



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

La Nueva Novela Policíaca Española
Alicia Giménez Bartlett y Lorenzo Silva

D^a Encina Isabel López Martínez
2019



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

Departamento de Literatura Española,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

La nueva novela policíaca española
Alicia Giménez Bartlett y Lorenzo Silva

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:
Dña. Encina Isabel López Martínez

Dirigida por:
Dra. Dña. Ana Luisa Baquero Escudero

MURCIA
2019

A mi familia.

Agradecimientos

En primer lugar, a mi familia. A mis padres y a César por su constante presencia, apoyo e interés, por confiar en mi trabajo sin condiciones y con paciencia. A Ana por sembrar la semilla de lo policíaco, por acercarme al género sin pretenderlo y por poner la primera piedra de lo que hoy es esta tesis. A Moma y a Neli porque el viaje que hasta aquí llega empezó de su mano.

En segundo lugar, a mis amigos. Por los cafés, las conversaciones, las experiencias y la escucha sincera. Sin duda, esto tampoco hubiera sido posible sin sus opiniones y aportaciones, y sin que hayan sido la vía de escape, el refugio y el descanso en el largo trayecto.

Por otra parte, por supuesto, a Ana Baquero. Por la infinita paciencia y cariño con que me ha guiado, encauzado y orientado para llegar a buen puerto, aun teniendo que afrontar la nada fácil tarea de bucear en la caótica marabunta de papeles y datos.

Por último, y no menos importante, a ti, que estás leyendo esto, y que de alguna manera, por la razón que sea, has llegado hasta aquí siguiendo el olor de la pólvora. Ojalá que la lectura te sea grata y amena y, sobre todo, que te haga aprender, conocer y vibrar con las aventuras y desventuras de estos detectives.

Todo es provisional: el amor, el arte, el planeta Tierra, vosotros, yo. La muerte es algo tan ineludible que pilla a todo el mundo por sorpresa. ¿Cómo saber si este día no será el último? Creemos tener tiempo. Y luego, de repente, ya está, nos ahogamos, fin del tiempo reglamentario. La muerte es la única cita que no está anotada en nuestra agenda.

13,99 euros. Frédéric Beigbeder.

Resumen

La tesis expuesta pretende un acercamiento a la nueva novela policíaca en sus manifestaciones más recientes en la literatura española, de mano, principalmente, de las series de la escritora catalana Alicia Giménez Bartlett y del madrileño Lorenzo Silva.

Actualmente, el género policíaco vive un incuestionable auge y esplendor en el panorama literario universal y, particularmente, en el español. Para explicar este fenómeno es preciso retrotraerse, en primer lugar, a sus orígenes históricos. A mediados del siglo XIX nace en Europa la llamada novela policíaca clásica, de mano de autores como Edgar Allan Poe, Agatha Christie o Arthur Conan Doyle, y años después lo hará en América la novela negra con Raymond Chandler o Dashiell Hammett.

En España, debido a sus peculiaridades históricas, no será hasta el fin del régimen franquista cuando se pueda hablar con solvencia de novelas policíacas ideadas y escritas por autores españoles. Francisco García Pavón, Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza serán los pioneros y los que sentarán las bases del género en nuestras letras. La huella de estos hombres la seguirán, a finales de siglo, los dos escritores principales que nos ocupan, Giménez Bartlett y Silva, así como otros muchos novelistas actuales. Tres serán los ejes fundamentales sobre los que se articula esta nueva novela policíaca: la inclusión del personaje principal en un cuerpo de seguridad oficial, la aparición de un detective coprotagonista que significa el fin del individuo en favor de la pareja, y la preponderancia y atención de la vida privada de los investigadores.

Abstract

This thesis analyses some of the latest Spanish detective novels focusing on the series by the Catalan writer Alicia Giménez Bartlett and Lorenzo Silva, from Madrid.

Currently, crime novels are enjoying a worldwide boom especially in Spain. In order to understand this phenomenon it is necessary first to look back to its origins. The classical mystery or detective fiction emerged in the mid 19th century in Europe thanks to authors like Edgar Allan Poe, Agatha Christie or Arthur Conan Doyle and some years later in America Raymond Chandler or Dashiell Hammett developed thrillers or crime novels as well.

In Spain, due to its particular historical circumstances it was not until the end of the Franco dictatorship that a significant number of detective novels written by Spanish authors began to emerge. Francisco Gracia Pavón, Manuel Vázquez Montalbán and Eduardo Mendoza were the pioneers to set the basis of this *new* genre in our literature. At the end of the 20th century the two main novelists treated in this thesis, Giménez Bartlett and Silva, as well as many others, followed in the footsteps of those previously mentioned. The modern police genre is based on three fundamental concepts: the main protagonist belongs to the public security forces, the emergence of the detective's work-partner as a co-protagonist, and the importance of the private lives of the detectives.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	15
I. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA NOVELA POLICÍACA	
1. La novela policíaca en Europa y América.....	19
1.1. Definición del género.....	19
1.2. Nacimiento de la novela policíaca.....	20
1.2.1. Desarrollo del género.....	26
1.3. Nacimiento de la novela negra.....	29
1.3.1. Causas histórico-sociales.....	30
1.4. Características de la novela policíaca clásica y de la novela negra.....	31
1.4.1. La figura del investigador.....	49
2. La novela policíaca en España.....	57
2.1. La aparición de la novela policíaca: características y primeras manifestaciones.....	57
2.2. El género en el panorama novelesco del siglo XX.....	66
2.2.1. Presencia de los dos modelos.....	80
2.2.2. La novela policíaca en el canon literario.....	83
2.3. Primeros grandes cultivadores de la literatura española.....	85
2.3.1. Francisco García Pavón.....	85
2.3.2. Manuel Vázquez Montalbán.....	87
2.3.3. Eduardo Mendoza.....	97
2.3.4. Otros autores.....	104
3. Nuevo <i>boom</i> de la novela policíaca española: finales del siglo XX—principios del siglo XXI.....	107
3.1. Contexto histórico y razones sociales: de la literatura del postfranquismo a la actualidad.....	110
3.2. Evolución del género.....	113
3.3. ¿Nueva forma de narrar? ¿Moda?.....	118
3.3.1. Características formales.....	121
3.3.2. Influencias extranjeras, cine y <i>mass media</i>	126

II. LA NUEVA NOVELA POLICÍACA EN ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT Y LORENZO SILVA: ENTRE LA CLÁSICA Y LA NEGRA

4. Estructura externa: análisis formal.....	141
4.1. Extensión y forma de las novelas.....	141
4.2. Narrador, voces y foco de la narración.....	155
4.3. Lenguaje y elaboración narrativa.....	158
5. Estructura interna: aspectos temáticos.....	166
5.1. Temas y motivos.....	166
5.1.1. Vocación del detective.....	169
5.1.2. Mujer, feminismo y trabajo.....	177
5.1.3. Relaciones personales, amor y familia.....	187
5.1.4. Mundo mediático y prensa.....	207
5.1.5. Motivos criminales.....	211
5.2. Escenarios y movimientos espaciales.....	234
5.3. El relato policíaco como reflejo histórico y social.....	246
6. Configuración de personajes.....	252
6.1. Personalidad, crecimiento y evolución como individuo del detective.....	252
6.2. La pareja: complementación, desarrollo e influencia.....	329
6.3. Cuerpo Nacional de Policía y Guardia Civil: visión literaria.....	358
6.4. Personajes secundarios.....	365
 BREVE CODA FINAL. Otras manifestaciones de la nueva novela policíaca española... 375	
 CONCLUSIONES.....	385

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria.....	397
Teoría y crítica literaria.....	398
Recursos electrónicos.....	407
Obras literarias citadas.....	408
Obras televisivas y cinematográficas mencionadas.....	410

INTRODUCCIÓN

El análisis expuesto a continuación pretende acercar la mirada a un fenómeno de tremenda vigencia en la literatura más actual. No cabe duda de que la novela policíaca es hoy en día uno de los productos literarios más consumidos por los lectores, más atendido por editoriales y crítica, y más atractivo para los propios escritores. Ante esta —a veces— desbordante vorágine cabe un acercamiento cauteloso y prudente, donde se atienda a su génesis más reciente sin perder de vista, por supuesto, la raíz, el origen y la fórmula de sus primeras manifestaciones históricas. La vuelta atrás será necesaria. Se ha de rescatar a aquellos autores que ensancharon los límites de la modernidad, que rasgaron las fronteras de los preceptos canónicos y que se embebieron del mundo exterior que les rodeaba para extraer su esencia y su sabor y hacer con ello letra, denuncia, escaparate.

La novela policíaca se mece hoy en día entre la madurez de un adulto avezado —con una ardua carrera a sus espaldas, llena de cicatrices y tropiezos, con la humildad del que ha pasado desapercibido pero no ha dejado de estar presente— y entre la ilusión de un niño que se descubre de pronto capaz de andar, incluso de correr, que se sorprende entre aplausos y reconocimiento, que se maravilla ante su avance firme y seguro.

Entender por qué hoy las estanterías de las librerías rebosan títulos de este género comporta, necesariamente, una abstracción más amplia y extensa. Sin duda, cualquier tendencia literaria es consecuencia y resultado de su tradición, de lo que otros antes han hecho para iniciar la ruta, y del modo en que esta se ha transitado a lo largo de la Historia. La narrativa policíaca no es menos. Por ello, viajaremos primero a la Europa decimonónica —inmersa en la Revolución Industrial— y a la América oscura, sucia y corrosiva de la mafia, de los navajazos de madrugada y de los negocios de estraperlo. A las sociedades burguesas y elitistas, de taza de té y crimen elegante; a las diatribas de tablero, a las gabardinas largas y a los sombreros de ala ancha. También, por supuesto, a la España de preguerra, de guerra y de postguerra; al folletín, a la imitación barata y a nuestros primeros titubeantes pasos. Nos detendremos con atención en la gestación, en la tierna infancia y en la primera eclosión en nuestro país: Vázquez Montalbán y Mendoza golpearán la mesa con fuerza. Su eco se expandirá ya sin remisión, llegará a los oídos de un público que acepta el trato, que se deja

engatusar por la melodía ronca de un Pepe Carvalho, protagonista del estribillo más repetido hasta finales del siglo XX. A su lado cabalgarán Juan Madrid, Andreu Martín, Jorge Martínez Reverte, Francisco García Pavón o González Ledesma —entre otros— ensanchando el horizonte, adornando sus lindes, enriqueciendo el paisaje.

Entonces, años después, en el ocaso del siglo XX, oyen los cantos de sirena otros escritores, más jóvenes, más formados, más ambiciosos y más actuales. Más acompasados a los ritmos modernos. Toman la batuta una Alicia Giménez Bartlett y un Lorenzo Silva, primeramente, que sobre la misma partitura puntean nuevas melodías que se suman a un concierto con cada vez más oyentes. El relato negro deja las postrimerías del desván, el estante del fondo de las bibliotecas, la edición cutre y barata que acompaña al dominical. De pronto, el vértigo, la velocidad, las portadas y los premios. La suave música de fondo ahora se llena con la batería, los platillos y el solo de guitarra. Y con voces, muchas voces, potentes, inéditas, diversas e innovadoras. Más temas, más personajes, más puntos de vista. El espacio que acoge y abraza a la mujer, que toma el bolígrafo y la pistola, sin miedo y con solvencia. Las páginas que se tiñen de una gama de grises donde los malos no siempre son tan malos ni los buenos son tan buenos. Una Policía y una Guardia Civil que poco a poco se quitan las telarañas, la pátina pegajosa que se llevaba atragantando décadas en la garganta de los españoles. Una desmitificación del detective, que de repente es también de carne y hueso, que tropieza, cae y se levanta, que se debe a su causa sin capa de superhéroe, que tiene que pagar facturas, sacudir las migas del mantel y poner lavadoras, que pasea tranquilamente por su ciudad, que tiene vacaciones, que bebe para no llorar y también para celebrar, y que se enamora, se casa y tiene hijos. Que, en definitiva, aterriza en un ser humano corriente, normal y cercano.

Incuestionablemente, este nuevo, inmenso y caleidoscópico escenario precisa una contemplación crítica y minuciosa, asimismo cierta perspectiva espacial y temporal. Aunque hoy es aún complicado realizar esa abstracción de manera completa e imparcial, no cabe duda de que no se puede obviar el fenómeno que se desarrolla, a pasos agigantados, ante nuestros ojos. La magnitud que alcanzarán los tentáculos de lo que hoy se está gestando es imposible de prever. De una manera u otra, no obstante, el bagaje ya arrastrado permite elucubrar cierto anclaje social, cierto gusto arraigado en los lectores por un género que no es joven, que ya discurría soterrado por nuestro canon literario si bien recientemente ha emergido con mayor virulencia, rompiendo moldes e inundando terrenos y áreas hasta entonces yermas. Habrá que

esperar para ver si las semillas sembradas germinan y florecen con robustez, o se quedan en meros brotes primaverales de hoja caduca.

De momento nos compete seguir escuchando, atenta y precavidamente, a los nuevos nombres que se suman cada día a la variada coral. Dejar la puerta abierta a un cauce que discurre lleno, que no da signos de pronto agotamiento y que se nutre constantemente de afluentes y esorrentías. Por ahora, el agua no se ha estancado y la música sigue sonando.

I

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA NOVELA POLICÍACA

1. La novela policíaca en Europa y América

1.1. Definición del género

Podemos definir la novela negra como aquella en la que el eje principal del argumento se erige sobre un hecho criminal, en torno al que se articula la acción y el progreso y desarrollo de los personajes. Además, debe contar con uno de ellos posicionado como protagonista, y cuya misión será desentrañar los misterios del delito, tratar de hallar al culpable y restaurar el orden y situación inicial del relato. La diferencia fundamental para considerar una novela policíaca frente a cualquier otra que contenga elementos criminales, detectivescos o de intriga reside en la trascendencia y relevancia que tenga este componente en la trama. La presencia de lo delictivo es harto popular en la historia de la literatura desde sus orígenes, pero debe ser este de marcada importancia y resaltada preeminencia en el argumento para poder considerar a la novela como policíaca. Así, se alzaría como tema básico, no únicamente como ingrediente coyuntural, adyacente o circunstancial. Además, este motivo debe ser el armazón que ensamble todos los movimientos, los dramas, las evoluciones y los conflictos humanos.

La novela policíaca será el espejo de la sociedad moderna, pues tratará de reflejar los vicios y las virtudes del hombre poniendo de manifiesto sus instintos más básicos: la muerte, la venganza, la ira, el ansia de poder o la envidia serán temas asaz referidos en este tipo de composiciones. La tensión se generará cuando para paliar este lado oscuro del hombre surja la lucha, la oposición y la necesidad de saber, de querer que prevalezca el bienestar, de mantener el orden social, de impedir la violencia, de entender —y creer— que puede triunfar el bien frente al mal.

El desgranamiento de la psicología del ser humano, de las penumbras de su espíritu, de las sombras que alberga en su interior y que le llevan, en algunos casos, a cometer la mayor agresión que como tal se puede cometer —el asesinato—, permitirá a las novelas policíacas mostrar una amplia radiografía de las contradicciones de la complicada realidad social. Este tipo de relatos se yerguen como termómetro del mundo, de la sociedad que conformamos y de la innegable convivencia que buscamos desde nuestros inicios. Mediante la ficción y la recreación de estas situaciones inventadas se nos facilita el entendimiento y la comprensión de los comportamientos humanos —incoherentes e irracionales a veces—, así como las razones que nos mueven, en ocasiones llevando a cabo acciones tan execrables como amenazar, coaccionar, herir e, incluso, matar.

En definitiva, la novela policíaca será aquella que se dedique a contar una historia donde, en aras del entretenimiento, el divertimento y el disfrute del lector, el escritor planteará una situación marcada por algún hecho delictivo, al que tanto el investigador como el receptor deberán encontrar una solución. El juego, el ingenio, el misterio y el aprendizaje continuo serán las bases de este tipo de narración, manteniendo una línea y unas pautas básicas desde sus orígenes hasta nuestros días, como desmembraremos a continuación.

1.2. Nacimiento de la novela policíaca

El origen de la novela policíaca es una cuestión fundamental a la hora de plantear un análisis pormenorizado de la misma. Es necesario conocer de dónde viene cualquier fenómeno para saber a dónde va, y para entender por qué hoy está donde está, a qué se deben las características que lo definen, quiénes fueron sus precursores, de qué inquietud nació o cómo se formularon las primeras manifestaciones. En suma, para poder ubicar y comprender con rigor el inicio de aquello que hoy, años y siglos después, nos detenemos a examinar.

La novela policíaca es, actualmente, un género extendido, cultivado y de notorio interés para el público, pero no siempre fue así. Desde el considerado primer relato detectivesco de la historia de la literatura hasta nuestros días, la proliferación de novelas y narraciones consideradas como tal han ido aumentando exponencialmente en una constante progresión, más o menos pronunciada. Generalmente de modo ascendente, se han ido multiplicando y aumentando las producciones, así como creciendo la nómina de escritores

dados a crear nuevas obras, adaptándose a los tiempos, las modas y las circunstancias sociales, y ofreciendo una fiel exposición del contexto histórico al que pertenecían.

Son varios los críticos e investigadores que se han dedicado a bucear en la noche de los tiempos de la literatura en busca de ese germen que hizo que brotara la novela policíaca. Si bien es cierto que podemos encontrar diversas explicaciones, parece clara actualmente la postura de otorgar a Edgar Allan Poe la paternidad absoluta del género. No obstante, ciertos teóricos, como apunta Sergi Soler Echaburu (2006), plantean la opción de que fuera *The Moonstone* [*La piedra lunar*] (1868) del británico Wilkie Collins, donde aparece el sargento Cuff de Scotland Yard, el considerado primer relato protagonizado por un policía.

Ante esta distinción del escritor inglés como pionero del género, la escritora P. D. James (2010) recuerda que el propio Collins se consideraba a sí mismo escritor de novela en términos absolutos, si bien la crítica del momento enmarcaba su obra en la categoría definida como sensacionalista. A pesar de ello, la propia James consiente en situar su libro a la cabeza de las historias de detectives, ya que augura y presenta, mediante una estructura brillante y una atención pormenorizada a personajes y situaciones, las que serán las características principales de este tipo de textos.

Juan Carlos Galindo (2017a) resalta, asimismo, el mérito del escritor inglés de golpear con una fuerza narrativa, una destacada elaboración de los diálogos y un desarrollo de los personajes hasta el momento desconocido. Será esta construcción, moderna, ágil y atrayente, la que posicione a Collins como pionero del género, erigido como modelo y causa de abundantes imitaciones posteriores, y a *The Moonstone* [*La piedra lunar*] como novela fundacional de la novela negra.

Además, Paco Camarasa (2016) apunta la incuestionable relevancia de Collins por otro motivo, además de por su capacidad de generar y someter al receptor a una tensión constante: la publicación de *The Woman in White* [*La dama de blanco*] (1859) y *The Moonstone* [*La piedra lunar*] por entregas, mediante los llamados folletines. Estos, predecesores de las novelas seriadas y símbolo del género detectivesco, favorecen y acrecientan el seguimiento periódico por parte del lector, asegurando su lealtad y su vínculo para con las historias.

No obstante, se considera habitualmente que fue el escritor americano Edgar Allan Poe, creador del primer detective de la historia —Auguste Dupin—, el que inaugurara en 1841, con “The Murders in the Rue Morgue” [“Los crímenes de la calle Morgue”], el relato

policíaco. Son varios los teóricos que argumentan dicha afirmación, a pesar de que su producción es mayoritariamente cuentística. La primera aproximación a la narrativa policíaca en la historia de la literatura llega, por tanto, de manos de un cuento, no de una novela, aunque será en este segundo género donde prolifere y se expanda.

Fereydoun Hoveyda, ya en 1967, afirmaba que se hallan en la producción de Poe la mayoría de las situaciones y procedimientos que alumbrarán la novela policíaca moderna, como pueden ser las acusaciones apuntando directamente a un inocente o los lugares cerrados como escenarios del crimen, entre otros. Según el crítico francés, Poe fue el primero en definir las reglas y características que había de tener la investigación y, por ende, la novela policíaca.

