapas del viaje, Pepe Carvalho se muestra desorientado por los indicios que va diseminando un narrador cada vez más seguro de su poder constructor de fábulas. Esta interpretación propuesta por Tyras valora los textos de Vázquez Montalbán sobre todo como lúcida y crítica crónica de la Transición –desde una perspectiva política determinada, no pocas veces compartida por sus lectores, siempre por su lector implícito– y relega a un segundo plano –o para otra ocasión– el foco más estrictamente policial de sus novelas. Las novelas y otras letras de Vázquez Montalbán muestran, pues, su gran versatilidad interpretativa.

José F. Colmeiro anuncia en el primer párrafo de su artículo su objetivo: analizar la novela policíaca montalbaneana en el marco del más amplio “proyecto literario” y político de su autor, el cual perseguiría con claridad la descolonización del propio género literario al concebirlo como novela de resistencia. Le interesa a Colmeiro no perder de vista el contexto geopolítico internacional en el que se insiere la obra de Vázquez Montalbán (1972-2004), época triunfal de la globalización, y la figura del propio autor como personaje mediático y omnipresente, activo resistente a las denominadas políticas neoliberales, al tiempo que muy consciente de su papel en el globalizado mercado de consumo de bienes, entre ellos los bienes culturales. Adoptando una visión hispánica global, Colmeiro observa con precisión que el auge de la novela negra en castellano ha ido de la mano del ocaso de las dictaduras –española y latinoamericanas–, así como de la ampliación de los canales de comunicación y consumo. Es decir, adopta la tesis, generalmente compartida por la crítica, según la cual la novela policíaca nace con la conformación de los Estados de derecho “apoyados en un orden jurídico burgués” que les otorga el monopolio de la violencia. “La celebración anual de la *Semana Negra* internacional de Gijón” sería el ejemplo pa-

radigmático “de la mayoría de edad de la novela policíaca hispana en la era global”. La temprana y continuada frecuentación montalbaneana del caso Galíndez representaría, según Colmeiro, el interés del escritor por un “referente moral del intelectual frente a la barbarie del siglo XX”. Sus diferentes escritos inspirados en el caso, especialmente la novela *Galíndez* (1990), pasan a ser interpretados como una “desterritorialización de la novela policíaca”, tanto desde el punto de vista genérico como geopolítico. A pesar de que esta novela de Vázquez Montalbán sea la que “quizás mejor represente la globalización de la novela policíaca en el mundo hispano”, características semejantes serían encontrables a lo largo y ancho de la vasta obra del escritor catalán. Para demostrarlo, Colmeiro recorre parte importante de la producción montalbaneana —ficción, ensayo, periodismo— y resalta su palpable “hibridez genérica”, constante autorreflexión y aguda desconfianza de los grandes relatos. El “derecho a la disidencia y la réplica al sistema” que huyen de planteamientos binarios, luego simplificados, serían preocupaciones montalbaneanas presentes en todos sus escritos; y también en sus intervenciones públicas, que no fueron pocas. En esta línea interpretativa propuesta por Colmeiro, la última novela de Vázquez Montalbán, *Milenio Carvalho I y II*, póstuma y con carácter de difícil síntesis de una obra ya de por sí extensa, presenta a los “verdugos y víctimas de la globalización” y “examina el triste legado del colonialismo europeo”, al tiempo que aporta “una furibunda reflexión crítica sobre los efectos nocivos de la globalización”. Pepe Carvalho culminaría su periplo de “un disidente de ideologías y de grandes narrativas, desencantado, desclasado, descreído y de vuelta de todo, posicionado en un punto de vista marginal y transversal, convertido en un *voyeur* social y barómetro de la moral circundante”, luego claramente instrumentalizado por Vázquez Montalbán “para ofrecer una radiografía vívida y satírica de la cultura contemporánea”. Avanzada esta interpretación política de la obra montalbaneana, dedica Colmeiro las últimas páginas de su ensayo a resaltar con claros ejemplos la efectiva influencia que ha ejercido no sólo la obra literaria y ensayística montalbaneana, sino también el ascendiente ético y político que logró alcanzar el personaje público Manuel Vázquez Montalbán, siempre activo y comprometido con sus ideas de resistencia. Concluye Colmeiro, pues, que el fenómeno cultural “Carvalho” ha cruzado las más diversas fronteras —geográficas, culturales, sociales, etc.— para alcanzar una clara repercusión tanto en los ámbitos más sublimes como en los más *kitsch*. La serie Carvalho se encontraría, así, en tensión constante entre su existencia como simple bien de consumo, su canonización académico-literaria y su más que generosa y aguda oferta de “respuestas críticas frente a los efectos negativos de la globalización”.