A este análisis de Hoveyda se suma la voz de Valles Calatrava (1991), pronunciándose en favor también de Poe como padre de la novela criminal. Añade este, basándose en el estudio de Rodríguez Joulia, las que habrían de ser las razones por las que la novela policíaca nace con Poe: habla del contexto social (la industrialización y su consecuente actividad urbana provocan un aumento de la criminalidad) y de los antecedentes literarios (la aparición de los sucesos criminales en periódicos y revistas de folletín, el auge de la razón y el descifre del enigma como juego de la lógica, y la importancia del misterio y del enigma como base de toda texto detectivesco).

José Colmeiro (1994), en su amplio análisis de la novela policíaca española, se remonta, asimismo, a Poe para explicar el nacimiento de la misma, ahondando en el papel que juega esta nueva modalidad narrativa entre la literatura culta y la literatura popular. Colmeiro sostiene que la novela policíaca tiene su lugar en la intersección entre ambas, pero señala la problemática de los cuentos de Poe, los cuales se distribuyeron en revistas populares con intención de llegar a un gran público, mas sin llegar a tener gran éxito. Colmeiro remarca, pues, a la luz de estos hechos históricos, que es el americano el padre incuestionable del género policíaco. Pero, no obstante, fue años después Conan Doyle quien rescató el modelo narrativo y detectivesco de Poe y su Dupin para crear a Sherlock Holmes, obteniendo entonces el éxito y la popularidad que no tuvo en vida el escritor americano.

También Vicente de Santiago Mulas (1997) reflexiona sobre la importancia de Poe en la gestación de la novela policíaca, apuntando además que según este la investigación analítica —en la cual se ha de basar su construcción— se debe sustentar sobre el principio de no contradicción. Asimismo, debía quedar únicamente una hipótesis imprescindible que

confirmara la investigación, eliminándose todas las alternativas que no fueran posibles. La atención del lector, por otra parte, debía ser captada sin abusar de elementos que no atañesen al caso. Estos rasgos encuadrarán desde entonces la naturaleza del género, siendo intrínsecos a cualquier relato policíaco y facultando su identificación como tal.

De igual manera, Jorge Luis Borges polemiza con Roger Caillois acerca del asunto de la procedencia (apud Capdevila, 1995). Para el argentino es incuestionable que el origen de la novela policíaca se halla en el relato de Poe, lo cual remitiría a una raíz literaria del fenómeno. En cambio, para el francés esta se encuentra en la sociología, en el hecho social que desencadena el temor y los recelos ante la aparición de la Policía secreta en los países más desarrollados a lo largo del siglo XIX. Esta cuestión no deja de revertir una importancia considerable. Independientemente de la polémica en sí del origen mismo del género, cabe contemplar esta discusión atendiendo tanto a los argumentos del escritor como a los del sociólogo. Una de las evidentes conclusiones que de ello se puede extraer es que ninguno carece de razón: sin lugar a dudas la novela policíaca se alumbró en el seno de la literatura, pero también crece sobre un germen sociológico innegable. Este determinará y guiará su florecimiento y proyección, siempre a la luz del mundo al que se adscribe y postulándose como inmenso expositor de la compleja realidad social.

Malgorzata Janerka (2010), en esta misma línea, encuadra el nacimiento de la novela policíaca en el siglo XIX, aunque precisa que el interés por hacer de la violencia un tema literario no es algo novedoso, puesto que se da en todas las épocas anteriores. Si bien antes este crimen aparecía con una dimensión mítica, similar a la tragedia griega o al teatro propio de Shakespeare o Racine. La llegada del realismo, el empoderamiento de la ciudad como órgano central de la vida del individuo y el aburguesamiento del hombre provocan la emersión del delincuente. Como consecuencia, se crean los cuerpos de Policía y de seguridad, la vigilancia de unas fechorías hasta entonces menores, no inexistentes pero sí minoritarias: la ciudad se convierte en un caldero en ebullición donde la nueva concepción filosófica, social e histórica favorecen los movimientos en las sombras, la moralidad cuestionable, el despunte de la maldad y la corrupción del hombre.

Asimismo, la creación de la primera Policía moderna, en París, y la posterior publicación en 1828-29 de las memorias de Vidocq, su primer presidente —un criminal transformado en policía que será el primer detective privado de la historia—, provocan un

crecimiento del interés por el crimen individual, entendido este como la violación de las leyes codificadas y establecidas por la sociedad (Janerka, 2010).

Los países que abanderaron este cambio histórico y social, auspiciado por la Revolución Industrial y sus avances, son también los primeros en presentar en su literatura elementos policíacos, con delincuentes e investigadores definidos, interesantes y conscientes de su realidad. Las nuevas orientaciones de la novela, en general, evidencian la inédita situación social del hombre, donde se ha operado un profundo cambio en una sociedad que ha pasado de un capitalismo burgués a un capitalismo industrial, con todo lo que ello conlleva para su realidad más inmediata (Sanz Villanueva, 1972). De ahí que las primeras manifestaciones del género policíaco se den en países como Francia e Inglaterra.

Podemos considerar, pues, que el primer detective fue Chevalier Auguste Dupin. Este era un caballero refinado, residente en París —capital del mundo por aquella época—, que salía de casa únicamente de noche, mientras que por el día tapaba las ventanas. El éxito de Dupin se basaba en el intelecto y en la deducción: todas sus aventuras se resuelven mediante un proceso de razonamiento y análisis mental. Este personaje protagoniza tres relatos: “The Murders in the Rue Morgue” [“Los crímenes de la calle Morgue”] (1841), “The Mystery of Marie Roget” [“El misterio de Marie Roget”] (1842-1843) y “The Purloined Letter” [“La carta robada”] (1844), constituyendo estos la primera manifestación clara de la narrativa policíaca de corte clásico.

Para Janerka (2010) también Edgar Allan Poe es el autor clave en la gestación de la novela detectivesca. El americano asienta las bases de lo que serán a partir de ese momento las premisas elementales del relato criminal: el hecho en sí del asesinato-crimen y el papel que juega el curso de la investigación. En ese proceso inquisitivo —que se inaugura en el momento en que se comete el hecho delictivo— asume una labor fundamental el detective o la persona que debe hacer encajar todas las piezas del puzle para acabar resolviendo el enigma. No importa tanto la víctima, que puede ser coyuntural y de escasa relevancia en la narración, pero sí es determinante ese hilo argumental tejido con intriga, emoción y dosis justas de información. El lector caminará de la mano del protagonista descubriendo con él los entresijos del caso, para zanjar con éxito —triumfo del bien frente al mal— el problema planteado.

Janerka (2010) señala que lo importante y revolucionario de la escritura de Poe es, sobre todo, la elaboración de la trama. El lector, hasta que no llega al final de los hechos y a su explicación, no es capaz de recomponer de modo correcto el orden lineal de la historia. Además, el suspense tradicional del terror, propio de la literatura gótica, se permuta por el suspense de una pregunta sin respuesta, de una cuestión de análisis racional. Así, el esclarecimiento de la solución restablecerá el orden lógico-temporal.

Por otra parte, significación medular también atesora el propio detective. De personalidad peculiar, carácter marcado y trascendencia literaria, la novela policíaca desde Poe se caracteriza por construirse en torno al personaje central del investigador. Las víctimas y las tramas quedan en un segundo plano al ser el protagonista el principal aglutinador y organizador de toda la historia. No es casualidad que se recuerden a detectives como Dupin, Holmes o Poirot —retrotrayéndonos a los orígenes de la novela policíaca— como creaciones sobresalientes en la historia de la literatura. Sus métodos detectivescos, sus particularidades personales, sus vicios y manías, sus circunstancias vitales, su interacción con el mundo, su capacidad de decisión y de éxito o sus excentricidades marcan el sino de la novela y de la investigación, perdurando muchas veces en el haber cultural más allá de sus propias novelas. Quién no ha oído hablar de Sherlock Holmes sin quizá haber leído ninguna de sus historias.

No obstante, cabe reseñar asimismo la opinión de Hoveyda (1967), el cual pone de relieve que, efectivamente, si miramos únicamente a Occidente el padre del género policíaco no es otro que Poe, pero que no hemos de obviar que tal vez en Oriente existieran, antes del siglo XIX, manifestaciones susceptibles de ser clasificadas ya como criminales. Hoveyda se basa en un documento manuscrito anónimo chino del siglo XVIII hallado por un estudioso holandés. Este resalta que en dicha novela se aprecian ya rasgos fundamentales propios del género. Se denomina al investigador como juez, el cual desempeña asimismo tareas de fiscal, de comisario o de juez de instrucción, entre otros. De este modo, este tipo de composiciones presentarían una trama donde el protagonista-investigador ejecutaba además otros cometidos, es decir, no se trataría del detective puro típico de la novela occidental. Por añadidura, en la construcción de estos relatos, los escritores —normalmente anónimos— desvelan al inicio el nombre y los motivos del criminal, centrando así el interés y el suspense en la lucha que se lleva a cabo entre este y el detective. Los jueces, por otro lado, llevan a cabo varias investigaciones a la vez, y se valen de multitud de procedimientos científicos propios de la época, como la tortura.

Si bien podemos entender estas narraciones como precedentes a tener en cuenta, no podemos asegurar que fueran realmente la semilla de la que nacería la novela policíaca en Occidente. En primer lugar, porque no podemos certificar que autores como Poe tuviesen acceso a estos escritos y que surgiese la inspiración tras su lectura. En segunda instancia, porque a pesar de contener elementos propios de la novela policíaca tal como la conocemos actualmente, estas manifestaciones no se elaboran, estructuran ni basan en los mismos paradigmas que lo haría la novela occidental: la presencia de una investigación, de un pseudoinvestigador y de un hecho criminal solo no bastan para armar una novela policíaca como tal.

A tenor de todo ello, parece que la evidencia histórica y literaria desemboca en considerar a Edgar Allan Poe, por un lado, y a Wilkie Collins, por otro, padres de la novela policíaca clásica. De los escritos de ambos autores es posible desprender elementos fundacionales, básicos y estructurales que determinarán la línea de desarrollo del género desde el siglo XIX hasta el actual tercer milenio. Será Arthur Conan Doyle, con Sherlock Holmes, y Agatha Christie, con Hércules Poirot, los que poco después continúen esta estela, logrando el despegue y tranzando la ruta de los primeros vuelos de la novela policíaca en la historia de la literatura.

1.2.1. Desarrollo del género

Parece claro, pues, señalar el siglo XIX como momento histórico en el que enclavar el origen de la novela policíaca clásica. Las circunstancias que provocan este hecho en este momento son variadas, y es quizá necesario desestimar las tibias manifestaciones anteriores —propias de la tradición oriental, persa o árabe, así como los legados latinos y griegos— que ya pudieran esbozar historias con tintes detectivescos o de intriga para determinar que es el contexto social e histórico decimonónico el que alumbra este verdadero nacimiento.

Roman Gubern (1969) apunta que la novela policíaca surge como consecuencia de una filosofía de la angustia, auspiciada por el nuevo contexto histórico regido por la modernidad. Como hecho preponderante destaca el proceso de industrialización, que empapó a la gran mayoría de los países europeos y norteamericanos, provocando un drástico cambio mental y social en la población. La ciudad cobró un protagonismo hasta entonces

desconocido, y las fábricas, el movimiento del dinero y los recientes inventos tecnológicos mejoraron sustancialmente la calidad de vida de sus habitantes. Brotan inéditas corrientes filosóficas, culturales y literarias, y la preocupación por los derechos y libertades, la propiedad privada o el ocio despiertan en el pueblo intereses hasta ese momento inexistentes. La clase media aumenta, el estilo de vida se aburguesa y las urbes crecen. Con ellas lo hace la proliferación del crimen, las mafias, la corrupción y la violencia. Además, la cultura se ve transformada con la llegada de la prensa, la radio y la publicación masiva de folletos, libros y revistas gracias a la imprenta, lo que hace mucho más accesible la distribución del arte y la información y, por ende, de la literatura.

Todas estas circunstancias desembocan en el arranque de la novela policíaca moderna, que se cobija, precisamente, en esa nueva sociedad, en esa nueva ciudad y en esos nuevos movimientos sociales. Aquí cabe el crimen, el delincuente y el detective, y todo tipo de intrigas de ahí derivadas que alimentan la creación de historias.

Así pues, en los albores de la Primera Guerra Mundial, en torno a 1914, la novela policíaca había adquirido empaque y consistencia como género, atrayendo a un público cada vez más numeroso. La relevancia de las transformaciones económicas y sociales que envuelven y alientan su éxito le proporcionan, además, el escenario (grandes ciudades en detrimento de mansiones aisladas) y los lectores (clases populares y obreras en lugar de aristocráticos intelectuales). Además, como apunta Hoveyda (1967), la novedosa forma de vida, de ritmo vertiginoso, exigirá una literatura nueva, sustentada en acción y movimiento, que apasionase y agitate al lector, que lo llevase al desasosiego para después tranquilizarle.

Ante esta rápida expansión de las ciudades y de la población se ve necesaria la creación de cuerpos policiales capaces de preservar el incipiente orden social, surgiendo así los modernos Cuerpos de Policía en países punteros en el avance industrial, como Francia con la Sûreté e Inglaterra con Scotland Yard. Inherente a estos inéditos organismos aparece la figura del policía, del detective o del investigador encargado de llevar a cabo esa labor en primera línea, al enfrentarse al criminal y hacer suya la misión de mantener y restituir el sistema estructural de dicha colectividad.

Parece lógico, por otra parte, conociendo estas circunstancias histórico-sociales, que surja la pregunta de por qué, ante esta profusión de la corrupción y la violencia en la nueva ciudad que se está gestando, no es el Cuerpo de Policía, recién fundado, el encargado de mantener la armonía también en las creaciones literarias. Son, en su lugar, los detectives

privados y no profesionales —en ocasiones sin más formación que su suerte e intuición— los protagonistas de la mayor parte de las novelas policíacas que comienzan a publicarse en esta época. Responde a ello Juan Paredes Núñez (1989), afirmando que el patriarcado urbano y la consolidada tradicional aristocracia no confían en la Policía ni en el sistema jurídico —creado, por otra parte, por ellos mismos— para llevar a cabo la misión de preservarlos del desbarajuste social, de las agresiones y de los delincuentes y, por ende, de las clases bajas y del proletariado, allí donde enraíza este desorden.

Comienzan a escribirse, pues, relatos policíacos donde, efectivamente, aparece necesariamente un detective, pero llama la atención que en su mayoría estos personajes no son profesionales. No son policías adscritos a un cuerpo de seguridad del Estado, sino que son individuos ajenos que actúan libres e independientes. Destacan por sus capacidades resolutivas e investigadores, no por una instrucción reglada ni por las herramientas y el poder con que contarían de pertenecer a una de estas organizaciones. Esta situación no se invertirá hasta las producciones más recientes, ya casi a finales del siglo XX, momento en que detectives policíacos tomarán el mando de las investigaciones, tanto en el mundo real como en su reflejo literario.

1.3. Nacimiento de la novela negra

El proceso evolutivo de la novela policíaca desde sus comienzos en el siglo XIX con Allan Poe hasta la actualidad está marcado por la doble vertiente del género, que aparece hacia mediados de siglo XX. El legado de Poe reverbera en diversos autores de corte clásico, que siguen el modelo del norteamericano presentando una novela clásica de intriga, donde la razón, el proceso lógico y la importancia del método científico abanderan el trenzado de la trama. El Holmes de Conan Doyle se alza como principal heredero de este tipo de narración, pero no es el único: Agatha Christie, entre otros, también presenta a dos detectives (Miss Marple y Hércules Poirot) cortados por el patrón de la novela policíaca más clásica y fiel a sus orígenes.

No obstante, hacia mediados de siglo, en América del Norte emerge una nueva manera de narrar y de enfocar el suceso criminal. Por una parte, entendida como continuación del género; por otra, como reacción al mismo. Alumbrados por un contexto histórico determinante, una importante oleada de escritores renueva el género, enunciando lo que a partir de entonces se conocerá como novela negra, y que discurrirá en paralelo —y con claras diferencias— respecto al relato clásico.

Esta disyuntiva se presenta a partir de la década de los sesenta. Cuando el planteamiento de la novela-problema comienza a dar signos de agotamiento los novelistas empiezan a destacar elementos sociales, psicológicos y ambientales. A partir de este instante, como apunta Hoveyda (1967, p. 140), el interés del lector pasa a centrarse en un “suspense de otro tipo”: ya no será la pregunta de “¿quién ha matado?” la fundamental, sino que se buscará respuesta a si escapará o no el asesino, o a si llevará a cabo con éxito su plan criminal.

La novela policíaca negra propone un cambio tanto en los principios estéticos y éticos de la novela clásica como en la propia temática, que desplaza la concepción del juego lógico para superponer el componente moral del individuo. Las virtudes sobrehumanas, analíticas y deductivas del detective clásico —generalmente por encima de las capacidades del hombre normal y que lo habían encumbrado casi a una perfección total— se ven relegadas por unos rasgos mucho más humanos, realistas e imperfectos. Este se ve involucrado personalmente en los sucesos, muestra debilidades y comete errores, se guía por una integridad o por unas convicciones muchas veces de dudoso ejemplo, y se ha de valer de

sus propios medios físicos para desenvolverse y salir airoso de situaciones peligrosas. Estas generalmente estarán relacionadas con el mundo del hampa y con los bajos fondos de la sociedad, e impregnadas de una crudeza y brusquedad real y cercana.

Una oleada de escritores norteamericanos, encabezada por Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross McDonald y Carroll John Daly, abanderarán esta nueva vertiente, mucho más social, realista y psicológica que la novela de tipo clásico. Esta innovadora concepción del hecho literario responde a la necesidad de denunciar comportamientos sociales hasta entonces ignorados, desestimados en un segundo plano y mostrados como accesorios al problema principal, tratado como acertijo y juego aislado. La novela policíaca empieza a contemplarse como vehículo de crítica, de reflejo de un mundo donde caben todo un abanico de individuos, de grupos sociales, de criminales y de delitos, de ciudades en penumbra, peligrosas y manchadas de deshumanización y violencia.

Como bien diferencia Valles Calatrava (1991), mientras que los relatos negros critican de un modo u otro, con más o menos detalle, las circunstancias de la sociedad en que los envuelve —Chandler lo hará de un modo más explícito, Hammett más implícito—, la novela enigma, más conservadora, no alude directamente de forma negativa a la realidad social externa.

1.3.1. Causas histórico-sociales

Sin duda, los factores ambientales y el momento histórico y social en que se enclava la novela negra son primordiales para determinar las características que la habrán de regir. Ya no nos encontramos en la Europa clásica, en las ciudades burguesas donde las conversaciones versan sobre conceptos filosóficos, lógicos y cartesianos —recordemos que en este momento es la corriente racionalista la predominante—. La novela policíaca deja de entenderse como el planteamiento de un acertijo para el lector, de acuerdo a unos moldes y a un arquetipo que debe aceptar, incorporándose a un escenario normalmente cerrado —habitaciones o lugares determinados—, como un gran tablero donde la realidad social queda al margen, como mero telón de fondo. La novela negra americana sale a la calle, vive en los suburbios, se mezcla con los estratos sociales más bajos e inmundos —ignorados en la novela policíaca clásica, mucho más elitista—, se enfrenta a venganzas y a traiciones y enseña la cara menos noble del

ser humano. El detective ya no es un ser perfecto, tiene virtudes pero también defectos, es un habitante más de la ciudad. Una ciudad donde también hay miserias, sombras, suciedad, abusos y miedos.

Todo esta ambientación bebe de la realidad de la época en las ciudades americanas: alrededor de los años treinta del siglo XX confluyen en Estados Unidos una serie de circunstancias históricas y sociales que van a definir este carácter literario de la novela negra. Se produce el crack del 29, la Ley Seca hace estragos en la concepción del ocio y del entretenimiento del hombre, la violencia y la tensión aumenta, las ciudades se pueblan de mafias y negocios corruptos, y la crisis económica agranda las diferencias, la pobreza y la necesidad de buscarse la vida de maneras poco honrosas.

También el medio por el que llegan estas publicaciones será importante para entender su expansión: surgen las revistas *pulp*, de papel barato, gran tirada y dirigidas a un público masivo. En ellas aparecían breves relatos criminales, aventuras detectivescas y crónicas sociales, impregnadas de la agresividad y la delincuencia que gobernaba las ciudades. Una de estas revistas se alza como referente de este tipo de narraciones, *Black Mask*, donde comienzan a publicar escritores como Hammett, McCoy o Chandler, y que significará, probablemente, el origen del término de novela o serie “negra”.

1.4. Características de la novela policíaca clásica y de la novela negra

La novela policíaca clásica nace con una pretensión clara: el establecimiento de un juego pactado entre el narrador y el lector, con unas reglas preestablecidas basadas en el ejercicio intelectual y en el suspense. Este ha de desembocar en una conclusión pormenorizada, detallada y precisa que justifique y explique el proceso, el trayecto de disfrute a través del laberinto, de lo desconocido, de las mil posibilidades que pudieran haber ocurrido, de lo aparentemente inexplicable y de la puesta a prueba permanente.

Baquero Goyanes (1970), en su análisis de la novela, hace referencia precisamente a la estructura de la policíaca. Los rasgos que definen la construcción de este tipo de narraciones encuadran un modo preciso de plantear la historia, donde ciertos elementos (que han de aparecer inexcusablemente) son los que delimitan el cariz policíaco de estas composiciones. La repetición de estos parámetros faculta que la novela policíaca sea, en sí

misma, ya un tipo de estructura concreta, donde la flexibilidad es limitada y donde el mérito del autor radica en saber jugar con variaciones dentro de ese esquema predefinido.

En la novela policíaca clásica, continúa Baquero Goyanes, han de aparecer caracteres tradicionales del género, como son la perpetración de un crimen a manos de un personaje desconocido, la presencia de un detective y la resolución del problema. El principal rasgo definidor de estas novelas es que el lector sabe con antelación que va a leer una historia con esos ingredientes, donde únicamente van a variar los detalles concretos del lugar o del modo, pero respetándose un esquema argumental que va a ser siempre el mismo.

Asimismo, esta estructura tan específica de la novela policíaca clásica provoca la consideración de la misma como absolutamente cerrada. Enuncia Baquero Goyanes esa forma predeterminada: desde el crimen —ruptura del orden preestablecido— se ha de llegar, a través de un proceso de investigación y aclaración, a una resolución satisfactoria. La imprescindible desembocadura en una solución obliga a un cierre, a una conclusión, a un final. Este armazón perfectamente pautado se organiza en torno a dos historias complementarias: la del asesino o culpable y la del detective. Tal y como señala el crítico madrileño, la novela policíaca se orquesta sobre una marcha atrás, un camino retrospectivo que pretende enlazar el crimen inicial con el desenmascaramiento de su autor. Este trayecto necesario compele esa estructura de tan manifiesto hermetismo.

Por otra parte, y a colación del esqueleto que sustenta este tipo de narraciones, cabría señalar la importancia del componente serial en la novela policíaca. Cada una de las entregas de una serie comportaría un principio y un final, acotado por el caso específico que compete al detective en cada ocasión. Esta investigación será resuelta en el transcurso de esa novela, sin dejar su solución para próximos libros, siendo garante, por tanto, de esa mencionada estructura cerrada.

No obstante, una serie está formada por varios libros cuyos protagonistas se repiten (principalmente el detective). Esto favorece que en ocasiones sea habitual la referencia a historias ya pasadas, a sucesos ya narrados o a pasajes ya vividos por los personajes, lo que pudiera dar lugar a considerar estos textos como de estructura abierta. No es así, puesto que, aunque efectivamente se recurra a ciertos elementos para que actúen de nexo entre las diversas entregas, cada una de ellas —en el aspecto policíaco— abarca un único caso, limitado a la extensión de esa novela y hallando en ella inicio, nudo y conclusión. El esquema de la novela policíaca, por tanto, se constreñiría a cada obra, independientemente de que un

conjunto de estas conformen una saga, con un protagonista común y con ciertos parámetros (que refuercen la cohesión) compartidos.

Así, son varios los componentes singulares que distinguen y circunscriben la novela policíaca, tanto en aspectos formales como en aspectos temáticos. Entre los primeros cabría acentuar la construcción de la trama en función del hecho delictivo —acorde a un estilo realista y con un personaje principal orquestando el desarrollo de la novela—, el papel del narrador, la importancia del tiempo y del espacio y, por último, el uso del lenguaje.

Parece claro, en primer lugar, atender la necesidad imperiosa de que existan esos dos elementos, ya mentados, que constituirán la base de la narración: el acto delictivo que rompe la armonía reinante —normalmente representado con una muerte violenta—, y el personaje encargado de luchar por la restitución del bien frente al mal, de volver a poner en su sitio las piezas desencajadas por esa acción disruptiva. La trama transcurrirá, así, por los cauces lógicos del planteamiento del problema, la búsqueda de respuestas y la final resolución.

El crimen debe ser planteado al inicio de la novela, de tal modo que actúe como presentación de la misma. El escritor lanza un anzuelo cargado de intriga y seducción que despierta el interés del lector. Este, ansioso por saber, asumirá como suya la tarea de desentrañar qué y cómo se ha producido, mientras el detective va recomponiendo sucesos, tiempos y lugares de su mano. El autor debe tejer hábilmente una amplia red de verdades y mentiras, de datos necesarios y dosis adecuadas de acción. De tal manera, irá soltando poco a poco el carrete de la historia, jugando con la emoción del receptor pero sin incurrir en arrojar información desmedida que desvele antes de tiempo —no hay omnisciencia— la solución última. A la vez, facilitará la comprensión de todo lo que va ocurriendo sin hacer imposible el seguimiento de la aventura. Quien se acerque al libro debe sentir que va resolviendo el acertijo al mismo compás que el protagonista, que será el verdadero marcador del ritmo. Sus peculiaridades, su capacidad de resolución, su intuición y su virtuosismo para acabar descubriendo al criminal marcarán la calidad y la pervivencia de la historia.

En todo este proceso narrativo resalta la preeminencia de una estructura lineal, de cierto orden cronológico. Como señala Baquero Goyanes (1970), el camino discurre siempre hacia adelante, sin retrocesos o saltos hacia el pasado y, de haberlos, deben estar aclarados, justificados y encuadrados en dicha linealidad. Esta disposición ordenada pretende un acentuado sentido prospectivo, de avance, de búsqueda de una conclusión y de un desenlace donde la existencia marcada de un final dilucide todo lo acaecido previamente. Baquero

Goyanes apunta, asimismo, la peculiaridad de las composiciones de algunas novelas de Wilkie Collins, donde a pesar de esa confección lineal del relato son recurrentes los pasajes o informaciones relativas a hechos pasados referidas por los propios personajes, rompiendo en ocasiones ese tiempo presente. Sin embargo, este baile temporal queda engarzado a la perfección en el hilo narrativo, sin dar lugar a desajustes o confusiones.

En esta misma línea, según López Martínez (2006) la novela policíaca debe atender a tres preguntas clave, cuya respuesta organizará consecutivamente el relato: quién ha matado, cómo y por qué. El método que el escritor emplee para hallar contestación a estas cuestiones marcará el sino de la historia, el cómo teja toda la información que acabe resolviendo esos tres problemas determinará el éxito o no de la obra, y es ahí donde reside el verdadero mérito de su estrategia como novelista. Además, se ha de establecer un contrato, un pacto con el lector regido por una coherencia y cohesión internas que resalten los cuatro momentos que han de estar presentes en la trama: enunciado del problema o planteamiento del crimen; presentación de los datos básicos que deberán descubrir la solución; desarrollo del proceso de investigación y su posterior aclaración; y discusión relativa a los indicios y demostración de los mismos.

Entra aquí en escena, asimismo, el concepto de *fair-play*, explicado por Martín Cerezo (2006). Este se entiende como el trato convenido entre el escritor y el lector por el cual el detective debe tener los mismos datos que este, de cara a estar en igualdad de condiciones a la hora de ir desentrañando y dilucidando el misterio. De este modo el lector no debe sentir que está siendo engañado o que se está jugando con la información de un modo fraudulento y poco limpio.

En un segundo plano, por otra parte, quedaría la víctima, que no ha de ser demasiado importante, pues así no desviaría la atención de la investigación del crimen (Janerka, 2010). La intriga, la incisión en los sucesos, el manejo constante de informaciones y silencios alrededor de la trama, el placer del entretenimiento mental, del análisis, de las pistas, de los avances y, en definitiva, el conjunto de maniobras que pretendan la solvencia del crimen debe ser el auténtico núcleo medular de la novela.

Este hecho delictivo se concreta, en la novela clásica, en el enigma. El problema se proyecta de un modo lógico, donde la razón, el intelecto y la deducción han de conducir al desenlace del misterio. Veremos que la novela negra diverge en este sentido con estos relatos clásicos, situándose esta semejanza como una de las principales diferencias. Mientras que

en el relato negro el acto criminal se expone desde un punto de vista social, histórico y/o político, en estas primeras manifestaciones se entenderá el acertijo como un desafío psicológico y un interrogante al que llegar a través de indicios que pongan a prueba la inteligencia del lector, de un modo más aislado, ajeno al entorno social y centrado únicamente en preceptos deductivos.

Para llevar a cabo con éxito la identificación del lector con el investigador y su inclusión en ese proceso metódico-racional es imprescindible que la narración se sustente en el realismo. Nos encontramos, obviamente, ante relatos fantásticos en cuanto que estos nacen enteramente de la imaginación del escritor, el cual crea una ficción a imagen y semejanza de la realidad en un proceso mimético amparado por el cronotopo inventado en el texto. Señala Garrido Domínguez (1993) que el realismo de estos universos impostados se articula en torno a una lógica interna, a una cohesión propia tejida por y para la novela, que aun siendo la representación de un mundo real y tomando de este todos sus elementos, es toda ella soñada. El narrador, los personajes, las situaciones... nada de ello ocurre ni existe más que en las páginas del libro, aunque perfectamente pudiera hacerlo fuera de él. La construcción se basa en una imitación total de la realidad conocida, los protagonistas viven en ciudades existentes y los problemas que tienen que resolver no son más artificiales que los que habría de abordar un policía o un investigador de carne y hueso. En definitiva, la realidad sirve de ingrediente fundamental para la creación literaria, para la invención y para la recreación ficticia de mundos posibles.

En esta ficción realista nos encontramos con unos actores y unos actantes principales (Valles Calatrava, 1991). Sin lugar a dudas, el personaje axial de toda novela policíaca es el detective. Toda la narración se cimienta alrededor del protagonista, que será el encargado de enfrentarse al crimen, de explicar y atrapar al causante del mismo y de impartir justicia. En definitiva, es el responsable de reordenar las piezas, de recolocar los desperfectos ocasionados por la alteración del orden y de hacer que prevalezca el bien frente al mal. Además de esta figura central (cuyo estudio y análisis es atendido en un apartado posterior), es importante también el resto del elenco presente en la novela policíaca, primordiales en tanto que sin ellos el papel del investigador carecería de sentido. La novela se construye gracias a una permanente tensión entre polos opuestos, que generará el movimiento y el engrandecimiento de la trama.

En primer lugar, encontramos la antítesis entre el investigador y el criminal. El juego entre el perseguido y el perseguidor será el órgano vital más importante de la novela, pues desde el momento en que al investigador se le encomienda un crimen a resolver asume un viaje que deberá concluir con una revelación: la del nombre del culpable. Así, la historia avanzará recorriendo el camino que habrá de llevarlo a descubrir, seguir y finalmente atrapar al delincuente. Protagonista y antagonista conforman el eje vertebral de la construcción narrativa. En la mayoría de relatos suele repetirse el patrón de mantener, a lo largo de una serie, al detective, erigido como figura central ya conocida por el lector. Mientras, el criminal cambia, presentándonos uno nuevo en cada entrega, con peculiaridades diferentes, poniendo constantemente a prueba al héroe. Valga como excepción a esta regla genérica el famoso caso de Sherlock Holmes, cuyo enemigo reiterado será el profesor Moriarty, al que debe contener en numerosas ocasiones. Esto permite, por otra parte, un conocimiento mucho más profundo de ambos personajes y que se establezca una relación de rivalidad perpetuada en el tiempo, imposible de desarrollar cuando el rival cambia de una aventura a otra.

Paralelo a este binomio hallamos otros dos frentes enfrentados, surgidos a colación de los primeros: crimen y justicia. El delincuente será aquel personaje que lleve a cabo un acto que atente contra el orden social propugnado. Ante esta ruptura del *status quo* el detective habrá de imponer justicia, revocando así la perturbación. De este modo, la novela policíaca debe evidenciar una discordia clara entre la noción del mal —ejemplificado con el crimen— y el del bien —representado por la justicia—. Este patrón se repite de un modo prácticamente absoluto en la novela clásica, bastante más polarizada que la de corte negro. En esta última, aun existiendo esta oposición justicia-crimen, no tendrá que ser siempre el investigador el que encarne a la primera y el criminal a la segunda, sino que puede darse a la inversa, siendo el malhechor el que pretenda esa equidad social, amparado por conceptos más ambiguos de moralidad o de ética. Es decir, mientras que en la novela clásica la idea de justicia e injusticia se ajustan a un pensamiento clásico, más categórico (bien-mal), en la novela negra esa divergencia puede verse difuminada, apareciendo diferentes modos de entenderla y, sobre todo, de cómo imponerla.

En cuanto al narrador, crucial en la construcción de cualquier novela, debemos apelar a los aspectos teóricos señalados por Valles Calatrava (1991) y por Pozuelo Yvancos (2010). El primero distingue, para empezar, entre dos conceptos importantes para entender la elaboración del discurso: la voz del narrador y la focalización. La voz del narrador sería el

modo en que este formula su alocución para transmitir la información, para hacer partícipe al lector de los actos que van sucediéndose, pudiendo estar implicado en la trama como personaje. Si enuncia en primera persona se llamará homodiegético, siendo autodiegético si es el propio protagonista el que lo hace (por ejemplo, el caso del Nemesio Gómez de Cabra, personaje principal de la serie de novelas de Eduardo Mendoza, o el de los protagonistas de la mayoría de las nuevas novelas policíacas aparecidas en nuestro país), o alodiegético si el que expone es un personaje secundario (como sería el caso de Watson en las composiciones de Conan Doyle, cuyo protagonista y narrador no es Sherlock Holmes, sino que desempeña este papel su fiel compañero y ayudante). Si la voz corresponde a una tercera persona, ajena a la historia, nos encontraremos a un narrador heterodiegético, el más común en los relatos detectivescos, pues permite presentar una visión más objetiva y amplia que favorezca la comprensión del receptor. No obstante, el narrador autodiegético también abunda, especialmente en la novela negra, logrando una cercanía mucho mayor con el público, haciendo a este partícipe directo y estableciéndose entre ambos un vínculo más personal e íntimo.

Además de la voz es importante la focalización. Esto es, el punto de vista desde el que se refieren las acciones. Cabría distinguir, según Valles Calatrava, tres tipos: la focalización interna, cuando el narrador no tiene más perspectiva que la del propio personaje, por lo que no facilitará más datos que los que pueda tener este; la focalización externa, caracterizada por su ubicación exterior y la, en consecuencia, mayor objetividad; y la focalización omnisciente, en la cual quien relata conoce y comparte la motivación psicológica de los protagonistas. La novela policíaca emplea, en su mayoría, la focalización externa, según Pozuelo Yvancos, pues el narrador suele ser más objetivo —se centra más en las acciones— y no ahonda tanto en la conciencia de los personajes —algo innecesario para el argumento policíaco—.

Genette es el primero en distinguir estos tres tipos de focalización (la *focalisation zéro*, la *focalisation interne* y la *focalisation externe*), y precisamente para explicar este tercer tipo alude a las novelas de Dashiell Hammett, “où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments”¹ (1972, p. 207). La evolución del género determinará que la novela policíaca más reciente (ejemplos de Giménez Bartlett y Lorenzo Silva) desestime este tipo de narración, preponderando el foco interno en pos de

1 “Donde el protagonista actúa frente a nosotros sin que se nos permita conocer sus pensamientos y emociones” (traducción propia)

acercar precisamente la conciencia, las impresiones y las reflexiones subjetivas de los protagonistas.

En función de la relación entre el tiempo y la voz narrativa, Pozuelo Yvancos añade la siguiente clasificación: narración anterior, basada en un relato predictivo; narración simultánea, que tiene lugar a la vez que la acción; narración intercalada, pues se alterna con los propios sucesos; y la narración ulterior, la más común y habitual, que sitúa el tiempo en pasado con respecto a quien enuncia, y que será, en su mayoría, la predominante en la novela policíaca.

En cuanto al tiempo de la narración, Colmeiro (1994) sugiere la existencia de una doble realidad en la novela, recordando a Todorov al reseñar la superposición de dos planos temporales que se corresponden a las dos historias expuestas: la primera sería la diégesis del crimen en sí —que el lector desconoce—, mientras que la segunda comprendería los vericuetos de la investigación que el detective va llevando a cabo para desvelar, progresivamente, la primera, reconstruyéndola. Valga como ejemplo la situación siguiente: en una novela se nos presenta un caso a resolver, ocurrido tiempo atrás. La historia previa, o el primer plano temporal, concerniría a los hechos acaecidos en el momento del crimen, anteriores al inicio de la investigación. El segundo plano temporal comenzaría en el momento en que el policía procede a indagar, a descubrir y a recomponer esos episodios pasados, llegando hasta el final de ese proceso.

A este respecto recuerda Valles Calatrava (1991) el concepto de arquitectura circular general del relato. La superposición temporal del primer y el segundo plano —es decir, de las dos tramas— se engazarían en el instante en que la segunda restaura por completo la primera. Esto es, lo relativo a la investigación tendría su punto de partida con el fin de la historia del crimen, y concluiría cuando diese comienzo esta, cerrando de este modo el círculo narrativo.

La diégesis de la investigación es un continuo intento de restablecimiento de una acción y de unos incidentes previos, que ya han tenido lugar, pero que al lector le son expuestos como desconocidos y novedosos, con una concepción de presente que responde a la revelación instantánea. Aun habiendo tenido lugar el crimen mucho tiempo atrás, para el público siempre va a existir una sensación de inmediatez, pues se le van relevando datos que le permiten una reconstrucción del momento: la historia se va reelaborando en el instante en que el detective la va dejando al descubierto, la va haciendo real, la va actualizando.

En este armazón temporal entran en escena, asimismo, las analepsis y las prolepsis. Los saltos temporales hacia el pasado o hacia el futuro permiten añadir, puntualizar, completar o profetizar actuaciones que favorecerán la intelección del argumento. Necesarios en muchos casos para poder completar la trama de una manera coherente, estas retrospectivas o prospectivas rompen la temporalidad de la narración para llegar allí donde esta, de un modo lineal, no lo podría hacer. Son las analepsis las que aparecen en mayor número, ya que se trata de un recurso muy utilizado por los autores para rescatar momentos del pasado que ayudarán a comprender todo el proceso de reelaboración que el detective está llevando a cabo. En cambio, las prolepsis se emplean de un modo profético, tal vez para vaticinar una posible solución del crimen, una respuesta al enigma, o para aventurar opciones y pensamientos del protagonista, anticipando así al lector el camino que habrá de seguir.

De la mano del tiempo de la narración aparece el espacio en el que esta se ubica. El escenario en el que tiene lugar la historia policíaca se alza como fundamental para la cognición del crimen y su posterior resolución. En él se van a hallar las claves, las pistas, los indicios y los actores que habrán de guiar al detective en sus pesquisas. Además, en la novela clásica el marco espacial se postula como un elemento más del juego enigmático, la disposición de los elementos y de los personajes en el lugar no será aleatoria, y dará, en la mayoría de ocasiones, información valiosísima al investigador.

A colación del espacio y del tiempo en la novela, Baquero Goyanes (1970) hace referencia en *Estructuras de la novela actual* a los conceptos de “pattern” y “rythym” de E. M. Forster. El primero alude a la confección escénica, a aquello susceptible de ser descrito y recreado visualmente. El segundo, por su parte, evoca el proceso, la construcción, la propia creación de la historia sobre sí misma, según se va desarrollando y ampliando. Baquero Goyanes remarca que una novela es, al mismo tiempo, espacio y tiempo, por lo que no existe oposición entre las dos ideas. Bien es cierto que hay novelas donde el “pattern” atesora menos relevancia que el “rythym”, y que este se postula, en cualquier composición narrativa, como fundamental. En lo que atañe a la novela policíaca son ambas nociones importantes y determinantes, pues conforman la estructura básica de este tipo de relatos.