El artículo de Álex Martín Escribá (Université Stendhal – Grenoble 3) y Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca) describe y estudia la obra policíaca de Francisco González Ledesma desde la clave interpretativa que le ofrece su clasificación en el marco de la crónica de la Transición o la memoria del desencanto. Tras recordar su ingente producción literaria de quiosco firmada bajo el seudónimo, entre otros, de Silver Kane, Escribá y Sánchez Zapatero señalan que la obra policíaca de González Ledesma posee un innegable valor pionero en la historia de

la novela negra en España, junto a nombres como los de “Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Fernando Martínez Laínez, Juan Madrid o Julián Ibáñez”. El propio género, la novela negra, y la confianza en su “capacidad para reflejar la realidad” de la Transición son los dos principales aspectos que, según Escribá y Sánchez Zapatero, unen la obra de estos escritores. La concepción de la novela negra como “crónica de un tiempo y un espacio determinados” vendría a ser un claro *leitmotiv* capaz de definir y explicar todas las obras policíacas firmadas por González Ledesma, de modo especial las protagonizadas por el inspector Ricardo Méndez de 1984 en adelante. El honrado pero desorientado inspector policial Ricardo Méndez se muestra “escindido entre su condición de representante estatal [...] y su peculiar cosmovisión” social, marcada ésta por un permanente escepticismo sobre su función social como representante de la ley. Escribá y Sánchez Zapatero defienden que las novelas negras de González Ledesma recogen “la frustración de toda una generación [...] ante la constatación del fracaso de todo el idealismo que rodeó los primeros años de cambio político” tras la muerte del dictador Franco. Una decepción que tuvo su resonancia en amplios sectores de la clase media, grupo social en el que se encuentran los principales compradores y lectores de novela negra. La obra de González Ledesma organiza de forma razonablemente coherente, según proponen Escribá y Sánchez Zapatero, un discurso “contracultural” encaminado a recuperar una memoria de la represión de la dictadura —el pasado— o de los trapicheos políticos y económicos —el presente—, que hace patente una cierta “sensación de disonancia entre los intereses oficiales y los de la ciudadanía”. Se trataría de un “imperativo moral de la memoria” que vendría a contrarrestar parcialmente y desde el punto de vista de los vencidos la lucha bipolar propia de una cultura que desde hace dos siglos habla y discute sobre las dos Españas. Aún más, no sólo los perdedores de la Guerra Civil, sino especialmente aquellos que “apenas dejaron rastro” en la Historia son los que se reivindican en estas novelas. Escribá y Sánchez Zapatero consideran que la investigación criminal, elemento estructural propio de la novela policíaca, ha permitido a sus autores, entre ellos González Ledesma, “juzgar, a través del personaje responsable de la búsqueda de la verdad [...], la evolución social, política y económica del país”. En este sentido, estas novelas habrían buscado establecer una directa relación entre autor y lector implícitos, aspecto narrativo también señalado y discutido en otros ensayos de este libro. Concluyen el artículo resaltando que las precisas descripciones de la ciudad de Barcelona, marco en el que tienen lugar las investigaciones de Ricardo Méndez, contribuyen a asentar la verosimilitud de lo narrado, aspecto capital para entender la empatía entre el autor implícito y su correspondiente lector.

El artículo de María José Giménez Micó (Dalhousie University) concentra su interés en un análisis estructural de la muy leída y comentada primera novela de Eduardo Mendonza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975). Observa Giménez Micó el “interés de Eduardo Mendonza por comprender la sociedad catalana de finales del siglo XX”, pero no desde una perspectiva que podría ser clasificada como propia del realismo naturalista, sino desde una estética que se inspira en la poética de las vanguardias históricas, “movimientos intelectuales en los que la