La novela policíaca se emplaza, especialmente, en un marco urbano. Esta nace a la luz de la nueva concepción social burguesa, al amparo del florecimiento de las ciudades y de la nueva mentalidad industrial donde la urbe cobra un protagonismo ostensible. Así, el telón de fondo de los hechos delictivos será una de estas grandes ciudades: en el caso de la novela

clásica predominarán capitales europeas como Londres o París, mientras que la novela negra se instalará en sus inicios en las americanas (Nueva York, Chicago o Los Ángeles).

La ciudad tendrá una doble función, especialmente visible en la novela negra. Por un lado, será el marco de la acción, el decorado que acoja a una amplia variedad de personajes, lugares y ambientes donde hay potencialmente mayor índice de criminalidad. Por otra parte, constituirá el enclave donde se desarrolla y gesta la sociedad moderna, ingrediente principal del relato negro (Cerqueiro, 2010).

La sociedad contemporánea será el caldo de cultivo para el delito, la depravación y la proliferación del mal, con la consecuente necesidad de la presencia de un héroe que trate de mantener el orden del mundo. En la novela clásica la ciudad se muestra de un modo más estático a como lo hará en la novela negra, pues el detective lleva a cabo su labor en ella, pero sin una interacción plena con sus elementos. En muchas ocasiones el crimen acaece en un espacio hermético y circunstancial —una casa, un hotel, un tren—, que se enmarca en un momento temporal y en un sitio concreto, pero sin la amplitud que permitirán las avenidas y los rincones de toda una ciudad. El detective clásico se moverá únicamente en ese espacio cerrado, mientras que el investigador de la serie negra lo hará en uno mucho más abierto.

Valga como ejemplo la novela de Agatha Christie *Murder on the Orient Express* [*Asesinato en el Orient Express*] (1934). Esta está ambientada contextualmente en la sociedad burguesa y acaudalada del siglo XX —referencias que conocemos al facilitarse datos sobre los personajes y el periodo histórico—, pero tiene lugar en un sitio fijo y preciso que no se abandona en ningún pasaje de la historia: un tren. En él se comete un asesinato, el cual el detective —Hércules Poirot— debe abordar valiéndose únicamente de la información que los personajes (un número limitado) y el espacio (el tren) le puedan facilitar.

En cambio, en un ejemplo de novela negra, como las que pueden estar protagonizadas por Philip Marlowe (*The Big Sleep* [*El sueño eterno*], 1939; o *The Long Goodbye* [*El largo adiós*], 1953), Los Ángeles será el escenario, en su totalidad y complejidad. El detective deberá deambular por las calles y barrios e interactuar con multitud de personajes para recomponer todos los pormenores del crimen, sin quedarse en la constreñida habitación donde haya sucedido. La ciudad entera le puede ofrecer respuestas, mientras que Poirot hallaba todas estas entre los vagones del Orient Express.

En otro orden de cosas, cabe hacer mención a la importancia del lenguaje empleado en la novela policíaca. La construcción sintáctica de la narración no se suele caracterizar por una complejidad excesiva: prima la sencillez y el estilo directo, con presencia habitual de diálogos y con descripciones sucintas. Estos relatos se basan en la concatenación de hechos, por lo que las exposiciones con demasiados detalles, las diatribas mentales, la información aledaña o los monólogos interiores de los personajes son normalmente innecesarios. Se pretende precisión y concreción, un ritmo ágil donde el lector no pierda cuerda. No quiere decir esto que se obvien datos, que no se lleven a cabo explicaciones pormenorizadas si así lo requiere la trama, o que las reflexiones y los pensamientos del detective estén fuera de lugar. Aparecen siempre que sean importantes para la comprensión de la historia, para aportar referencias y novedades que faciliten y completen lo que está sucediendo.

La inclusión de diálogos de manera recurrente es un rasgo caracterizador de la novela policíaca. Sin aspirar a ser “novelas de estructura dialogada” que, atendiendo a Baquero Goyanes (1970), serían aquellas que han sido reconocidas como tal por sus autores, la aparición habitual de estos responde a la mencionada intención de objetivar y dotar de mayor realismo a estas composiciones.

Además, este discurso se suele distinguir por estar plagado de ironías y de sarcasmos, que revelarán la intención crítica del escritor. La novela policíaca tiene como fin erigirse como escaparate social donde caben el bien y el mal, un detective honrado defensor de la ley y un malhechor. Se vale de esa voz subversiva y mordaz para denunciar y criticar, inteligente y sutilmente, la presencia de elementos disruptivos que se ven doblegados al triunfo de la justicia.

Asimismo, la sencillez del lenguaje no lleva apareada una carencia en la calidad de la narración. Abundan los tecnicismos y el argot propio de la investigación, el detective suele ser una persona culta y formada, que así lo refleja en sus maneras y en sus palabras. En la novela de serie negra aparecerá también un uso relevante de vulgarismos y coloquialismos, acorde al estrato social y a los escenarios en los que los personajes se desenvuelven. En la novela clásica, mucho más elitista que esta, el protagonista se mueve entre clases medias y altas, por lo que su dicción, modales y educación serán ejemplo de ello.

En cuanto a los aspectos temáticos, tal como afirma Hoveyda (1967), las novelas de tipo policíaco tratan de manera directa los problemas que preocupaban y siguen preocupando a la humanidad, como pueden ser la ferocidad del dinero, la fragilidad de la justicia humana o

la lucha contra abusos y atropellos, entre otros. Poco a poco estas inquietudes irán tiñéndose con matices burgueses, al incorporarse las luces y las sombras de las grandes ciudades como ambiente aglutinador de la trama, con sus misterios, robos, traiciones y delitos, propios de un nuevo público, más acomodado y urbano.

Independientemente del acto violento específico que orqueste cada novela, en la de índole clásico debe darse —con mayor preponderancia que en la de serie negra— un desafío lógico-intelectual en el que participen el escritor y el lector. El primero inventará una situación delictiva concreta —que el segundo desconoce— y pondrá a un personaje principal —dotado de unas características y unas herramientas estipuladas y suficientes— para guiarlo en la reconstrucción del crimen. En este proceso caben las hipótesis, las equivocaciones, las especulaciones, los giros narrativos, la incertidumbre y las deducciones. En definitiva, prepondera el enriquecimiento intelectual y racional que el receptor experimenta al sentirse partícipe de la historia mientras trata de descubrir, asido al protagonista, qué ha podido ocurrir y quién es el responsable.

En esta construcción ficticia los cimientos temáticos se argamasan con un trasfondo de realidad. Aun siendo el argumento producto de la imaginación del escritor, este busca inspiración en la sociedad de su época y en la Historia contemporánea, posicionándose de este modo como escaparate de su tiempo. La trama de la novela policíaca —tanto la clásica como la de serie negra— bebe de los sucesos coetáneos a su nacimiento. Son situaciones que bien pudieran haber ocurrido en nuestras ciudades y en nuestro entorno, pues hechos similares están teniendo lugar en ese instante. Las novelas denuncian, ejemplifican e inventan coyunturas que aun siendo fantásticas pudieran no serlo perfectamente: se basan en la verdad histórica, tomando la inmensa mayoría de sus elementos de ella.

De esto deriva la moraleja conclusiva de los libros: el criminal nunca vence. Independientemente de cómo progrese la trama, de lo mal que lo pueda llegar a pasar el detective o de lo imbricado que parezca el enigma, siempre triunfará el bien, siempre saldrá victorioso el protagonista. Este pacto tradicional respetado por la gran mayoría de escritores del género es conocido por el lector, el cual ya sabe, cuando se enfrenta a una nueva novela policíaca, que esta tendrá final feliz y que se acabará por saber el nombre del culpable. No es, por tanto, la emoción o la incertidumbre del desenlace, de saber quién ganará o de si en último término el héroe encontrará al malhechor lo que lo atrae, sino que es el proceso, el camino y todo lo que experimentará entre medias.

Esta moraleja incluye, asimismo, el mensaje social de que no habrá descanso para los malvados: el bien siempre prevalecerá, siempre habrá un detective, un investigador o un policía que los enfrente, que los aplaque y que los castigue. A la luz de las sociedades que se estaban gestando a principios del siglo XX este pensamiento era importante, dada la proliferación y expansión de la criminalidad en las ciudades. Esta idea se ha mantenido como característica fundamental de la novela policíaca. En nuestros días, por ejemplo, reseña la importante labor de cuerpos de seguridad del Estado, como la Policía o la Guardia Civil (valgan los ejemplos de las series de Alicia Giménez Bartlett o de Lorenzo Silva, entre otros), honrando su trabajo y recordando al mundo el éxito último de la justicia y de la paz.

Esta empresa persecutiva en pos del delincuente, desde el momento en que se revela el crimen hasta su conclusión, se ve aliñada con una dosis importante de suspense. Sin intriga y sin emoción el relato perdería toda su esencia. No hemos de olvidar que ya sabemos que, casi con toda probabilidad, el protagonista acaba atrapando al culpable, por lo que si no se nos traslada de un modo inteligente, donde tengan cabida la sospecha y la duda, el lector no hallará motivación para sumergirse en la lectura. Por tanto, toda novela policíaca debe basar su trama en un engranaje de informaciones bien engrasado, conscientemente dispuestas para favorecer el interés, el denuedo y el esfuerzo mental del público. Este debe experimentar emoción y ansias por conocer, debe sentirse partícipe del duelo, debe poner a prueba su intelecto y, sobre todo, debe embeberse con una historia que le despierte las ganas de querer saber más.

La oposición de elementos antagónicos será la base de la construcción narrativa. En definitiva, temáticamente la novela policíaca ha de estar asentada en una historia dominada por una situación de ruptura que enfrente al protagonista —defensor del bien— con el antagonista —causante del mal—, desencadenando movimientos que desemboquen en un final donde triunfe el primero frente al segundo. Además, toda esta ensambladura exige expectación e incertidumbre.

Son importantes las diferencias existentes entre la novela considerada clásica o de intriga y la perteneciente a la serie negra. Si bien ambas parten de una misma concepción (donde el crimen y sus circunstancias hilan la narración), no desglosan la historia de la misma manera. Igualmente, el detective (otro elemento clave) también presenta discordancias notables.

Dice Hoveyda (1967) que han desaparecido, en este momento, los investigadores de inteligencia superior y los enigmas misteriosos. La novela es policíaca ya tan solo de nombre y debido a la existencia en la realidad de la Policía, poniendo de manifiesto esa nueva recreación del personaje principal, más enfocado al aspecto psicológico y moral del crimen. Además, para este autor, la novela negra suministrará evasión sin plantear una lectura compleja, problemática ni resultar tediosa. Asimismo, es fiel reflejo de la sociedad, por lo que se posiciona como poderoso testimonio de la misma y de la propia psicología del hombre que la conforma.

La principal divergencia entre estos dos modelos es cómo plantean cada uno de ellos el problema detectivesco o la aclaración del crimen. La novela policíaca clásica proponía, en primer lugar, un asesinato o un acto delictivo de origen desconocido, con una serie de pistas e indicios que el investigador debe ir dotando de sentido y ordenando hasta llegar a la reparación del conflicto y hasta dar con el asesino —que, además, suele ser el personaje menos sospechoso de la novela—. Muestra, así, una situación aséptica, aislada del mundo, donde el crimen puede “encajarse” en cualquier circunstancia y donde el culpable se erige como ser independiente, individualista y ajeno a su entorno.

La novela negra, en cambio, subraya la importancia de ese contexto. Se entiende que la acción del criminal se justifica por el lugar y el tiempo en que se comete, pues no es una situación extraña sino que se desencadena precisamente gracias a las circunstancias que lo rodean, siendo estas primarias para que esa disrupción tenga lugar de esa manera y en ese momento determinado. Asimismo, el carácter y las formas del héroe no presentan unos rasgos maniqueos ni transmutables a cualquier otro estado que se pudiera referir: actúa y reacciona de la manera en que lo hace precisamente por transcurrir la acción de ese modo. Si estas cambiaran, también lo haría el método y las tácticas del detective.

Así, se deja de concebir el problema planteado como una competición de lógica adscrita a una realidad social para superponerse la realidad social a dicho problema, pues este viene derivado de la primera. La novela negra se alza como reflejo del mundo precisamente por este hecho, por radiografiar de una manera directa, real y sin tapujos todas las facetas que la conforman, desde las clases pudientes aburguesadas hasta la miseria de las capas más bajas.

También podemos observar importantes diferencias en el manejo del lenguaje de una y otra corriente. La clásica se yergue sobre una construcción lingüística mucho más culta, cuidada y con términos propios de un argot científico o técnico. Mientras, la novela negra se caracteriza por una sintaxis mucho más tosca, menos elitista, más coloquial, realista y plagada de expresiones vulgares o propias de la jerga de la calle. Este hecho responde precisamente al enclave contextual de una y de otra. No se entendería una novela de corte clásico —donde los personajes pertenecen a clases medias y altas y se mueven por círculos adinerados y burgueses— empleando un vocabulario soez, macarrónico o vulgar. Tampoco empatizaríamos con un detective duro, acostumbrado a lidiar con la violencia y a mezclarse con los seres más inmundos de la ciudad dirigiéndose a ellos con delicadeza, pulcritud y corrección.

Asimismo, los escenarios pergeñados por los escritores de una y otra corriente discuerdan. La novela policíaca, en cualquiera de sus manifestaciones, tiene como protagonista a la gran ciudad moderna. No hay que olvidar que este tipo de narraciones nacen a la luz de un contexto histórico circunscrito a la industrialización, a los avances técnicos y científicos y a un crecimiento desmedido de las urbes, donde tienen lugar la gran mayoría de fechorías susceptibles de ser atajadas por los detectives. De este modo, si bien ya Poe o Conan Doyle recurrían a Londres o a París como telón de fondo, estas solían verse como un sitio lleno de oportunidades, de avances, de bienestar y de progreso para el hombre. Mientras, en las narraciones de Hammett, Chandler o McCoy este escenario es un lugar peligroso, plagado de espacios oscuros, callejones que evitar, barrios donde prolifera el crimen, donde se reúnen las mafias, se hacen negocios turbios y en las que impera la corrupción.

De este modo, en la novela negra la ciudad es más hegemónica que en la novela clásica. Esta es expresión y muestrario de la decadencia y del vacío de sus habitantes, muchas veces adscritos a la propia suciedad de sus aceras. En definitiva, el laberinto urbano es un lugar hostil donde es difícil imaginar que ocurra algo bueno (Janerka, 2010).

Parece lógica esta afirmación, sobre todo al resaltar el protagonismo de la ciudad en la novela negra. Es complicado entender los motivos y las decisiones del detective *hard-boiled* si no se tiene en cuenta las circunstancias que a ello le llevan, pues al no tratarse de hechos aislados el personaje se debe a lo que sucede a su alrededor, y si lo que ve, vive y experimenta está plagado de violencia será eso lo que determine su comportamiento. El entorno civilizado, por tanto, con esta realidad oscura será fundamental, haciendo que la

novela negra se posiciona como perfecto expositor realista del momento histórico en que brota. Ciudades como Los Ángeles o Nueva York aparecen retratadas de este modo, dando al lector la oportunidad de apreciar una idiosincrasia que de otra forma probablemente no llegaría a contemplar.

La ciudad se asienta como escenario central de la novela negra, ya que será allí donde el detective encuentre un amplio abanico de posibilidades, situaciones y circunstancias: desde distintas clases sociales que se entremezclan —ocasionando conflictos y desencadenando acciones criminales— hasta confrontaciones ideológicas que favorecen la concepción del delito como escapatoria a las dificultades del momento. La ciudad es el símbolo del crecimiento, de los tiempos modernos y de la prosperidad, pero también de la diferencia de clases, de las carencias y de la desigualdad. La metrópoli cobra vida, es ya ahora un ente en movimiento que alumbra lo mejor y lo peor del hombre en su seno. El detective será la persona que habrá de tejer, de remendar los rotos que en ella se producen cuando el mal, la violencia o el abuso rompen la aparente serenidad del mundo.

También el papel del narrador juega una baza importante en el relato negro. El empleo mayoritario de la primera persona —que no absoluto, valgan Hammett y Simenon para ejemplificar la tercera persona— resalta la intención realista de este tipo de novelas. En la clásica era más habitual recurrir a la tercera persona, situando de ese modo al protagonista como un personaje también extrínseco al crimen. Se posicionaba tal vez por encima del ambiente delictivo, como ser externo que debe analizar, contrastar y resolver la coyuntura pero sin mancharse las manos, sin zambullirse de lleno en una atmósfera oscura y violenta. Para él tan solo era una ocupación —pasatiempo muchas veces— momentánea: bucear en la inmundicia del hombre para demostrar su superioridad moral, intelectual y social resolviendo el caso, y volver, después, a su ordenada e impoluta guarida.

En cambio, el investigador *hard-boiled* asume el control de la situación porque es una pieza más de ella, forma parte de todo el entresijo criminal planteado en la novela. Él mismo, en la mayoría de casos, contará cómo suceden los hechos, cómo va descubriendo indicios y pistas, cómo, en más de una ocasión, su directa implicación le lleva a poner su vida en peligro y cómo, finalmente, logra desenmarañar una casuística en la que ha acabado, queriendo o no, totalmente integrado.

El personaje del detective, investigador o policía de la novela negra, establecido como protagonista absoluto del relato, hilvana su acción en continua tensión con el antagonista: el criminal que ha llevado a cabo la transgresión y que ha abierto una brecha en el orden social. El héroe muestra, por lo general, una actitud proactiva, tendente a la ejecución, al movimiento, a salir a la calle en busca de indicativos, rastros y evidencias que le aporten datos necesarios para esclarecer el misterio. En contraposición, el detective clásico era más dado a la reflexión, al análisis estático y al pensamiento deductivo.

Mientras que al protagonista de la novela negra nos lo imaginamos recorriendo la ciudad a paso ligero, entrando en bares, atravesando callejones y hablando con la gente del barrio, al de la novela clásica lo visualizamos sentado en un sillón, con una taza de té o de café, elucubrando acerca del crimen como quien se plantea resolver un crucigrama. Si habláramos con ellos el investigador de la novela negra apelaría a un lenguaje directo, sencillo, irónico y cotidiano, en ocasiones brusco e inflexible; el investigador clásico tendería al uso de tecnicismos, circunloquios, sintaxis elaborada y correcta.

Para el primero la investigación es su trabajo —en general es un profesional—, debe ganarse la vida con ello y se vale de unos métodos particulares y de dudosa legalidad, si fuera necesario: sobornos, amenazas, chantajes, uso de armas, etc. Para el segundo, dilucidar el crimen es un fascinante desafío, un entretenimiento que basa en métodos racionales, ordenados, meticulosos y limpios. Al primero lo visualizamos como un ser solitario, inflexible, duro, insensible, sin vínculos afectivos, marginado de la sociedad y movido prácticamente por su misión como detective, entendida esta muchas veces como modo de redención, de dar sentido a su existencia. En cambio, el detective clásico está totalmente integrado en la sociedad, forma parte de círculos aristocráticos o burgueses, se relaciona con sus iguales y no suele tener problemas económicos.

El propio Chandler define cómo ha de ser el detective de esta novela negra:

Pero por esas malas calles debe caminar un hombre que no sea necesariamente malo, que no tenga mancha ni miedo. En este tipo de relatos, este hombre deber ser el detective. Es el héroe; lo es todo. Debe ser un hombre de la cabeza a los pies, a la vez ser un hombre corriente y un hombre especial. Debe ser (...) un hombre de honor (...). No es un eunuco ni un sátiro; creo que podría seducir a una duquesa pero estoy casi seguro de que no tocaría a una virgen; si es un hombre de honor para una cosa, lo es para todo.

Es un hombre relativamente pobre, porque si no no sería detective. Es un hombre corriente, o no andaría con gente corriente. Conoce a la gente, o no podría hacer su trabajo. No acepta ni dinero

poco limpio de nadie ni la insolencia de nadie sin su correspondiente y desapasionada venganza. Es un hombre solitario y su dignidad se basa en que la gente le trate con respeto o, si no, lamente haberle conocido. Habla como corresponde a un hombre de su época, es decir, con ingenio descortés, con una percepción aguda de lo grotesco, con repugnancia por lo falso y desprecio por la mezquindad (Chandler, 1944, p.11).