aprehensión del mundo se interiorizaba”. En ese sentido, relaciona Giménez Micó la novela con la técnica del *collage*, como ya ha apuntado parte de la crítica. La doble investigación distanciada cronológicamente –comisario Vázquez; juez Davidson–, la doble fábula –búsqueda del asesino de Savolta; ascenso social de Lepprince–, la hibridación de procedimientos narrativos y la pluralidad de discursos vendrían a avalar dicha interpretación. El fundamental componente policíaco presente en *La verdad sobre el caso Savolta*, observable en el propio título –búsqueda de una narración que aclare un crimen– procede, según Giménez Micó, “de la literatura popular decimonónica, de la que el género policíaco resultaría ser una de sus ramificaciones”. Además, si bien el personaje del comisario Vázquez puede ser interpretado desde las características propias del “héroe justiciero de la literatura popular decimonónica”, es necesario observar que éste no está “en conformidad con el Estado”, toda vez que la novela transmite un importante “desasosiego” en el lector, pues “problematiza el orden social anterior y también el nuevo”. La búsqueda de la verdad por parte del comisario Vázquez no ocupa un lugar central en la trama narrativa, a pesar “de dar nombre a la novela y ser uno de los ejes que la estructuran”, lo que entroncaría con una propuesta literaria “postmoderna marcada por la descentralización”. La inconclusión del caso –Lepprince no sería más que un “peón de alguien”– crea “una duda inquietante” e impide un cierre “perfecto” de la novela, como se esperaría en una novela policíaca respetuosa con las particularidades estructurales del canon.

El profesor Wolfram Krömer (Universität Innsbruck) analiza tres novelas recientes españolas, todas merecedoras de un indudable éxito de ventas en su momento: *La tabla de Flandes* (1990) de Arturo Pérez-Reverte, *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías y *La tempestad* (1997) de Juan Manuel de Prada. Según Krömer, un común denominador presente en estas novelas son los “artificios y procedimientos” propios del género policíaco, luego un género que no pocas veces se clasifica en el ámbito de la literatura trivial. Siguiendo a Waldmann (1973), Krömer considera literatura trivial aquella que “se caracteriza por comunicar una imagen simple y unilateral y además reconfortante del mundo: presenta un mundo racional”. Krömer observa que las tres novelas introducen un enigma –es más, la “acción empieza de manera que nazca en seguida un fuerte suspense”–, cuya solución, a pesar de los numerosos indicios diseminados –algunos encaminados a confundir al lector– sólo se divulgará al final de la lectura. Apoyándose a veces en algún elemento extratextual –declaraciones de los escritores–, pero sobre todo analizando en detalle las tramas narrativas y los pasajes metaliterarios, Krömer indaga en el supuesto mensaje de estas novelas. Concluye que *La tabla de Flandes* presenta un razonamiento encaminado indefectiblemente a la solución del problema, por lo que la posibilidad de que el lector considere que el mundo es “paradójico e insondable”, como ha declarado Pérez-Reverte que era su intención, no deja de ser más que un desiderátum no logrado, por no decir fracasado. Respecto a *Corazón tan blanco*, Krömer resalta que la novela se concentra en “la investigación del corazón humano”, por lo que elevaría sus miras hacia aspectos mucho más arriesgados que las otras dos novelas analizadas en su ensayo. La novela *Corazón tan blanco* no casaría, pues, con

las categorías que, según Waldmann, definen la literatura trivial. Por último, a pesar de que *La tempestad* no sea una novela que reconforte al lector, según defiende Krömer, “la novela de Juan Manuel de Prada no niega que el mundo sea comprensible y que el raciocinio permita entender lo que pasa en él”. Es decir, y en cierto sentido de forma paralela a la novela de Pérez-Reverte, la gran dependencia de la lógica argumentativa del intelecto del investigador impide que el lector pueda observar algo más que la estructura genérica y codificada de la novela policíaca. Krömer termina su artículo negando la regla general que se podría extraer tras una primera y desatenta lectura de lo expuesto: “la reflexión sobre la realidad y su esencia” y la reducción del “entretenimiento o suspense” no implican necesariamente la entrada en el canon de la denominada literatura erudita. Krömer cita el *Quijote* como contraejemplo. No obstante, Krömer sí considera necesario resaltar, muy lúcidamente, que “hay géneros literarios o técnicas narrativas que tienen una propensión a la trivialidad, y a veces a los autores les resulta difícil escapar a esta propensión”. En definitiva, si un autor opta por seguir la tradición o esquema de un determinado género literario, en este caso el policíaco, le va a resultar harto difícil no caer en la denominada trivialidad literaria.

El artículo de Kathrin Saringen (Universität Wien) analiza e interpreta *Las cuatro estaciones* (1991-1998), tetralogía novelística de Leonardo Padura, el escritor policíaco más renombrado de Cuba y también el más conocido en el extranjero. Partiendo de una clarificadora cita de la novela *Pasado perfecto* (1991) –“abrir los ojos”–, la novela que inaugura esta tetralogía, Saringen propone que estos textos de Padura indagan en “las partes más oscuras de la sociedad cubana” para, en paralelo, ir “tras las huellas de su propia generación y del pasado” y así llegar a comprender mejor “la propia realidad de Cuba en los años noventa del siglo XX”. Apuesta Saringen por una interpretación que considera que Padura se sirve de la “narración criminológica” para “actualizar posibles significados escondidos” a primera vista. Centrándose en la primera entrega de la tetralogía, recuerda Saringen la recurrida clasificación de ésta bajo el marbete de novela negra, luego aquella que hurgaría en los límites de la sociedad, en lo marginal, “para poder tocar y romper determinados tabúes sociales”. La novelística de Padura vendría, además, a romper la breve tradición del género policíaco en Cuba. Dicha tradición tuvo que soportar una fuerte carga política oficial, por lo que en esas novelas el muy eficiente aparato policial y una no desdeñable ayuda ciudadana solucionaban todos los casos. Los textos de Leonardo Padura incluyen un hecho delictivo y unas pesquisas que siguen o desechan indicios para encontrar al culpable, lo que encajaría a la perfección con las “estrategias y sistemas de referencias propios de la novela policíaca”, pero el objetivo poético final persigue la creación de “una obra literaria urbana: sobre el miedo y la violencia en una metrópoli”. Esa voluntad de escritura urbana sobre Cuba se aprecia de forma meridiana en la elección del año 1989 como base cronológica para la acción narrada en *Las cuatro estaciones*: se trata de un año, como se sabe, que trajo grandes cambios políticos, de forma significativa el comienzo del final de la Guerra Fría, por lo que afectó directamente a Cuba, país que se había convertido en pieza fundamental del tablero geopolítico

de un mundo todavía bipolar. En esta línea argumentativa, el desenmascaramiento de los criminales ocultos despierta más interés que la propia investigación policíaca; ahí “precisamente radica el interés gnoseológico de Padura”, precisa Saringen. El pasado perfecto anunciado en el título de la primera novela de la tetralogía acaba no siendo tan perfecto como se podría pensar algo inocentemente al principio: “como todos pensaban”. El marco temporal del año 1989 le permite a Padura “arrancar la máscara que encubre la revolución”. Saringen resalta la “dialogicidad” específica del género, pues, al tiempo que el investigador tiene que buscar, enhebrar y rechazar indicios para avanzar con sus indagaciones, son “constantes las llamadas [...] que se envían al lector (real) para que se involucre en las pesquisas”. En las novelas de Padura la fábula no implica gran misterio. El suspense se activa más bien ante el por qué o cómo de los crímenes y no tanto por saber quién fue el autor. Concluye su artículo Saringen con la consideración de que Padura es un autor de textos complejos con múltiples significados semánticos y que se mueven en terrenos propios de la ambigüedad o vaguedad. Leonardo Padura sería, en ese sentido, según escribe Saringen, un autor de “un tipo de novela abierta, cuya estética narrativa se sirve sólo de algunas de las características de la novela policíaca –la búsqueda de vestigios, el acopio de pruebas, la investigación, el esclarecimiento de indicios–, para dotarle de una perspectiva estética literaria”.