Además, normalmente los relatos están narrados de manera lineal, situando el presente de la novela al inicio de la misma para avanzar en la acción hasta llegar al desenlace final, momento en que acaba resuelto el crimen. La información indispensable que ha de facilitarse relativa al pasado se transmite mediante la inclusión de terceros personajes o a través de recuerdos o *flash-back*. La influencia del cine en este tipo de novelas de serie negra se aprecia, entre otras cosas, en el modo conductista de exponer los acontecimientos. Las escenas son breves y están plagadas de dinamismo, el lector es guiado por ellas como si se retrataran con una cámara, las interlocuciones son directas y precisas y ofrecen las indicaciones justas y necesarias. Abundan los diálogos, haciendo que aunque los hechos correspondan a un tiempo anterior dé la continua imagen de inmediatez, de estar ocurriendo en el ahora. El lector tiene la sensación de que las novedades que va descubriendo, el avance en la trama y el conocimiento que va adquiriendo le llegan a la vez que al propio detective, lo cual facilita la interacción, identificación y relación entre ambos, además de mantener la tensión constante en el argumento.

Nos enfrentamos a textos donde la actividad incesante debe ser un sustrato primordial. Las actuaciones de los personajes deben sucederse y encadenarse a un ritmo ágil, los progresos deben ser palpables y dinámicos y la agitación debe ser casi vertiginosa. La violencia será, además, el telón de fondo de cualquier novela de serie negra, bien como elemento cotidiano, bien como protagonista absoluto de la trama.

Asimismo, existe una diferencia evidente entre la concepción del crimen y de la muerte en la novela clásica y en la novela de corte negro. En la primera se atendía el hecho delictivo casi como algo artístico, que requería de una preparación, de una gestación previa, de una intención y de una planificación. El autor debía, además, ser alguien inteligente que dispusiera el escenario de un modo concienzudo, planteando al detective un verdadero reto de ingenio y análisis, aumentando la puja entre ambos en pos del deleite intelectual. En la novela negra, en cambio, la infracción normalmente se rebaja a situaciones triviales y carentes de artificiosidad, es cometido por cualquier persona de dudoso renombre y se entiende como un

acto brutal, sin escrúpulos y sin conciencia, que tiene lugar en esquinas malolientes o en desangelados suburbios, donde se mata por matar. Mientras que en la novela clásica el crimen era un acto mucho más escogido y selecto, aislado, susceptible de estudio y control, en la novela negra este es una plaga cotidiana, extendida por la ciudad, que debe ser contenido por el detective sin ceremonias y sin consideraciones.

1.4.1. La figura del investigador

Es inconcebible una novela policíaca donde no haya un detective. Son dos los constituyentes esenciales que ha de contener una obra etiquetada como tal, como ya se ha enunciado: un acto criminal —que suponga el detonante de la acción— y un héroe desempeñando el papel de investigador —el encargado de encauzar todo el proceso de análisis y resolución de dicha alteración del orden—. Así, parece lógico entender la importancia que atesora este personaje en este tipo de narraciones.

El detective se erige como protagonista absoluto de la historia, compartiendo en ocasiones ese papel relevante con un fiel compañero, que apuntala y resalta las características del personaje principal. Para la construcción de este será importante tener en cuenta su relación con los otros dos actores imprescindibles de toda novela del género: el antagonista y la víctima. Si bien esta última no es indispensable en todo relato —recordemos que el suceso delictivo no tiene por qué ser un asesinato, puede tratarse de un robo, un secuestro, o cualquier otra fechoría—, sí lo será el antagonista, sobre todo en el caso de la novela de serie negra.

Podemos establecer —de un modo genérico que será preciso acotar más adelante— una relación directa y circunstancial entre el protagonista (investigador) y el antagonista (criminal) gracias al nexo que establecerá la víctima. En el caso de las manifestaciones clásicas, asume el peso absoluto el detective, que se construye no tanto en oposición a un enemigo concreto como sí al propio enigma que le atañe y que envuelve a la víctima, centrándose más en el duelo lógico, racional, intelectual y teórico que en el físico, personal y directo de la novela negra. Para entender las características, la identidad y la realidad del personaje principal hemos de tener en cuenta su modo de actuar frente a los problemas que se le plantean, de ahí que los causantes de los mismos sean importantes para perfilar sus rasgos.

La antítesis protagonista-antagonista genera una tensión que permitirá el crecimiento, desarrollo y evolución de todos los personajes que conforman la trama, especialmente del primero, tanto de manera individual como en sus vínculos interpersonales.

A raíz de la concepción del personaje cabe reseñar un aspecto sistemático señalado por Pozuelo Yvancos (2007). Este es, en primer lugar, la dificultad histórica existente a la hora de precisar teóricamente la conformación del mismo. Indica el crítico que son dos los grandes modelos que se han acabado demarcando: en primer lugar, el psicológico, donde destacaría la construcción del personaje de acuerdo a los rasgos y a la identidad psicológica de la persona; y el segundo, el modelo estructural-actancial, donde no predomina tanto dicha psicología como sí la acción.

En la novela policíaca nos encontramos con que esta clasificación no solo no es excluyente, sino que es complementaria, y que precisamente que así sea subraya uno de los caracteres definitorios en la edificación del detective. Este tipo de obras se subordina a la acción, sin duda, pues es esta la que da sentido a la trama, la que delimita, acota, dirige y ordena el ritmo de la narración. Si no hay movimiento, si no acaecen ciertos hechos que desencadenen otros acontecimientos y si no hay personaje que los lidere, no hay relato. Por tanto, eliminar la influencia actancial en la invención de este sería obviar uno de los atributos axiales del protagonista: su personalidad, su ocupación temporal y el propósito de su existencia —fundamentalmente laboral y, en más de una ocasión, también vital— no tendría razón de ser.

Por otra parte, el modelo psicológico va a regir ciertas singularidades del detective. Tampoco es concebible una novela policíaca donde el lector no sea partícipe y conocedor de dichas peculiaridades del personaje: gustos, manías, vicios, recuerdos, miedos o anhelos son evocados con frecuencia, los cuales se acentúan con ese uso de la primera persona. Además, el receptor será una suerte de compañero en sus reflexiones y pensamientos.

Uno de los aspectos cardinales de estas obras literarias es su identificación con la realidad, un marcado realismo que permite al lector una sinergia directa y completa, basada, especialmente, en la identificación del personaje con la persona. Si no hay lugar para el conocimiento psicológico de este por parte del receptor —que conlleva un progreso, un enriquecimiento y una transformación a lo largo de la novela (y en muchas ocasiones a lo largo de toda una serie)—, la empatía y cercanía que este despertar será nula, perdiéndose el interés y la atracción hacia la historia. El lector tiene la sensación de que conoce con cierta

intimidad y profundidad la vida del protagonista, pues simpatiza con su causa, crea una relación de confinidad y camaradería y se siente como un compañero de la aventura, mano a mano con él.

Nos hallamos ante novelas donde la concurrencia de un protagonista destacado marca el sino de la historia, alzándose como indiscutible eje central del armazón narrativo. Sin un personaje completo, ensamblado de manera sólida y estable, que suscite y mantenga la atención del lector, la novela se caería. Este se crea a imagen y semejanza de una persona que bien podría existir en la realidad, con una psicología compleja y propia, con unas circunstancias vitales diversas y con capacidad de desarrollo. Aunque nosotros conozcamos mayormente su vida como detective no se nos obvian detalles de su vida privada —familiar, sentimental o social—, mostrándonos de esta manera al héroe como un ser cotidiano, que vive y se desenvuelve en una sociedad y por una ciudad como la nuestra, real y accesible, y que tiene problemas, logra éxitos y sufre fracasos de igual manera que cualquier hombre común.

Esto nos lleva a otra catalogación teórica, firmada en esta ocasión por Forster (1983), y es la de personaje plano y personaje redondo. El primero sería aquel del que podríamos aislar su realidad en la novela o en el relato, sin saber —ni ser necesario— la realidad ajena a la acción expuesta para entender la globalidad de la trama. Esto es, no podemos profundizar en la psicología o en las circunstancias del personaje porque no se nos facilitan esos datos, porque su construcción se limita a lo primordial para el desarrollo de la historia, quedando reducida su existencia a un único plano. Por otra parte, los identificados como redondos serían aquellos confeccionados de un modo mucho más holístico y completo, cuya personalidad es más compleja y elaborada, y de los que se nos suministran más referencias, detalles y aspectos vitales. Además, habitualmente se produce un avance y un crecimiento, en contraposición al lugar estanco en el que se desenvuelven los seres planos. Evocando nuevamente a la distinción de Forster, los personajes redondos tienen la capacidad de sorprender, ya que no son irreductibles a un único rasgo.

Sin duda, los protagonistas de las novelas policíacas se consideran, en su mayoría, redondos. No obstante, esta afirmación conlleva un cierto matiz evolutivo: el detective de las narraciones clásicas se situaría más cerca de ser un personaje plano que el protagonista de la novela negra de reciente creación. La profundidad y complejidad en la concepción de personajes como Pepe Carvalho, Rubén Bevilacqua o Petra Delicado es claramente superior a

la de Hércules Poirot, por ejemplo, mucho más conforme al modelo estructural-actancial que al psicológico, y mucho más cercano a identificarse con un personaje plano que con uno redondo. Este carácter va acorde a las características propias de uno y otro tipo de novelas. Mientras que en la clásica destaca la relevancia del proceso intelectual de desentrañamiento del misterio, del juego de la lógica y del razonamiento —dejando menos espacio a la reflexión personal o a la incursión reflexivo-subjetiva del protagonista—, en la negra, especialmente en la más moderna, hay mayor lugar para una implicación personal, para una reflexión más intensa y para un conocimiento más pormenorizado de la vida del detective, pues esta influirá o apuntalará el curso investigador.

Asimismo, en el transcurso de la creación del detective podemos diferenciar, en primera instancia, una inmediata delimitación concerniente al ámbito privado y al ámbito público. Todos los protagonistas de las novelas policíacas, de manera inherente a su condición de investigadores, desempeñan su labor en sociedad. No es posible concebirlos separados de su contexto histórico y social, pues a él se debe su razón de existir. Por tanto, la relación con este entorno, desde la ciudad en la que habita hasta las personas de las que se rodea, definirán y marcarán su sino y su personalidad. No es igual el talante de Sherlock Holmes que el de Philip Marlowe, ni que el de Petra Delicado. Todos ellos asumen y comparten una serie de caracteres tomados de su universo: Holmes del Londres de principios del siglo XX, aristocrático, burgués y elitista, donde convive con clases medias y altas; Marlowe de la ciudad de Los Ángeles, oscura, decadente, industrial, sucia y marginal, que le induce a tratar con asesinos, gánsters y drogadictos; Delicado de la Barcelona actual, cosmopolita y globalizada, regida por el (desigual) orden democrático, donde tienen cabida tanto ricos y poderosos como pobres y desdichados.

En este momento histórico los personajes han de llevar a cabo su tarea conectando e interactuando con la realidad. También aquí se precisa el matiz diferenciador entre la corriente clásica y la negra. En aquella, si bien se inserta en una época sociohistórica determinada, a menudo el delito que debe ser aclarado se presenta apartado. Esto es, la interacción del investigador con el mundo no es tan primordial ni tan relevante como en la novela negra, donde la gran mayoría de casos se ven definidos y caracterizados por el dónde, el cuándo y el cómo, quedándose la primera, habitualmente, solo en el por qué.

A colación de estas circunstancias contextuales, cabe recalcar la evolución del papel del detective en la sociedad. En los orígenes del relato policíaco clásico el héroe podía ejercer su labor en el ámbito privado, como trabajador autónomo no perteneciente a ningún organismo de seguridad público (como fue el caso de Poirot o de Holmes, por ejemplo); o bien podía hacerlo al amparo de cuerpos oficiales, como pudo ser Vidocq. Según se va transformando el género, y con la aparición de la corriente *noir*, esta dualidad desaparece, prevaleciendo con claridad el investigador privado. Este hecho será representativo de la novela de serie negra, y marcará el modo de ser y la transmutación del personaje en la trama. Emergerá un detective individualista, marginal, que rechaza el *status quo* imperante y que entiende la justicia como personal. Debe, además, operar solo valiéndose únicamente de sus destrezas y habilidades, muchas veces llevando a cabo también acciones ilícitas en pos de su objetivo, y sin tener que rendirle cuentas a nadie más que a sí mismo.

La progresión de este subgénero literario desembocará en una novela actual que toma más características del segundo modelo, pero que posiciona al héroe dentro de organismos públicos, como gran novedad transgresora. Son elocuentes en nuestro país los casos del pionero guardia municipal Plinio, y las destacadas series de Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro (como guardias civiles) y Petra Delicado y Fermín Garzón (policías nacionales). Especialmente estas dos últimas despejarán el camino para la abundante producción contemporánea de este tipo de narraciones en nuestra literatura, cuyo protagonista o protagonistas se enmarcan en alguno de sus órganos de seguridad estatales.

Esta evolución se debe, principalmente, a un cambio de mentalidad en la sociedad, a un avance y progreso en la visibilización y consideración de los cuerpos oficiales del Estado, y a una sólida estructura de defensa donde no tienen cabida, o no con tantas competencias — por ley los delitos de sangre deben ser investigados por estas entidades—, los detectives privados. Sí lo tenían en unas comunidades aún en ciernes, sin esas instituciones asentadas, como lo eran las de principios y mediados del siglo XX. Este hecho marcará la idiosincrasia y la personalidad de los personajes, pues sin duda el ambiente en el que se desenvuelven determina rasgos, comportamientos y pensamientos.

En la naturaleza de los protagonistas de dichas novelas es importante subrayar un recurso habitual, repetido desde los inicios del género hasta hoy. En aras del realismo pretendido en el retrato del personaje es recurrente encontrar el denominado por Baquero Goyanes (1986) “tic caracterizador”. Consiste este en una singularidad concreta, intrínseca y

distintiva del personaje, que lo definirá y demarcará frente a cualquier otro. Esta herramienta no es propia solo de lo policíaco ni de la actualidad, sino que se remonta a los orígenes mismos de la literatura, a epopeyas y composiciones clásicas, y resalta con abundancia en novelas realistas y naturalistas (caso de Emilia Pardo Bazán, analizado por Baquero Goyanes). La incidencia en peculiaridades específicas de los protagonistas permite una mayor identificación, un ensalzamiento de las virtudes del héroe y un sencillo pero efectivo anclaje del lector para con la historia. Tal y como dice Baquero Goyanes, en medio de un largo concierto la aparición periódica de una de esas conocidas frases acerca la composición al oyente. De este modo, será fácil encontrar en la descripción del detective una característica única que lo separa y realza como ser extravagante, diferente o poco convencional, a veces referida al detalle físico, otras al modo de expresión, a la indumentaria, a gustos anómalos o a costumbres rutinarias.

La iteración del atributo caracterizador acentuará la imagen verosímil del personaje, la concepción realista, la humanización y la aproximación gracias al reconocimiento por parte del lector. Esta particularidad se instituirá, en muchas ocasiones, como efigie del mismo, abandonando incluso, a menudo, el marco novelesco para adherirse al haber cultural de toda una sociedad.

Asimismo, según Sánchez Zapatero y Martín Escribá (2010), estas excentricidades y manías típicas del detective configurarán una “marca de género”, mediante la que el autor trata, por una parte, de ser fiel a la tradición literaria en que se encuadra y, por otra, de resaltar una cualidad íntima del personaje. De este modo, este aspecto simbólico se postula como resumen y representación, siendo seña de su identidad.

Por otra parte, y ciñéndonos más a la personalidad propia, como individuo, del detective, nos encontramos con protagonistas, en general, poco maniqueos. Quizá uno de los aspectos fundamentales a la hora de crear al detective es la dotación de unos atributos poco polarizados, donde entran tanto las virtudes como los defectos. Sin duda, el héroe debe salir victorioso de sus hazañas, valiéndose para ello de sus aptitudes, facultades y conocimientos, pero no por ello en el proceso carece de sufrimiento, le abruman las dudas o yerra con frecuencia. También en esta generalización caben ciertos apuntes: el detective de la novela clásica poseía una serie de talentos o de habilidades mucho más excepcionales que las del detective *noire*. Aunque tenían manías y vicios (Holmes era gran fan del opio, por ejemplo) que los acercaban al hombre medio, prevalecían sin duda sus grandes capacidades para

resolver los acertijos, enigmas y problemas que un ser humano normal probablemente no habría desentrañado, o no lo habría hecho con tanta rapidez y precisión. La inteligencia y el talento de este estaba por encima de la de cualquier otro personaje y, en la gran mayoría de ocasiones, de la del propio lector.

Esta sublimidad se maquilla con evidencia en el investigador de la serie negra. Este se equipara desde el principio con el hombre de la calle, quizá más valiente, menos escrupuloso o más imprudente, pero con unas condiciones innatas no fuera de lo común. Son el azar y la fortuna, o las circunstancias, las que ayudan a menudo al detective a llevar a cabo con éxito su empresa, no tanto su capacidad sobrehumana de razonar, de ver más allá o de sospechar lo ocurrido.

Conforme prospera el género, y con él la complejidad del personaje, este mantiene siempre y en general cierta propensión al análisis, una loable inteligencia y una notable intuición. De no ser así no lograría cerrar los casos y salir airoso de ellos, ni le permitiría la consideración de ídolo otorgada por el lector. En la novela actual, a las condiciones connaturales del detective se le suman la formación profesional, el trabajo en equipo y el apoyo logístico. Se trata de policías que han estudiado para ello, que cuentan con un conocimiento superior al del lector y que tienen en su haber armas y tecnología que facilitan y ayudan en la realización de su labor, siendo además raro que actúen en solitario. De este modo, desde la normalización de su realidad cotidiana, el investigador no pierde la condición de “ser superior”, capaz de desentrañar y esclarecer casos complejos que aparentemente nadie más puede, y continúa alimentando así su heroicidad.

Retrotrayéndonos de nuevo para comprender mejor ese camino evolutivo, evocamos a uno de los primeros detectives que aparecen en la literatura (amén del Dupin de Poe, ya enunciado anteriormente): Vidocq, el presidente de la Policía de París con antecedentes delictivos. Vidocq aporta la visión del criminal y el mundo turbio del hampa, y también la del policía íntegro defensor y restaurador del bien social. Presenta ya unas características personales modélicas, que marcarán el modo de ser de los diferentes investigadores que se sucederán a lo largo de la historia: excéntricos, interesantes y vigorosos (Janerka, 2010).

Además, el francés destaca no solo por su profundo conocimiento del entorno del crimen, sino que es, asimismo, su virtud para el análisis y la aplicación de métodos científicos (uso y empleo del disfraz, descubrimientos en balística, utilización de moldes de huellas o empleo de tinta indeleble, entre otros) a su misión policial lo que favorecerá su éxito

(González de la Aleja Barberán, 2014). Esta aptitud científica relacionará, indefectiblemente, al policía parisino con los maestros del método deductivo: Auguste Dupin y, por supuesto, Sherlock Holmes.

El éxito de las aventuras de Vidocq, narradas por él mismo, establecen el inicio de una transformación y expansión de la novela policíaca que orientará el sino de la misma en el futuro, de lo que cabe desprender la idea del nacimiento y evolución del investigador en este tipo de obras (Martín Cerezo, 2006). Es complicado localizar en la historia de la literatura criminal alguna novela o serie de reconocida fama y perdurabilidad en el tiempo en la que el detective no sea el elemento clave de la trama. Al margen de otros componentes medulares, como ya se ha mencionado, la preponderancia del protagonista entendido como héroe responde a un hecho clave en cualquier relato policíaco: la creación de un mito. No hay más que recordar la singularidad y pervivencia en el acervo cultural de personajes como Sherlock Holmes, Dupin o Pepe Carvalho, que han trascendido incluso más allá de sus propios creadores.

Se da lo que Martín Cerezo (2006) ha denominado un proceso de “heroización” del personaje. Esto es, una complicidad e identificación del lector con el investigador que, aun siendo un ser imperfecto, con numerosos vicios y comportamientos de dudoso ejemplo en más de una ocasión, despiertan en él un sentimiento de simpatía, de humanización y de admiración. Dicho vínculo crece y se magnifica según comparten más aventuras, y al ir conociendo aquel más de su vida y de sus empresas detectivescas. La celebridad de las series se basa en el arraigo y en la fidelidad del público lector.