La contribución de Elia Barceló (Universität Innsbruck) aporta un detenido estudio de la novela *La neblina del ayer* (2005), siguiente publicación de Leonardo Padura tras la tetralogía titulada *Las cuatro estaciones*. El investigador y protagonista Mario Conde ha dejado la policía pero no se ha convertido en un escritor, como había quedado anunciado en la última entrega de la tetralogía. Ahora se dedica a comprar y vender libros viejos. El descubrimiento de una biblioteca intacta que no ha sufrido cambios en cuarenta años y que conserva la aureola del pasado es el detonante de la narración. Mario Conde se enfrenta a dos crímenes pero, anota Barceló, estos se encuentran casi ocultos, casi no ejercen de “motor de la novela”, como sería esperable en una “pura novela-enigma, crucigrama narrativo”. El texto, según Barceló, se adentra en “la búsqueda de la verdad, con independencia de si esta verdad está relacionada o no con un asesinato”. Esta doble estructura detectada por Barceló la lleva a analizar pormenorizadamente en su artículo la denominada “estructura superficial” y la “estructura profunda” del texto de Padura. Este nivel más profundo, “por debajo de toda esta trama detectivesca”, “casi oculto a las miradas del lector apresurado”, revela, según Barceló, una clara alusión a *La Odisea*, aquí protagonizada por Mario Conde en un viaje de vuelta al pasado con bajada a los infiernos. Tras su “odisea”, Conde vuelve, “metafóricamente, [...] a sus pocos y buenos amigos”, a su fiel perro y “a la mujer de la que lleva enamorado desde el primer año del Pre”, ya viuda y que lo espera. Su reencuentro, al final de la trama narrativa, retoma el “hilo bolerístico”, muy presente a lo largo de toda la novela. Resalta Barceló, además, que la atinada elección del bolero –género musical que incluso da título a la novela– “como elemento conductor de la trama [...] ha sido un acierto y a la vez un paseo en la cuerda floja precisamente porque la historia que nos narra

bordea peligrosamente la cursilería”. Concluye su artículo Barceló discutiendo la concepción poética de Leonardo Padura y, citando varias declaraciones suyas, resalta su desapego por las fronteras genéricas, luego el interés de Padura por no ser encasillado en el género policíaco o en el subgénero de la novela negra. Así, según Barceló, aunque *La neblina del ayer* incluya “los tres pilares [...] de una novela de detección —el investigador, la víctima, el asesino—”, el interés de Padura reside en la redacción de “una crónica crítica de su propia generación, de los que como él se criaron en la Revolución y se han hecho adultos en una sociedad marcada por unos principios muy distintos a los de los países del mundo occidental al que, sin embargo, los cubanos son conscientes de pertenecer.” En consecuencia, resalta Barceló que el interés de la novela descansa más en el cómo y no tanto en el por qué de la trama criminal. Se aprecia, pues, que las interpretaciones de la obra de Leonardo Padura propuestas por Kathrin Saringen en el ensayo anterior presentan una continuación en la lectura defendida por Elia Barceló. Ambas contribuciones son complementarias y en algunos momentos incluso coincidentes.

El documentado ensayo de Luis Perez-Simon (Université Paris IV-Sorbonne) traza un amplio panorama de la novela negra cubana reciente, especialmente de las obras de Amir Valle y Lorenzo Lunar Cardedo. Observa Perez-Simon que los cambios políticos ocurridos en Cuba durante el denominado “período especial” facilitaron la existencia de ciertas “manifestaciones artísticas que buscaban expresar con viveza y exactitud los efectos propios de las carencias y otras dificultades de la singular etapa que el país estaba viviendo”. En consonancia con las contribuciones de Kathrin Saringen y Elia Barceló, Perez-Simon comenta brevemente la obra de Leonardo Padura, a modo de introducción para su texto, y la interpreta como una profunda exploración de las múltiples contradicciones de una “Revolución idealizada”. A modo de continuación del magisterio de Padura, Perez-Simon explora y encuentra en la novela policíaca de Valle y Lunar Cardedo “la sociedad paralela” cubana, “organizada en respuesta a los procesos hegemónicos dentro de la nación cubana”, con la intención de “argumentar a favor de la inclusión de la marginalidad como elemento constitutivo dentro de los modelos de subjetividad e identidad nacionales actualmente vigentes en los estudios literarios y culturales cubanos”. Herederos de Padura, Valle y Lunar Cardedo van incluso más lejos, en la propuesta de lectura de Perez-Simon, pues retratan “una visión más dura y crítica” de la sociedad cubana que la presente en las obras del maestro. Perez-Simon considera que el “estatuto liminal del detective literario cubano” le facilita la tarea de hurgar en los mayores crímenes sociales y políticos cubanos, viviendo al borde de la ley, lo que le permite mostrar la clara hipocresía que representaría el denominado “hombre nuevo” socialista. Desde estos presupuestos teóricos e histórico-sociales, este ensayo recorre los personajes, espacios y tramas de las novelas de Valle y Lunar Cardedo, aportando claves de interpretación y miradas singulares sobre el valor de estos textos como portadores de “modelos alternativos de ciudadanía y estética culturales”. Concluye que es “evidente que más que resolver el enigma policial, las novelas de Amir Valle y Lunar Cardedo constatan un período volátil, complejo y difícil de expresar desde la literatura en géneros menos codifi-

cados”, por lo que Perez-Simon defiende que la codificación inherente al género policíaco es precisamente su virtud para ejercer de crónica efectiva de una sociedad y un tiempo convulsos. Perez-Simon cierra su ensayo considerando que, en el marco de la particularidad histórico-política de Cuba, el género policial permite mostrar e incluso dar voz a “un sector mayoritario de la sociedad cubana que hasta ahora había vivido y mantenido en el silencio sus deseos utópicos y su cotidianidad distópica”. Esta producción literaria sobre la cartografía de la marginalidad estaría reconfigurando —y ése es uno de los aspectos más interesantes y también más discutibles del ensayo de Perez-Simon— el mapa nacional cubano, al tiempo que socavando seriamente los modelos de ciudadanía basados en el caduco paradigma socialista.

El artículo de Vera Elisabeth Gerling (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) analiza e interpreta la novela *La pesquisa* (1994), del escritor argentino Juan José Saer. El punto de partida de Gerling son las reflexiones ya aportadas por la crítica, que considera que se trata de una novela “policíaca postmoderna” por su “estructura heterogénea, su pluriperspectivismo” y por la ausencia de “solución inequívoca”. Sin embargo, dando una vuelta de tuerca más, Gerling defiende en su texto que *La pesquisa* no “solamente deconstruye el género criminológico clásico”, sino que se sirve del género para narrar lo inenarrable, contar lo indecible, es decir, exponer las huellas de un pasado altamente traumático: las desapariciones provocadas por los militares durante la dictadura argentina. Gerling considera que los asesinatos de las veintisiete ancianas de un barrio de París y la subsiguiente racional búsqueda de la verdad por parte del comisario Morvan y sus colaborador Lauret no son más que “indicios” que permiten, inicialmente, que el lector se decante por considerar que está leyendo una novela policíaca. El propio título —*La pesquisa*— subraya de partida la pertenencia de la novela al espacio genérico de las novelas policíacas, en la línea del automatismo de la “ley del género” ya teorizada por Derrida, que argumentó convincentemente que las “estructuras de los géneros se aceptan por percibirse como formas naturales, preexistentes, a pesar de no tener nada de natural”. Las dudas sobre la fiabilidad del narrador —tanto su punto de vista como el carácter fragmentario de su percepción, memoria y relato— levantan dudas en el lector sobre “la verosimilitud de lo narrado”. Si a ello se suma la multiplicidad de tramas narrativas —pesquisa de Morvan; búsqueda del autor de un dactilograma; los verdaderos acontecimientos durante la guerra de Troya—, el lector, según Gerling —y parte de la crítica— pasa a no creer en la iluminación esclarecedora final, pues sigue sumido en un mundo de verdades relativas: persiste el caos inicial. La contribución de Gerling a la lectura crítica de *La pesquisa* consiste en la interesante interpretación de que existe una trama reprimida, intercalada, aludida en escasas “dos páginas del libro”, que sin embargo vendría a ser “el eje central de la novela”. Un “tema subyacente, de latente pero constante presencia: el pasado reprimido de Pichón, cuyo hermano desapareció junto con su novia ocho años antes, durante la llamada guerra sucia de la dictadura militar argentina”. Esta “historia reprimida”, según Gerling, “está presente constantemente, intercalándose entre los pliegues del texto”. No se presenta de forma diáfana, pues “la experiencia traumática” no es “apta para ser narrada”. En conclusión,

más allá de una lectura de *La pesquisa* en clave postmoderna, de simple juego narrativo, Gerling valora la presencia en la novela, por medio de los vacíos narrativos, del trauma de los desaparecidos durante la dictadura militar argentina, el trauma que vivieron y viven los supervivientes. Cierra su artículo recordando que algunas experiencias traumáticas no se pueden o no se deben reducir a “una historia narrada”. La gran aportación epistemológica de esta novela, válida quizás sólo para el atento lector, para el lector capaz de ir más allá de los meros indicios criminológicos, sería, pues, la reflexión que aporta sobre las formas de contar lo indecible.