Recordemos cómo Conan Doyle decidió poner fin a la serie de Sherlock Holmes acabando con la vida de este en *The Final Problem [El problema final]* (1893). Ante la apabullante presión del público tuvo que rectificar y “revivir” al detective, manteniéndolo un tiempo más en activo. Valga este ejemplo para entender cómo en las grandes novelas policíacas la buena construcción del personaje principal va a marcar la diferencia entre encontrarnos ante una novela o serie que dejará huella en la historia, o con simplemente una aventura de intriga y misterio más.

2. La novela policíaca en España

2.1. La aparición de la novela policíaca: características y primeras manifestaciones

La novela policíaca en España no ha sido, tradicionalmente, una corriente especialmente destacada. Los hechos históricos acaecidos en nuestro país han condicionado sobremanera su nacimiento y profusión, por lo que se ha visto constreñida en su desarrollo por una escasa influencia extranjera, por una guerra civil —que paralizó todo el acervo cultural español, no solo el literario— y por una falta de cultivadores que le dieran una notoriedad y una valía considerables.

Además, está latente la cuestión de la existencia o no del género policíaco en la literatura española. Las características de este en nuestro país, así como la escasa fama y renombre cosechado por las novelas y los escritores que a él se han dedicado, obligan a plantear la comparación y delimitación de la novela policíaca española. Aunque actualmente parece obvia la buena salud de la que goza, no siempre ha sido así, y más si nos remontamos a los inicios y a las primeras manifestaciones. Como apunta Santos Alonso (1983), España no ha sido, históricamente, tierra fértil para la novela negra, debido fundamentalmente a diversas causas sociológicas.

Sería preciso analizar cuáles son esas razones y a qué causas responden para entender mejor la gestación y proliferación del género en España. El primer motivo fundamental lo enuncia Paredes Núñez (1989), aludiendo a los motivos originales por los que surge la novela policíaca: una legitimación de la ideología jurídico burguesa. Al no existir esta en nuestro país, esta circunstancia impide el nacimiento y asentamiento de una tradición de la novela policíaca.

La literatura surge como reflejo y muestra de la sociedad a la que se adscribe y, concretamente, las narraciones de detectives se alzan como claro escenario de la sociedad y las costumbres del momento. Tradicionalmente, el relato negro nace a la par que el nuevo orden social moderno, el auge de la burguesía y el crecimiento de las ciudades, con todo lo que ello conlleva. España, en ese avance y progreso, es un país ralentizado, limitado por

hechos históricos decisivos —una guerra civil, una dictadura y una ardua posguerra—, lo que impide el desarrollo de ese nuevo orden social y de esa mentalidad moderna al mismo ritmo que el resto de países europeos y de América, mucho más avanzados técnica, científica y socialmente, donde la novela policíaca encaja, se nutre y crece rápidamente. En España, el género nace a trompicones, y ha de abrirse camino tímida y apocadamente.

A esto hay que sumar la prácticamente nula tradición de este tipo de narraciones, la ausencia de referentes que marcasen el camino y permitiesen hilar una producción firme y de calidad, así como la tendencia a imitar modelos extranjeros, sin dar cabida a la personalidad, creatividad y buen hacer de los escritores españoles.

Tal y como recuerda Paredes Núñez (1989), la novela negra nacida en Estados Unidos, marcada por el realismo, por el trasfondo de crítica social, por colocar el escenario en la ciudad —donde abunda la violencia—, por el uso de un nuevo lenguaje y por un planteamiento distinto del binomio crimen/justicia llega a Europa y también a España a mediados de siglo, en torno a los años cincuenta. Las circunstancias sociales de nuestro país, en plena posguerra, dificultan sobremanera la profusión del género, que queda suspendido y tibiamente ejercitado hasta la década de los setenta, cuando parece que el final de la dictadura y los nuevos aires democráticos favorecen las condiciones para su despegue real en nuestras letras.

Mientras que en los países europeos y América se observa el desarrollo y la consolidación del género, en España nos encontramos un profundo vacío entre las creaciones de doña Emilia Pardo Bazán, a finales del siglo XIX y principios del XX, y el año 1974, en los albores de la transición y fecha de publicación de *Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán, considerada primera novela policíaca española —con permiso de Francisco García Pavón y su Plinio, coetáneo de Pepe Carvalho—. Como señala Martínez Reverte (apud Paredes Núñez, 1989, p. 33):

Acabado el franquismo le buscábamos la génesis a todo. Hablábamos de génesis política, social, etc. Buscábamos los fenómenos más que la propia entidad que tenían esos fenómenos, en las directas influencias sociales que los podrían haber provocado. Se hablaba de que la novela policíaca era una salida para unos escritores que, hasta esos momentos de la transición, no habían podido expresarse, y de pronto ya podían expresar esa realidad de forma diferente a como lo habían hecho los escritores de la posguerra.

Valles Calatrava (1991) enuncia los tres principales motivos, a su juicio, que determinan este hecho:

En primer lugar, las razones políticas. La novela negra, de dimensiones realistas y abiertamente crítica con su entorno, encontraba grandes dificultades para su escritura y publicación ante las directrices autoritarias del régimen. Por otra parte, aparecen razones estilísticas: se considera a la novela policíaca como “subliteratura”, debido a las dominantes convenciones sociales y a las opiniones y críticas elitistas, provocando una profunda infravaloración del género y su consecuente desinterés en la producción. Por último, las razones sociohistóricas e ideológicas: la novela policíaca, tanto la clásica como la negra, se cimientan sobre el concepto de justicia, resaltando o negando su presencia en el mundo. En nuestro país no es hasta hace poco que se ha establecido de forma consolidada una ideología jurídica burguesa, extendida y asumida, por lo que no es hasta ese momento que se ha podido solidificar una tradición fuerte en la creación de literatura policíaca.

En esta gestación del género en sus orígenes son varias las voces que enarbolan diferentes posiciones. Desde las más fieles al género, que abogan por una existencia del mismo desde antes de Emilia Pardo Bazán, hasta otras más críticas, que desechan por completo la tradición y la presencia de la novela policíaca en España, entre los que se encuentra el propio Vázquez Montalbán.

Indudablemente, es a partir de la década de los setenta cuando se produce en España la estabilización y expansión del género. Crece el número de narradores dedicados a su escritura, se crean personajes españoles —que ya llevan a cabo sus hazañas en nuestro territorio— sin necesidad de camuflarlos bajo pseudónimos, ni de situarlos en localizaciones extranjeras, ni de llevar a cabo un “encubrimiento” de las costumbres para dotar a la historia de un clima ajeno y exótico. La confianza de los escritores españoles en sí mismos aumenta. Son capaces de innovar, inventar y desarrollar historias y personajes fuertes, con características propias del género policíaco pero con la conciencia de lo español, construyendo así novelas e historias bien asentadas y sustentadas en una narración elaborada y consciente de su lugar de nacimiento.

Hasta entonces lo más parecido a la novela policíaca española estaba en los cuentos y narraciones breves de Emilia Pardo Bazán, a principios de siglo, en las colecciones populares a imitación de las revistas *pulp* americanas que aparecieron en los años veinte, y en

la publicación en los cincuenta de traducciones de novela negra americana a modo de colección, impulsado por el fenómeno editorial en busca del público popular y masivo.

El hecho de que la dedicación al género por parte de escritores españoles fuese lenta y tardía no quiere decir que la lectura y profusión de la novela policíaca en España fuese nula. Desde comienzos de siglo la publicación y expansión de la novela policíaca vivió un importante auge con las traducciones de novelas policíacas extranjeras, fundamentalmente de origen francés y estadounidense. Esta invasión de novela policíaca extranjera se sustenta con la aparición de nuevos autores, con la reedición de los precursores, con el protagonismo y el interés por la investigación policíaca y por la aventura criminal, despertando todo ello en el público la concepción de un género nuevo, que atrae y atrapa a un importante número de lectores (Colmeiro, 1994).

Añade Silvestri (2001), a raíz de la llegada de estas novelas traducidas de autores extranjeros y apuntando la importancia de estas para la tradición española, que en 1906, año de la traducción de *A Study in Scarlet* [*Un estudio en escarlata*] (1887), primera novela de Sherlock Holmes que llega a España, se produce un efecto doble. En primer lugar, comienzan las representaciones teatrales de Conan Doyle, con personajes como Rafles o Fantomas, relevantes para el género policíaco. Por otro lado, se dispara el interés por las novela-parodia, con Joaquín Belda a la cabeza como autor más destacado.

No obstante, las primeras manifestaciones policíacas españolas consideradas como tal —fuera quedan los tibios conatos de Zorrilla con “Un testigo de bronce” (1845), de Galdós con “El crimen de la calle Fuencarral” (1888) o del Duque de Rivas con “Una antigualla de Sevilla” (1838)— se remontan a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, con las creaciones de autores como Emilia Pardo Bazán o Pedro Antonio de Alarcón. Si bien ninguno de los dos gestó una novela policíaca al uso, tal y como la entenderíamos hoy, ya en sus producciones aparece el elemento criminal como pieza medular de la narración. Sabido es que ya antes en toda la tradición literaria ha estado siempre presente el crimen, el asesinato o la violencia como aspectos inherentes al ser humano y a su vida en sociedad, pero hasta entonces ese elemento no se había posicionado como protagonista en la narración. Las obras de estos autores aún no resaltan este clima detectivesco lo suficiente como para entenderlas como policíacas al uso, pero sí dejan ya entrever el impulso y la maduración futura del género en la tradición española.

Con todo, hay voces que defienden que antes de doña Emilia y Alarcón ya había quien se había acercado indudablemente al relato policíaco. Es el caso de Kerek de Robin (1990), la cual antepone *La incógnita* (1898), de Pérez Galdós, como primera novela española del género. Sustenta su teoría en la presencia, ya en el texto galdosiano, de un misterio imperante, encerrado en una muerte inexplicada. Asimismo, afirma que la estructura clásica policíaca (ruptura del orden, proceso de restauración, solución o reparación del problema) es perceptible en dicha novela, y que el amplio panorama de la ciudad (Madrid, en este caso) con un profuso crisol de personajes acentúa el objetivo tradicional del género.

Históricamente se ha venido considerando “El clavo” (1853) el primer relato policíaco de nuestra historia, aunque voces como la de Valles Calatrava (1991) desestiman esta teoría por diversos motivos. Primeramente, según el teórico no podemos considerar que la obra de Alarcón forme parte del género criminal y, además, argumenta que es difícil entender la publicación de un texto policíaco español previo a la llegada de la primera traducción de Allan Poe —padre indiscutible del género y referencia de la mayoría de autores— a nuestro país, cinco años después de la aparición de “El clavo”.

Tampoco Resina (1997) acepta la novela corta de Pedro Antonio de Alarcón como policíaca. Aunque afirma la ley como razón superior ante el asesinato macabro del relato, no lo hace del mismo modo que aquella, pues no llega a presentar la morfología propia que se presupone en este tipo de creaciones.

Para el teórico almeriense la primera manifestación del género se encuentra en Emilia Pardo Bazán, ya en el siglo XX. “La gota de sangre” y “La cana”, ambos publicados en 1911, serían los dos relatos donde el componente policíaco aparecería de modo más que palpable: en ellos se cuenta cómo un detective aficionado es capaz de seguir los indicios a través de una gota de sangre y de una cana en una camisa —respectivamente— hasta hallar al culpable. Señala Valles Calatrava (1991) que doña Emilia ostenta el honor de ser la precursora e iniciadora del género policíaco en nuestro país, aun basando sus composiciones en una técnica primitiva, en un argumento simplista y patrónico, y en una marcada imitación de los modelos clásicos ingleses y franceses.

También Vicente de Santiago Mulas (1997) considera a Pardo Bazán la precursora del género en España, añadiendo además la importancia de sus artículos, publicados en *La ilustración artística* (1882-1916), sobre escritores y novelas extranjeras, así como otros de investigación sobre crímenes de la época.

Se ha limitado la producción policíaca de Pardo Bazán a la novela corta “La gota de sangre” y al cuento “La cana”, por ser los ejemplos más relevantes, pero no son los únicos que podemos hallar en la bibliografía de la escritora. En la recopilación de cuentos completos elaborada por Juan Paredes Nuñez (1990) este señala también los ejemplos de “El aljófaro”, “La cita”, “Nube de paso”, “Presentido”, “En coche-cama”, “De un nido” y “La confianza”. Todos estos cuentos responden al gusto de la autora por el género, dan muestra de que su interés no fue pasajero ni momentáneo, y prueban su capacidad de construir relatos basados en los paradigmas del género. Se repetirá en todos ellos, así como en “La gota de sangre” y “La cana”, la preeminencia del afán por desentrañar el móvil del crimen y el modo en que se ejecuta, siendo menos relevante la identidad del criminal, que suele conocerse o intuirse desde el inicio.

Añade Paredes Núñez (1990) que el empeño del detective protagonista de estos relatos viene inspirado por personajes como Sherlock Holmes. Pardo Bazán es lectora asidua de Conan Doyle, llegando a hacer suya la tarea de comprender y explicar crímenes reales que tenían lugar en el momento, y que conocía a través de la prensa. La autora elaboraba teorías al respecto, vaticinando y explicando los motivos de los mismos. Así, sus historias estarán construidas sobre esta concepción y sobre este modo de investigar, a lo “detective por sport”, como afición y gusto personal por desentrañar y comprender las razones psicológicas de los delincuentes.

Vázquez de Parga (1993) también corrobora la tendencia de Pardo Bazán de producir sus historias imitando la estructura y la manera de construir el enigma y el misterio propio de la novela clásica británica. El matiz de originalidad de la autora reside en ubicar esa trama en los ambientes madrileños, aun habiendo tomado de sus variadas y cosmopolitas lecturas indudable inspiración. El mérito y la novedad de Pardo Bazán, según el crítico, no reside en su interés por crear algo nuevo —sus narraciones se basan en la imitación—, sino en incorporar a la cultura literaria española un nuevo género al que ningún escritor hasta entonces había prestado atención.

Además, apunta Colmeiro (1994) que Pardo Bazán hace gala de una actitud contradictoria para con el género. Por un lado, lo rechaza al estimarlo deficiente, ya que se sostiene sobre una moralidad limitada y no ahonda lo suficiente en la psicología de los personajes. Por otra parte, le atraen las inmensas posibilidades que le brindan este tipo de

narraciones, aún sin explotar, pudiendo llegar a ser un fantástico instrumento de denuncia social y muestra de la mentalidad del delincuente.

“La gota de sangre” se rige por el patrón más clásico del género, con el sistema y el método propio de detectives como Sherlock Holmes en el trasfondo. Así, como observa Colmeiro (1994), nos encontramos con dos planos temporales superpuestos que se corresponden con las dos historias del relato: la relativa al crimen y la que ocupa a la investigación. El relato se desarrolla siguiendo el precepto del descubrimiento del crimen o del acto del delito, la aparición y seguimiento de indicios y pistas, la exhibición del detective —haciendo gala de una capacidad intelectual y deductiva por encima de la de policías y demás personajes—, la elaboración y comprobación de la hipótesis, y el final encuentro y castigo del culpable.

Ambas producciones —“La gota de sangre” y “La cana”—, así como el resto de ejemplos destacados por Paredes Núñez (1990), siguen esta pauta de manera más o menos similar, fiel a la original y tomando como referencia el modelo extranjero. Los elementos que desencadenarán la investigación y que orientarán y guiarán al detective en sus pesquisas son, como ya se ha dicho, una gota de sangre y una cana, respectivamente, hallados al comienzo de la investigación en la ropa de los culpables. Esto ejemplifica dos cosas: por un lado, la información que ya desde el título se da al lector, desvelándole cuál será esa clave del crimen que permitirá el desenmascaramiento final; por otra parte, desde el momento en que se da a conocer la identidad del personaje que tiene en la solapa de su chaqueta una gota de sangre y una cana desaparece la expectación por saber quién es el criminal. Por tanto, el objetivo de Pardo Bazán no es centrar la emoción del relato en mantener oculto hasta el final el nombre del culpable, sino en ahondar en los motivos que lo han llevado a delinquir y en recomponer los hechos para entender todo ese proceso. Además, se da la circunstancia de que el detective debe resolver el caso, además de por afán, por probar su inocencia, ya que en ambos casos él mismo se ve implicado de manera directa en el crimen y es considerado sospechoso del mismo.

Aunque son estas dos composiciones las más reseñadas cuando se habla de los orígenes del género de la mano de Pardo Bazán, no se debe obviar la importancia de la novela inédita *Selva*, hallada sin concluir entre los documentos de la escritora. Esta novela, sin fechar, puede ubicarse en torno a 1913, por lo que es posterior a “La gota de sangre”.

Nelly Clémessy (1997) realiza un estudio en el que subraya la relevancia de estas cuartillas, llamándolas “una tentativa frustrada de novela policíaca” (p. 87) al versar, precisamente, sobre este tema. La novela es de difícil recomposición, pues se halla incompleta. A la ausencia de páginas y capítulos hay que sumar, además, la existencia de dos versiones de la novela, con irrefutables diferencias. No obstante, la historia se resume en un argumento similar al de otros relatos de tinte policíaco de la autora: el detective aficionado, implicado en el caso, debe resolver el delito siguiendo las pistas e indicios, descubriendo los motivos y razones que lo ocasionaron. El trasfondo social e histórico continúa siendo el del Madrid de principios de siglo XX, concretamente los ambientes aristocráticos en los que se desenvuelve la alta sociedad de la época. El delito, en este caso, no es un asesinato, sino el robo de unas obras de arte.

El detective, además, ya es conocido para el lector que hubiera leído antes “La gota de sangre”: Ignacio Selva. Este protagonista, investigador por gusto, volverá a verse implicado en una trama detectivesca. Las referencias y alusiones a “La gota de sangre” salpican este segundo manuscrito, aunque las diferencias en el trato al personaje son perceptibles. El protagonismo de Selva como personaje principal se remarca, en primer lugar, al titular la novela con el nombre propio del personaje. Además, Pardo Bazán pule y afina el carácter del mismo, más excéntrico y quijotesco en la primera, más clásico en esta continuación. Desde el comienzo de la aventura se posiciona ya como detective (en “La gota de sangre” debía, primero, desprenderse de las acusaciones que sobre él recaían como sospechoso), cercano al crimen pero sin ser acusado del mismo. Señala Clémessy (1997) que los rasgos inherentes del investigador clásico —brillante intuición, capacidad de observación, arte del disfraz— se mantienen y potencian en el Selva de esta novela inédita, pero aunque se perfeccione su talante y sus capacidades, la estructura del relato se mantiene como aparece en “La gota de sangre” y también en “La cana”. Los sospechosos acaban siendo los culpables, y lo que más interesa es conocer el método y el motivo que los llevaron a actuar.

Desconocemos si la intención de doña Emilia fue continuar la serie protagonizada por este personaje, pues *Selva* no llegó a ser publicado y las siguientes producciones de la escritora no rescatan de nuevo al detective. No obstante, nos encontramos quizá ante la que pudiera haber sido la primera serie policíaca de nuestra historia. Este modelo será explotado y normalizado en la producción posterior, especialmente gracias a Vázquez Montalbán, Andreu Martín o Eduardo Mendoza, entre otros, y continuado en la actualidad por la gran mayoría de

escritores de novela policíaca, que suelen construir sus universos de ficción en torno a diversas entregas conducidas por un mismo (o mismos) personajes.

Sin duda, aun habiéndose llevado el mérito Pedro Antonio de Alarcón con “El clavo”, como apunta Paredes Núñez (1990), la verdadera precursora del género y los primeros ejemplos de relatos policíacos españoles se encuentran en Pardo Bazán. Lógicamente, aún de un modo primitivo y en ciernes, pero sin duda con una intención y un conocimiento del género considerables, que permitirá abrir el camino y sentar las bases de las producciones futuras.

Tras Pardo Bazán, en torno a los años treinta, aparecen colecciones de novelas policíacas (*Club del Crimen*, *Serie Policiaca*, *Colección Fama*) destinadas a un público más específico e interesado en este tipo de narración, lo que ayuda a la profusión de autores que comienzan a escribir novela policíaca a modo de imitación de las novelas policíacas clásicas, tomando el ejemplo de Conan Doyle (E. C. Delmar, Agustín Elías o González Belisario). Estas traducciones, como precisa Colmeiro (1994), en lugar de despertar el interés de los escritores españoles por elaborar y alimentar una tradición propia, provoca la eclosión de gran cantidad de sucedáneos y adaptaciones de estos modelos extranjeros, sin reportar originalidad o renovación a las historias. Tan solo casos como el de Pardo Bazán destacan sobre la corriente imitativa, logrando crear personajes y circunstancias auténticas y de cierto valor literario, como ya hemos señalado.