El artículo de Clemens A. Franken K. (Universidad Católica de Chile) traza un panorama crítico de la prolífica obra del escritor chileno Ramón Díaz Eterovic, cuya producción policíaca –la serie protagonizada por Heredia– comenzó en 1987 y, al ritmo de una novela cada dos o tres años, llega hasta el presente. Considera Franken K. que el género policial chileno nació en la década de los ochenta del siglo XX como forma de “tematizar los dramas de una realidad social en crisis y de una realidad política de un país bajo un régimen dictatorial”. La obra de Díaz Eterovic daría, en esa línea, voz a la crítica ética de una sociedad con demasiados aspectos ocultos y “desde una posición política claramente comprometida con la izquierda”. El protagonista de la serie, Heredia, soluciona casos, pero ejerce a la vez de testigo de la historia contemporánea de Chile. El “discurso que subyace” en estas novelas es el de una feroz crítica social, así como una clara denuncia de la “degradación social” que padecen los chilenos. Al tiempo que Heredia se “mantiene fiel a los ideales de justicia, solidaridad y verdad”, hechos que lo condenan narrativamente a una soledad de corte “existencialista”, el “proyecto estético” de Díaz Eterovic transmite al lector implícito “una suerte de filosofía de la resistencia”. La discontinuidad entre las ilusiones de antaño –especialmente las proyectadas ante el inminente final de la dictadura– y la realidad que lo rodea durante la transición democrática y posteriores gobiernos de Concertación hacen que Heredia presente una “visión desencantada” del individuo y de la sociedad en general. Ante ese desencanto, resulta para Heredia fundamental, a modo de compensación, “encontrar la verdad, aquella que el poder suele avasallar y silenciar”. A ello se une su desconfianza hacia las instituciones del Estado chileno: especialmente la policía, la justicia y el ejército. En la línea de la conocida argumentación historiográfica desarrollada por Hayden White, Franken K. interpreta el marcado desencanto de Heredia en el marco de una visión trágica de la historia de Chile, maniquea, que el autor implícito transmite de forma eficaz a su lector. Concluye Franken K. que la labor narradora de Díaz Eterovic ha adaptado al contexto histórico chileno tanto la novela negra norteamericana como la obra de algunos autores de sobra conocidos en el ámbito hispánico, entre ellos Manuel Vázquez Montalbán, al introducir “su propio material temático y lingüístico [...], variando los modelos [...] de modo bastante creativo.”

Un ensayo de Ottmar Ette (Universität Postdam) sobre indicios arabamericanos que unen sendas novelas del colombiano Gabriel García Márquez y del libanés Elias Khoury cierra este libro. En el marco de la reorganización geopolítica del mundo globalizado posterior a la Guerra Fría, Ette resalta las aproximaciones político-culturales entre el mundo sudamericano y el árabe.

Fruto de este acercamiento es la propuesta de creación de una “biblioteca árabe-sudamericana”. Tomando en consideración este erudito eslabón para el conocimiento mutuo entre espacios culturales tan distantes, Ette propone que la novela *Crónica de una muerte anunciada* –un éxito de ventas internacional convenientemente promocionado en su momento– sería una excelente obra para esta “apenas concebida biblioteca arabamericana”. A lo largo de la primera parte de su documentado estudio, Ette propone que la novela de García Márquez no debe ser interpretada únicamente desde el punto de vista de un asesinato por el honor mancillado de una familia –“las bodas de sangre de una tragedia familiar latinoamericana”–, sino que la “compleja estructura narrativa” del texto permite otras lecturas, entre ellas la arabamericana. Así, como afirma Ette, “en dicha novela el elemento arabamericano –es decir, las relaciones complejas entre el mundo árabe y el americano– cumpl[e] una importante función, que atraviesa el texto y lo determina esencialmente”. Esta primera parte del ensayo de Ette afronta “la cuestión de quién mató a Santiago Nasar mediante indicios, pistas y narraciones específicamente arabamericanos”, por lo que, al tiempo que se retrotrae a la historia de la inmigración árabe en el Caribe, también analiza en detalle importantes indicios desperdigados por el texto: la “chilaba de beduino” de Nahir Miguel; el “amor por los caballos y la maestranza de las aves de presas altas” de Santiago Nasar; las escogidas denominaciones para nombrar a Santiago Nasar (“blanco”, “turco”); su descripción ante la muerte (“rostro de sarraceno con los rizos alborotados”), etc.; y, muy importante, la perspectiva del narrador, su condición de no árabe. La segunda parte del ensayo se centra en la novela *Mahma 'al-Asrar* (1994), de Elias Khoury, la cual “remite varias veces y de manera explícita a *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez y, además, llama sutilmente la atención sobre la cambiante posición del observador”. La novela de Khoury versa sobre “la conexión entre amor y muerte, pérdida de la virginidad y relaciones de género patriarcales”, luego sobre temas ya presentes en la novela de García Márquez. Además, la “estructura enigmática subyacente” también aproxima ambos textos de forma ineludible. Es en el análisis comparado de ambas novelas que propone Ette “donde radica el ‘verdadero’ significado de este experimento arabamericano”, la confrontación por medio de la palabra de dos culturas diferentes y alejadas geográficamente. Así, estos indicios arabamericanos no sólo mostrarían la transferencia (en el sentido de *transfer*) de determinados valores y objetos culturales –concretos y particulares– entre espacios y territorios alejados entre sí, sino que demostrarían que el análisis de esta transferencia no puede ceñirse a patrones cortados por lo local, nacional o global, conocida tríada de antemano ya preestablecida. En ese sentido, el estudio atento de los indicios de ambas “historias criminales” hace patente la complejidad de la “integración social de los inmigrantes”, cuya heterogeneidad es riqueza y fuente de conflictos al mismo tiempo. En el marco de las teorías sobre saber vivir y saber sobre/vivir (*ÜberLebenswissen*) desarrolladas por Ette en otros textos, el ensayo concluye afirmando que sólo por medio de la narración se actualiza el pasado; y por eso se arriesga a defender que la capacidad de concebir narrativamente su propia muerte hubiese salvado la vida de Santiago Nasar quien, de haber sobrevivido, habría podido ser el narrador de su no muerte.

En el año 2006 la profesora Ursula Moser dirigió en la Universidad de Innsbruck el proyecto *Writer in residence*, iniciativa que albergó en la capital del Tirol durante todo el mes de mayo al escritor policíaco Lorenzo Lunar Cardedo. Entre las varias actividades universitarias desarrolladas durante ese mes alrededor de la obra de Lunar Cardedo, el editor de este libro organizó un simposio académico sobre literatura policíaca en lengua española. Las intervenciones de ese encuentro conforman el núcleo de los artículos ahora editados. Las aportaciones de Georges Tyras, Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribá se incorporaron posteriormente. A todos los autores les agradezco la cesión de sus textos y, muy sinceramente, la paciencia que han tenido a la espera de la definitiva publicación de este libro.

Tanto para la concepción y organización del simposio académico de 2006 como para la preparación y edición de este libro he contado con la inestimable ayuda de muchos colegas y algún amigo. Aquí constan en señal de respeto y gratitud: Beate Burtscher-Bechter, Álvaro Ceballos Viró, Helmut Groschup, Birgit Holzner, Susanne Knaller, Birgit Mertz-Baumgartner, Franziska Meier, Ursula Moser, Christiane Oberthanner y Gregor Sailer. Expreso aquí, además, mi reconocimiento a la afabilidad de Lorenzo Lunar Cardedo durante ese mes de mayo de 2006. Por último, agradezco de forma especial a Doris Pany, por haberme señalado el ensayo de Carlo Ginzburg y por su acercanza.

Antes de concluir, es de rigor dejar constancia aquí de los nombres de las instituciones que apoyaron directa o indirectamente tanto la realización del simposio de 2006 como la publicación del actual libro. En sus denominaciones originales, son las siguientes: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Österreichische Forschungsgemeinschaft, Land Tirol, Land Vorarlberg, Stadt Innsbruck, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (Institut für Romanistik, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Vizerektorat für Forschung, Büro für Internationale Beziehungen, Büro für Öffentlichkeitsarbeit und Kulturservice, Frankreich-Schwerpunkt, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol) e Internationales Film Festival Innsbruck.