Tras “La gota de sangre” aparece en 1914 la que, según Vázquez de Parga (1993), es la primera novela española policíaca: *¿Quién disparó?*, de Joaquín Belda. En ella el escritor elabora una sátira, precisamente, contra la abrumadora multitud de novelas policíacas extranjeras —y sus imitaciones— que desbordaban el panorama literario del momento. Belda crea un personaje (Gapy Bermúdez) para a través de la ironía, la sátira y el humor resolver el crimen planteado. Apunta el crítico que el fin de Belda no es tanto la trama policíaca como la parodia y la risa, que antepone al misterio y al suspense. Así, en la construcción de Gapy Bermúdez primará la caricatura del detective, lo irrisorio y la burla de los propósitos del investigador clásico.

2.2. El género en el panorama novelesco del siglo XX

A finales de la década de los años treinta, en España se vive un hecho histórico decisivo para todos los estamentos de la vida: la guerra civil. La literatura, como fiel reflejo de la sociedad que la envuelve, se ve influida y condicionada por este importante acontecimiento. La guerra civil y los años posteriores, la posguerra y la dictadura de Francisco Franco, acotan, limitan y orientan el presente y el futuro de las letras españolas. Las características que las van a envolver son necesarias de reseñar para poder entender su desarrollo en general y el de la novela policíaca en particular.

Una de las principales consecuencias que acarrea el conflicto bélico y la instauración de la posterior dictadura es el régimen autoritario impuesto que afectará a todos los aspectos de la vida en nuestro país. En el campo de las artes, y concretamente en las letras, se manifiesta con una férrea censura que impedirá y coartará la libertad de expresión de los autores españoles. De este modo, las publicaciones que salen a la luz durante esta época —especialmente en los primeros compases del régimen franquista— se ven mutiladas para que no llegue al público cualquier historia que pueda interpretarse como un atentado contra los ideales dominantes, que inciten a la subversión o que, simplemente, representen un modo diferente de concebir el pensamiento y el orden social. Además de las novelas que lograban pasar el filtro censor —aun seccionadas—, otro gran número de ellas se quedaban en las plumas o en los cajones de los escritores, pues estos eran conscientes de que no podían componer nada que pudiese alterar las normas vigentes.

Esta realidad damnificó a todo el campo literario, conllevando un gran retraso y una considerable parálisis en el progreso de las letras españolas. Más concretamente, la literatura policíaca se vio aquejada de especial manera al evidenciar y criticar, de manera innata, los problemas y las inquietudes sociales. Si no tanto la novela clásica, sí la de serie negra basa su razón de ser en hacerse eco del momento histórico que la envuelve. Se sumerge normalmente en las clases sociales más bajas, aliñando con grandes dosis de violencia, sexo y crudeza la denuncia contra la opresión, la injusticia o los abusos de los poderosos. Esta concepción de la novela como instrumento de delación no puede ser permitida por la ideología franquista, por lo que las novelas policíacas que se publican entonces se limitarán a imitar los paradigmas de la novela clásica. Serán menos subversivas y más independientes, posicionadas en un mundo

paralelo, estanco, donde se muestra únicamente el triunfo del bien y de la concordia frente al malhechor, mucho más consonante con el pensamiento dictatorial.

Las primeras décadas del siglo, antes de la guerra civil, se habían caracterizado por un dominio de la corriente modernista y de las vanguardias, del novecentismo, de la literatura comprometida y por la concurrencia de los escritores englobados en las generaciones del 98 y del 27. Es una época de gran profusión de obras y buena salud, en general, de las letras españolas, aun siendo el género policíaco todavía una intención en ciernes. Es aquí donde encontramos las producciones de Emilia Pardo Bazán y de Joaquín Belda.

Aunque la presencia de novela policíaca autóctona es limitada, no lo es la difusión del género. Señala Vázquez de Parga (1993) que se debe a colecciones como *La Novela Moderna*, de la Editorial Sopena, en la segunda década del siglo, la amplia y profusa expansión del mismo en España. Los escritores aquí publicados no eran nacionales, sino británicos en su mayoría, y era la novela enigma la que predominaba con claridad. Fue este un modo de acercar esta corriente al lector, que lo acogió con interés y gusto, a través de la edición de escritos de autores consagrados. A este recopilatorio podría añadirse, como apunta Colmeiro (1994), el de la editorial barcelonesa Molino, *Biblioteca Oro*, también dedicado exclusivamente a la divulgación de relatos policíacos y de novelistas ya afamados como Conan Doyle o Chesterton.

En este panorama previo a la guerra civil destacan tres autores, señalados también por Vázquez de Parga (1993), que serán ejemplo de cultivo del relato policíaco de un modo casi exclusivo, posicionándose como escritores “de género”, algo insólito hasta la fecha. Son E. C. Delmar, Agustín Elías y Valentín González Belisario. Apunta el crítico que no debemos pretender encontrar en las novelas de estos escritores una profundidad ni una elaboración compleja, sino que más bien son relatos de carácter lúdico, sencillos, de mero entretenimiento e influenciados de manera clara por la producción anglosajona y francesa, pero con un matiz de novedad: los escenarios y los ambientes se trasladan a España, a los conocidos por el lector. De hecho, Vázquez de Parga designa al detective creado por Delmar en 1932, Venancio Villabaja, inspector de la Policía de Barcelona, como el primero de la narrativa española.

En los primeros años de la época franquista también arguye Nuria Godón Martínez (2005) que, a pesar de la perceptible censura, Xosé María Álvarez Blanco con *En el pueblo hay caras nuevas* (1945) o Mario Lacruz con *El inocente* (1953) continúan alimentando esta

clase de relatos, aunque de un modo mucho más limitado a causa de ese férreo sistema censor. No obstante, Joan Ramón Resina (1997) alude, a raíz de estas manifestaciones, y especialmente por la obra de Lacruz, que esta ni siquiera habría de considerarse como policíaca, pues según el crítico no se trata de una novela de detectives, sino que es una historia de persecución policial. En ella ni hay misterio ni hay nada que descubrir: ya se conoce la inocencia del sospechoso al leer el título de la obra, y la investigación no es más que un conato que camufla la ilegalidad y la represión del régimen.

Es, sin duda, Francisco García Pavón el autor que despunta con nitidez en este periodo. Artífice de las aventuras de Manuel González, alias Plinio, policía de Tomelloso, liderará el verdadero empuje de la novela policíaca en nuestro país. Sus obras, entre las que destacan *El reinado de Witiza* (1968) —finalista del Premio Nadal 1967— y *Las Hermanas Coloradas* (1969) —ganadora del Premio Nadal 1969—, están conformadas en torno a un personaje típicamente español, cuya actuación tiene lugar en un pueblo manchego, donde resaltan y se retratan las costumbres y los modos más castizos y propios de la sociedad rural.

Aunque la crítica sea más o menos unánime en esta afirmación, voces como la de Resina (1997) se alzan para llamar la atención sobre la extrañeza y escasa verosimilitud que despierta el intento de García Pavón de adecuar tradición y modernidad, de adaptar este tipo de novelas a una sociedad costumbrista, autocrática, incapaz de ver y vivir aún en un sistema democrático y burgués donde tengan cabida los nuevos métodos deductivos policíacos. En definitiva, para el filólogo catalán el relato detectivesco como medio ideológico carecía de razón en la época de posguerra, por lo que su cultivo y proliferación entre los escritores españoles es pobre y escaso, limitándose las producciones a traducciones o imitaciones de modelos extranjeros.

Vázquez de Parga (1993) distingue tres fases en el desarrollo de la novela policíaca en España en el siglo XX: de introducción, de concienciación y de dignificación. La primera comprendería desde el inicio del siglo hasta el comienzo de la guerra civil, quizá unos años antes. Se caracterizaría por ser el momento en que llega a España el género policíaco, en forma de traducciones de obras extranjeras. Es tomado por los narradores españoles como algo ajeno y lejano, tan solo digno de observación, entretenimiento o parodia, a lo sumo.

La segunda etapa abarca desde la guerra hasta la década de los setenta, y se define por el asentamiento, arraigo y cultivo del género por escritores españoles. Muchos todavía imitando modelos extranjeros, pero otros innovando y comenzando a concebir personajes y situaciones originales.

Por último, una época que englobaría desde mediados de los setenta hasta finales de siglo. Será aquí donde la consolidación y publicación de las novelas policíacas marquen el sino del género, aunque queden aún bastantes vestigios de influencia foránea, con multitud de obras todavía creadas a imagen y semejanza de ediciones inglesas o norteamericanas.

Una vez acabada la guerra civil, con la instauración del nuevo régimen franquista y hasta su desaparición en 1975, la novela española, en general, se distingue por la innovación en busca de otras formas de narrar y en renovadoras técnicas discursivas que abanderen el cambio de la nueva novela. Mientras, las producciones policíacas continúan basando sus éxitos en traducciones y calcos de autores extranjeros. Se apoyan en la consolidación de las editoriales, que abogaron por un mercado de series y colecciones que acercaran el género al gran público.

La década de los cuarenta, en el panorama literario nacional, sobresale por la proliferación de nuevas técnicas narrativas. El fin de la guerra favorece cierta estabilización social. Dentro de una posguerra dura y pobre el cese de la violencia permite, en mayor o menor medida, cierta calma y recuperación de la vida cotidiana. En la novela, como señala Langa Pizarro (2002), brotarán dos tendencias principales: el existencialismo y el tremendismo. La primera tratará de hacer llegar la angustia vital del hombre, el vacío y la desorientación ante un estado límite. La segunda, por su parte, refleja la realidad centrándose en representar las situaciones menos atractivas, más desagradables, escabrosas, incómodas y complicadas del momento. Novelas tan importantes como *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela, o *Nada* (1945), de Carmen Laforet, son portavoces, respectivamente, de estas corrientes. Como característica común destaca la focalización de las historias en los problemas individuales del ser humano, dejando de lado los colectivos o los sociales.

En los años cincuenta comienza a percibirse ya cierta apertura en el ámbito social y político. Poco a poco se establecen relaciones internacionales (incorporación a la ONU), se fomenta el intercambio cultural y económico y parece que España empieza a romper la reclusión. También la censura se flexibiliza, permitiéndose una mayor publicación de obras

literarias, el cine influye en la vida del hombre, y los nuevos movimientos procedentes de países como Francia —*nouveau roman*— calan en los creadores españoles.

Valles Calatrava (1991) alude al realismo crítico predominante de la época, concretado por Langa Pizarro (2002) en la denominada novela social. Estas producciones se caracterizan por abandonar el interés en el individuo como ser aislado para centrarse en las circunstancias colectivas del país. Con estas obras escritores como Juan Goytisolo, Ignacio Aldecoa o Miguel Delibes ambicionan una denuncia de las condiciones de España, tratando de usar la literatura como método para lograr el cambio social, despertando conciencias y pretendiendo una reflexión ética. A través de sus experiencias, en muchos casos, en la guerra y en la posguerra, la plasmación de vivencias comunes buscaban la identificación del lector, el estímulo de su pensamiento crítico y la movilización de las masas. Las técnicas empleadas se basaban en el objetivismo, influidos por esas lecturas extranjeras y por la ideología socialista y marxista procedente de fuera.

Esta tendencia no tuvo la proliferación y difusión que tuvo la novela realista de antes de la guerra. Tal y como señala también Langa Pizarro, la finalidad teórica estaba clara, pero lo cierto es que tanto los autores como los propios lectores no pertenecían a las clases sociales —obreros— que en las historias se referían y que pretendían mejorar. Además, el lenguaje empleado, por ese afán de ser fiel a la realidad que dibujaba, se fue empobreciendo y simplificando, por lo que pronto se entendió imperiosa una renovación del mismo. De este modo, a finales de la década de los cincuenta este realismo social se vio agotado, siendo menester una actualización de las técnicas y de los temas literarios.

La evidente necesidad de un cambio en las letras de esta época desemboca, en los años sesenta y setenta, en la abundancia de nuevas y variadas fórmulas narrativas. El contacto y el intercambio con literaturas extranjeras consintió que los escritores españoles pudiesen arriesgar, incorporar maneras de narrar inéditas, ampliar temas y estructuras y, en definitiva, modernizar la literatura española de las últimas décadas del régimen franquista. Recuerda Langa Pizarro que será la denominación de “nueva novela” la que designe a estas flamantes producciones. Estarán afectadas por el monólogo interior y el flujo de conciencia de autores como Joyce o Faulkner, por el realismo mágico hispanoamericano y por las inclusiones novedosas del *nouveau roman*.

En cuanto a la novela policíaca, en esta fase de posguerra y hasta la transición, va a destacar por mantenerse, en general, al margen de la realidad narrativa española. Según Valles Calatrava (1991) esto se debe a su fuerte dependencia del ascendiente extranjero, a la problemática de su dignificación literaria y a las ostensibles características morfoestructurales, que limitan y constriñen su enriquecimiento al no ser un género tan polivalente o modificable como otros.

El desarrollo del relato policíaco delineará su propio camino, paralelo al del panorama literario general. De un modo independiente, no será extraño a las vicisitudes del momento pero tampoco será protagonista en todos los procesos de cambio y evolución de la narrativa española. En estos años que nos ocupan destacan dos hechos que van a determinar el transcurso de la novela de detectives: el influjo evidente del cine criminal norteamericano, además del aumento considerable de las traducciones de autores de otras nacionalidades; y la proliferación de escritores españoles del género, muy contaminados todavía por los modelos foráneos (Valles Calatrava, 1991).

Asimismo, otras peculiaridades del periodo son el dominio claro de la novela clásica frente a la negra, y la indiscutible y más que evidente hegemonía de los maestros del género americanos y europeos, que derivará en el uso de pseudónimos por parte de los escritores y en la ubicación de la acción en escenarios extranjeros o ‘extranjerizados’. Este último hecho se explica por el anhelo de “huir” del clima de posguerra que asolaba nuestro país. La novela enigma propiciaba la creación de un escenario aislado, paralelo a la realidad, donde lo representado es atemporal y ahistórico, de modo que no pudiesen entenderse como una denuncia social o política del momento crítico del país, pues sus personajes y sus situaciones estaban emplazadas muy lejos de las fronteras españolas.

La década de los cuarenta alumbra un importante aumento de novelas policíacas. Tras superar los escollos de la censura, la crisis y la escasez de la época de guerra, editoriales mayores y pequeñas abogan por su publicación. Vázquez de Parga (1993) aporta el siguiente dato: entre 1940 y 1949 fueron ciento nueve las series de novelas policíacas que aparecen en nuestro país, apoyadas por un afán de dignificación y ensalzamiento de esta narrativa. Este interés se vio auspiciado por intelectuales, gente culta y leída que intercedieron por la investigación, análisis y estudio del género, subrayando así su importancia y asentamiento en la cultura española.

Las novelas publicadas en estos años, aun siendo muy numerosas y evidenciando un creciente aumento de autores y nuevos libros, se acentúan aún por mostrar cierta inmadurez en la construcción de personajes, ambientes y acciones. Todavía influidos en demasía por referentes extranjeros, los autores españoles creaban detectives excesivamente capaces, con un poder de deducción exagerado, y situados en unos contextos y escenarios demasiado artificiales y poco cercanos a la realidad de la época (Vázquez de Parga, 1993). Se tendía a una imitación de la novela clásica de enigma, siguiendo a autores como Agatha Christie, donde la escena está separada del entorno social e histórico, aséptico y atemporal. Los problemas que ha de resolver el detective no se vinculan directamente con la realidad, parecen conformar un mundo particular, hermético y distinto a lo que estaba ocurriendo ciertamente en ese momento en el país.

De entre estos escritores destacan Guillermo López Hipkiss, con la creación de cuatro detectives cortados por el mismo patrón: Patrick O'Hara, Lincoln Fields, Ronald Patton y Edward Cromwell. Estos se encuadran en un ambiente foráneo, a modo de imitación de la fórmula de la narrativa policíaca venida de fuera, emulando desde los nombres de los propios personajes hasta el entorno contextual y la estructura de las novelas.

Es a partir de la década de los cincuenta cuando comienza a hablarse en España de novela negra. Hasta entonces la mayoría de obras aparecidas en nuestro país se inspiraban en la novela clásica, pero desde este instante se empieza a apellidar “negra” a las novedosas manifestaciones de corte americano que alborean en el panorama literario. Como indica Vázquez de Parga (1993), la ‘Série Noire’ francesa había nacido en 1945, empleándose a partir de ahí ese término para aquellas producciones similares a las estadounidenses, en las que dominaban la acción, el lenguaje directo, la violencia y la tensión sostenida.

En 1953 Mario Lacruz publica *El inocente*, que supone una ruptura con las creaciones precedentes. Lacruz ahonda en la psicología de los personajes, retrata los atributos del individuo más allá de sus capacidades físicas o detectivescas, añadiendo además un marco contextual donde se hace referencia a la coyuntura del momento, a las implicaciones del crimen en la sociedad y a cómo afecta eso al hombre y a su circunstancia.

Para Colmeiro (1994) esta novela marca un hito trascendental en el desarrollo del género en España por su nueva manera de plantear la construcción de la trama. Rompe con moldes excesivamente repetitivos, copiados de los formatos extranjeros, y trae la acción y los

personajes a un ambiente totalmente español. Supone, por tanto, un ejemplo y una referencia para los autores que posteriormente cultivarán el género.

En los años cincuenta predomina en España, como ya se ha indicado, la llamada novela social o novela realista, en la que subyace el claro objetivo de denunciar, enfatizar y criticar la situación ciudadana y política que se vivía. Por ende, este realismo social, como afirma Vázquez de Parga (1993), se habría de ver reflejado en el ámbito criminal al evocar las arduas condiciones que afluyen en delincuencia, al manifestar las opiniones y sentimientos que estos hechos despiertan en la sociedad, o bien al reproducir esas atmósferas de marginalidad que envuelven el mundo del crimen.

En torno a los años sesenta el *boom* editorial de la novela policíaca sufre un importante decaimiento. Se dejan de publicar de manera masiva novelas policíacas, con lo cual el interés y acceso del público a este tipo de narrativa se ve notablemente mermado. Será años después, con la llegada de autores como Manuel Vázquez Montalbán, cuando pueda hablarse de un resurgimiento y asentamiento definitivo del género en nuestra cultura.

El año de 1975 representa un hito clave en la historia de España. La muerte de Franco y el consiguiente fin del régimen dictatorial desencadenan una serie de cambios en todos los estamentos de la vida de nuestro país. Por supuesto, la literatura participa también de este clima de apertura, aunque bien es cierto que son varias las voces que se tornan menos optimistas. Se arguye que la esperada fecha del fin del régimen en realidad no comportó tanta transformación, tanta novedad y tanto avance como se esperaba, especialmente en lo literario.

Muchos teóricos pensaban que la literatura durante la época franquista se había visto constreñida y coartada, debido a la censura y a la escasa libertad de opinión existente, y que eran numerosos los escritores que se habían dedicado a redactar en las sombras, gestando grandes creaciones que habrían de ver la luz en cuanto se pusiese fin a ese sistema restrictivo. Las esperanzas en que la muerte de Franco desatara la publicación masiva de verdaderas obras de arte se vieron rápidamente truncadas. No hubo tal ruptura, no hubo un desembarco de obras maestras que rescatasen a la literatura española de la mediocridad existente. Los autores continuaron componiendo en la misma línea que se venía haciendo hasta ese época, sin grandes brechas, sin grandes revoluciones y sin grandes innovaciones, ni temáticas, ni estructurales.

María del Mar Langa Pizarro (2002) señala *La saga/fuga de JB* (1972), de Gonzalo Torrente Ballester, como la novela icónica de la nueva tendencia narrativa de esta época. Esta se caracteriza, como lo harán la gran mayoría de ficciones a partir de este momento, por ser ‘novela que cuenta’. Esto es, se trata de libros cuyo fin es la exposición de historias, la vuelta al gusto por novelar, por relatar, sin caer en artificios excesivos o sin dar más protagonismo a elementos estructurales que a los propiamente argumentales. Señala Langa Pizarro que esta novela recoge la herencia de Cervantes y del romance² —en su sentido narrativo—, aun sin obviar ciertas técnicas tomadas del experimentalismo, como los *flash-back*, los monólogos, el perspectivismo y el uso de diversas voces discursivas.

En general, la narrativa de los años setenta se define por renunciar al experimentalismo formal —dado ya por agotado— y por no aunarse en un proyecto común (carecía ya de sentido la literatura social, la reivindicación colectiva). Se retornará, de este modo, a una literatura de corte más tradicional, donde se retomaba la importancia de la diégesis, del argumento y de la trama en sí misma. Predominan rasgos como el punto de vista único, la presencia de una sola persona narrativa, la preeminencia y fortaleza de la historia, la vuelta al diálogo o la ordenación por capítulos. Además, la apertura mental y social del público lector origina un considerable desarrollo de la industria editorial, con la consiguiente copiosa publicación de ejemplares. Esto favorece, en muchos casos, la emersión de grandes escritores, pero en otros también la abundancia de obras mediocres y de escaso valor literario (Langa Pizarro, 2002).

En definitiva, el fin de la dictadura impele la renovación social y política de España. Afecta a la literatura en tanto en cuanto esta se hace eco de esa nueva concepción vital donde imperaba la libertad, la pluralidad de corrientes y de opciones, la ausencia de censuras y limitaciones, la llegada del consumismo y de la globalización, la consideración de influencias extranjeras y las ganas de acabar con los viejos lastres franquistas. La narrativa se regirá por nutrirse de diversas modas y modelos, por ampliar su espectro de temas y formas, por renunciar a un único proyecto común y por volver, en definitiva, a su origen más elemental: el de ser un instrumento para contar historias.

Tanto Valles Calatrava (1991) como Langa Pizarro (2002) coinciden en que el género que más abunda y que mayor expansión y desarrollo tiene en esta época es el policíaco. No es un interés novedoso, pues ya desde décadas precedentes —sobre todo en los

2 Utilizamos aquí este término en su sentido anglosajón.

ya referidos años cuarenta y cincuenta— se viene percibiendo el interés del público por este tipo de narraciones de intriga.

El nuevo régimen político y social se advierte en las manifestaciones policíacas en una regeneración y modernización patente. Por una parte, se amplía considerablemente la oferta de obras y el número de autores dedicados al género. Estos escritores abandonarán el uso de pseudónimos para comenzar a firmar los libros con sus nombres, situando además la acción en territorio nacional y siendo ya los personajes españoles. Renuncian, por tanto, a la ambientación extranjera, a la imitación de clichés y modelos foráneos y a la reproducción sistemática de estructuras importadas de fuera. Asimismo, mientras que hasta ese instante predominaba la novela policíaca clásica frente a la novela negra, a partir de esta época comienza a repuntar y a prevalecer esta segunda.

Esto se debería, según Valles Calatrava (1991), a una mayor identificación de las formas de la novela policíaca negra con la realidad española. Esta se dedica, en mayor medida que la novela clásica, a bucear más conscientemente en la sociedad que la acoge y en sus problemas individuales y colectivos. Incorpora, asimismo, personajes de la calle que se desenvuelven en la propia ciudad, despertando una mayor compenetración y cercanía para con el lector. La situación de crisis e inestabilidad propia de la transición es idónea para recrear climas de tensión, alteraciones, contradicciones e incertidumbres en las historias, pues casan perfectamente con los ambientes en que se ubica el relato negro.

A esta expansión del género ayudará la atención de intelectuales y de lectores más avezados y cultos, de clases medias y altas, lo que le otorga un nuevo estatus de mayor calidad. Al ser considerado como producto de interés de un público más preparado, los novelistas y las editoriales tratan de fomentar su cuidado, difusión y ejercicio, pues saben que puede ser un valor seguro de producción y consumo. Asimismo, la presencia del cine negro de origen norteamericano influirá notablemente en el acercamiento de las historias criminales a la población. Ya no se sienten extrañas las hazañas de intriga y de detectives donde se muestra sin tapujos sangre y brutalidad: el receptor las busca tanto en las pantallas de un cine como en las páginas de un libro.

Aparecerán, en este periodo, dos grandes obras de la historia de la literatura policíaca en España: *Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán, en 1974, y *La verdad sobre el caso Savolta*, en 1975, de Eduardo Mendoza.

Estas dos novelas evidencian una renovación y un punto de inflexión en las letras españolas del momento, cada una por unos motivos. Las revolucionarias técnicas narrativas y las nuevas formas estructurales —alimentadas por el deseo de libertad, por la apertura al mundo y por un progresista régimen democrático que se prevé para todos los estamentos vitales— se reconocen en ellas, aunque de un modo diferente.

Autores como Santos Alonso (1983) consideran *La verdad sobre el caso Savolta* ejemplo paradigmático de la novela de corte experimentalista. Se basa en técnicas como el monólogo interior, la multiplicidad de puntos de vista, el contrapunto, la presentación de la historia en secuencias independientes, la variación de la voz y el foco narrativo, la inclusión de distintas tipologías textuales (cartas, artículos de periódico, documentos jurídicos) o los saltos temporales en la acción. Esta tendencia se agotaría rápidamente, pero valga el escrito de Mendoza para entender los motivos y características de este tipo de narraciones.

Según este crítico, *La verdad sobre el caso Savolta* se podría dividir en dos partes. La primera sería prototipo de esa inclinación experimentalista, donde abundarían las prácticas mencionadas. En la segunda parte, en cambio, dejaría de lado estas fórmulas para retomar el gusto por contar, al modo más cervantino, tratando principalmente de resolver el problema a través del uso principal del diálogo y de la propia narración.

Además de experimentalista —ejemplo de ruptura, innovación y modelo para producciones futuras—, la temática del libro de Mendoza la encuadra también como arquetipo de la novela policíaca negra. Según Santos Alonso (2003), Mendoza recupera aspectos tan españoles como la caricatura, el humor y la parodia, creando un conjunto que recuerda a la picaresca y al esperpento valleinclanesco.

La novela de Vázquez Montalbán, por otro lado, constituirá un hito en el panorama literario español por otras razones. En primer lugar, por ser el texto que ve nacer a un sólido Pepe Carvalho (aunque ya aparece, años antes, en *Yo maté a Kennedy*), el que será el protagonista de toda la serie de novelas policíacas de este autor. Este detective será el primero creado en nuestra literatura de un modo íntegro y consumado, en aras de la verosimilitud histórica de nuestro país. Será un personaje típicamente español, que vive y trabaja en Barcelona, que se desenvuelve en unos ambientes conocidos, comunes, habituales y similares a los del lector. Pepe Carvalho resolverá casos realistas, que pudiéramos encontrar en las páginas de un periódico —lejos quedan los enigmas exóticos, complejos y fantásticos de novelas precedentes—. No es un individuo perfecto, ya que conocemos de él sus virtudes

como investigador pero también sus debilidades como hombre, sus vicios, sus gustos y sus secretos.

Además, Vázquez Montalbán es pionero por idear una trama que va más allá de un único libro. El catalán inaugura la primera serie policíaca española de renombre y calidad, algo fundamental para la trayectoria posterior del género de nuestro país, ya que se agrupará en su mayoría en series. A partir de *Tatuaje* las aventuras protagonizadas por Carvalho se sucederán en una veintena de entregas, todas ellas contando casos diferentes pero siempre protagonizadas por este detective y por un mismo elenco, más o menos estable, de personajes. La evolución y crecimiento del protagonista es evidente, de tal modo que el lector puede profundizar no solo en el aspecto policíaco del mismo, sino también en su intimidad, en su vida personal y en sus relaciones.

Amén de los hechos históricos definitorios acaecidos en España en torno a 1975, otro fenómeno ayuda a la consolidación y cultivo del relato criminal en nuestro país, y es la llegada masiva a las librerías de obras de autores como Hammett, Chandler o McDonald. Esto suscita un aumento de la popularidad del género, así como el ansia por practicarlo de los escritores españoles. De este modo, la novela policíaca se convierte en un potente vehículo para la representación del momento histórico que se vive. Según Montejo Gurruchaga (2003), va a dejar de lado el fin únicamente lúdico para añadir el valor testimonial, izándose como bandera del compromiso moral y social ante el decaimiento de la novela tildada como tal.

Desde el comienzo de esta nueva era de la novela policíaca en España, inaugurada principalmente por Vázquez Montalbán y Mendoza hasta nuestros días, el género ha ido evolucionando y puliéndose hasta desembocar en una producción estable, consagrada y exitosa.

Para entender la creación y las características de la novela nacional de las últimas décadas del siglo XX es necesario detenerse en la concepción del modernismo y del posmodernismo como corrientes artísticas y filosóficas. Vaya por delante la dificultad histórica para delimitar estas dos tendencias. Al margen de las definiciones de tintes filosóficos que pudieran dar autores como Proust, Wolfe o Joyce —de la primera— y Calvino, Barth o Sollers —de la segunda—, entre otros, nos interesa percibir las particularidades, que parecen más que palpables, de estos movimientos en la narrativa española, con especial atención en la policíaca por ser, precisamente en esta, donde más se pueden apreciar.

Seguiremos a Gonzalo Navajas (1987) y a Vance Holloway (1999), para comprender, *grosso modo*, en qué consistirían cada una de ellas. A principios y mediados del siglo XX, la corriente artística dominante en Europa era el modernismo, la cual englobaba todas aquellas vanguardias e *ismos* que pujaban por innovar y romper con la tradición anterior. Se descartaban los preceptos lógicos de la razón en pos de la invención de nuevos lenguajes y escenarios, y se acababa con el orden establecido, retorciendo conceptos e ideas, trazando imágenes surrealistas, abogando por lo onírico, por lo fantástico y por lo irreal.

Hacia mediados de siglo se produce una reacción ante este movimiento, aflorando lo que se ha denominado posmodernismo. Según Spitzmesser (1999), este indica cierto anhelo vergonzante de superar el modernismo y, además, conlleva un deje tardío y decadente. El posmodernismo buscaría ir un paso más allá en esa transformación modernista: destacarían la oposición al sistema analítico-referencial, la representación de la estructura externa de la realidad y el afán de experimentalismo en la construcción del texto (Navajas, 1987).

En España, el modernismo³ no tuvo la incidencia de la magnitud europea. Inmersos en una guerra civil y en su consecuente posguerra, como ya hemos visto, el panorama literario se vio limitado y constreñido a las circunstancias históricas y políticas. En cambio, el posmodernismo inunda la literatura española a partir de la década de los setenta, época de apertura, renovación y búsqueda de nuevos modos de expresión por parte de los escritores. Así, Navajas señala que las primeras manifestaciones consideradas posmodernistas pueden atribuírseles ya a Luis Martín Santos, con *Tiempo de silencio* (1962), y a Juan Goytisolo, aunque será años después cuando alcance su mayor consolidación y presencia en nuestra ficción de la mano también de Juan Benet o Carmen Martín Gaité, entre otros.

Para este crítico el posmodernismo en la novela española se distingue, fundamentalmente, por postularse como oposición al sistema analítico referencial. Desaparecería el orden lineal y la unidad del texto en pos de un experimentalismo estructural y formal, rechazando el concepto de objeto definido, de canon preestablecido y, en general, de una institución pautada.

Así, la literatura posmoderna española sería aquella que desestima la mimesis de la realidad y el entendimiento de esta como un ente cerrado y permanente, con el matiz importante que añade Francisco Rico (2000) al acentuar que, además, la posmodernidad

3 Usamos aquí el término en su más amplia acepción europea, no hispánica.

rehúsa los dogmas de las vanguardias, pero no llega a realizar una propuesta de otros equivalentes.

Al hilo de los atributos enunciados por Navajas, Vance Holloway (1999) apunta también una serie de rasgos perceptibles en las obras de esta época, aunque antes advierte acerca de las dudas y problemas que plantea la definición de posmodernidad y su concreción y aplicación en nuestra producción literaria. Para este, la novela española posmoderna sería aquella en la que destaca lo anárquico, lo irracional, lo anticonvencional y lo indeterminable, donde cabe el experimentalismo, la fragmentación y el uso de moldes autorreferenciales e irónicos.

Además, prevalecería el retorno a la historia bien contada, a ese gusto por describir que prima en estas producciones, algo que también afirmará María del Mar Langa Pizarro (2002), destacando la preocupación de los escritores por la construcción del relato y del estilo de la narración. Asimismo, esta recuerda la libertad temática y formal y la ausencia de rasgos genéricos caracterizadores, así como el afán de los personajes por tratar de huir de la realidad a través de la locura, del suicidio o de la persecución de quimeras y de sueños. Cabría en estos textos, por tanto, lo imaginativo, lo lúdico, lo ficticio y las influencias del cine y la televisión, pero también la recuperación del argumento, de la oralidad y de la diégesis (Prieto de Paula, Langa Pizarro, 2007).

En el panorama literario general hispano, según Prieto de Paula y Langa Pizarro (2007), la novela paradigmática del posmodernismo sería *Bélver Yin*, de Jesús Ferrero, publicada en 1981. Esta se distingue por ser una historia de aventuras con un importante simbolismo, por estar construida sobre un esqueleto tripartito —rompiendo así con el orden lineal lógico— y por aglutinar multitud de recursos populares tomados de la televisión o del cine. En definitiva, una novela donde cabe todo. Con el trasfondo de una historia recreativa bien contada Ferrero incluye, o se basa, en multitud de elementos, herramientas y estructuras para componer su obra.

Por otra parte, y al margen de autores como los ya mencionados y otros como pudieran ser Ignacio Martínez de Pisón, Enrique Vila-Matas o Terenci Moix, el género donde mejor se percibe el posmodernismo es, según Gonzalo Navajas (1987) y Vance Holloway (1999), entre otros críticos, el policíaco.

Para Navajas, la novela policíaca posmoderna cercena el precepto clásico de mimesis que ha orientado históricamente al género. Esta nueva novela saldrá de ese molde dando lugar a formas de ficción mucho más complejas y selectas, concibiendo la restauración del orden que tiene lugar cuando el detective desentraña el misterio y captura al culpable como una mera quimera, un mero juego ilusorio temporal. Por mucho que el protagonista se esfuerce en recomponer las piezas, en tratar de mantener la armonía y en velar por esa estructura lógica, el crimen siempre estará latente, siempre habrá nuevos delincuentes que ejerzan el ultraje, de tal modo que esa estabilidad, esa unidad está en continua escisión. Las novelas de Eduardo Mendoza (*La verdad sobre el caso Savolta*; *El misterio de la cripta embrujada*, 1978; *El laberinto de aceitunas*, 1982; *La aventura del tocador de señoras*, 2001; *El enredo de la bolsa y la vida*, 2012 y *El secreto de la modelo extraviada*, 2015) son un claro ejemplo de los rasgos enunciados.

Por todo ello, el experimentalismo encuentra su culmen precisamente en la primera creación de Mendoza, donde resaltan propiedades connaturales a la corriente posmodernista. Esto se ilustra mediante las técnicas narrativas —ya mencionadas—, las cuales demarcan la discontinuidad de la acción y la conformación de una estructura novelesca caleidoscópica (Santos Alonso, 1983).

2.2.1. Presencia de los dos modelos

En otro orden de cosas, y a raíz del crecimiento del género policíaco en España, cabe detenerse en la problemática suscitada por este tipo de novelas al presentar dos vertientes diferenciadas: la novela clásica o de intriga y la negra. El nacimiento y evolución de ambas es diferente y puede rastrearse en la historia de la literatura en distintas manifestaciones y ejemplos que acotan cada una de sus peculiaridades, como ya se ha visto. Mientras que hay países en los que claramente ha destacado una de estas corrientes —véase América con la novela negra o Inglaterra con la novela clásica—, en nuestro país es preciso pararse a contemplar cómo se han revelado estas producciones policíacas, a qué razones responde que así sea y qué características han tenido cada una de ellas.

Esta disyuntiva plantea problemas terminológicos y conceptuales, pues no parece claro qué adjetivo añadir a la novela policíaca en función de qué singularidades o de qué aspectos atender. Valles Calatrava (1991) simplifica la cuestión afirmando que lo que para nosotros, en España, es la llamada “novela criminal”, en otros países y en otros momentos históricos ha ostentado otros calificativos. De este modo, la denominación más habitual en la cultura española es la tomada de la tradición francesa para estas producciones, “roman policier”: novela policíaca.

Además de la controversia terminológica que se pudiera originar al no haber una noción concreta para este tipo de narraciones, el siguiente escollo que se nos plantea es el de deslindar las novelas policíacas en una u otra corriente. Hay autores que consideran que la tradición española no está lo suficientemente arraigada ni cuenta con los cultivadores necesarios como para establecer dos grupos tajantemente delimitados y definidos. Otros, en cambio, sí que perciben diferencias entre unas novelas y otras.

Valles Calatrava (1991) engloba en la novela enigma (o novela clásica) a autores como Francisco García Pavón o Tomás Salvador, en cuyos textos se entiende el crimen como un misterio lógico y el proceso de investigación como una cuestión racionalista. Por otra parte, incluye en el grupo de adeptos de la novela negra a Manuel de Pedrolo, Jaume Fuster y Manuel Vázquez Montalbán, cuyos caracteres más notorios serían el retrato realista, crítico e irónico de la sociedad de nuestro país, la relevancia del concepto moral de justicia y el planteamiento de las conexiones entre el acto delictivo y la estructura social.

José Colmeiro (1994), en cambio, se inclina más a señalar que en España se profesa novela negra, pues los principales escritores dados al género continúan unas líneas similares a las de los maestros de novela policíaca americanos. Además, según el crítico, se dan entre nuestras fronteras unas circunstancias sociales, económicas y culturales proclives a la denuncia. Para el gallego estas novelas se empapan de las adversidades de la sociedad de la época, promulgadas por unos escritores cercanos al ámbito periodístico —Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín o Martínez Reverte— y familiarizados, por tanto, con la investigación, la crónica y el reportaje. Están influidos, asimismo, por el cine y el lenguaje televisivo, lo que les concede un conocimiento cercano del mundo contemporáneo más turbio y oscuro.

También Vicente de Santiago Mulas (1997) se suma a la opinión de que en España lo que predomina es la novela negra, llamada por él novela criminal, aunque matiza que las condiciones de nuestro país (ausencia de libertades, sociedad capitalista aún en ciernes, urbes en desarrollo) no permitieron su progreso intramuros. Esta existió desde 1950, con las acciones y los escenarios desplazados a países extranjeros, donde sí se daban las contingencias idóneas para profesar su escritura.

Otra voz que se adhiere a distinguir la novela negra de origen americano y la clásica inglesa es la de María del Mar Langa Pizarro (2002). La teórica incluye en el primer grupo a autores como Vázquez Montalbán, Andreu Martín o Martínez Reverte, clásicos del género, además de otros menos prototípicos como pueden ser Rafael Chirbes, Antonio Muñoz Molina o Francisco González Ledesma. Por otro lado, en el conjunto de novelas de corte clásico reúne títulos concretos como *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, *Queda la noche* (1989), de Soledad Puértolas, o *Mar de octubre* (1989), de Manuel Rico. Para esta autora no hay una corriente dominante, sino que ambas nacen de una misma raíz y transcurren en paralelo, adecuándose a la realidad histórica de nuestro país y habiendo ejemplos de notoria calidad tanto en una como en otra.

Sin duda, la progresión de la narrativa detectivesca en nuestras letras ha dibujado una trayectoria ascendente en su producción, publicación y lectura. En sus comienzos, como ya se ha visto, fue la novela clásica la que primó, debido fundamentalmente a la imitación de los modelos extranjeros que atravesaban nuestras fronteras y a la situación contextual de España. Después de la guerra y los estragos que esta provocó en la cultura, la recuperación del género se vio ayudada por el contacto, esta vez, con los grandes clásicos de la novela negra, provenientes en su mayoría de América. El cine, asimismo, despierta un considerable interés por la temática policíaca *noire*.

Desde este momento, y hasta nuestros días, la variedad de escritos policíacos domina el panorama literario, pudiéndose encontrar tanto novelas de corte clásico como novelas al más puro estilo americano. No obstante, si analizamos la gama de autores y de encuadernaciones que llegan a nuestras manos desde las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI podríamos considerar, sin dudas, que la corriente que sobresale es la de temática negra. Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Lorenzo Silva o Alicia Giménez Bartlett, entre muchos otros, son ejemplos elocuentes de esta consolidación del género, que con el paso de los años ha ido puliéndose, mejorándose a sí mismo, adecuándose

a la realidad histórica y social de nuestro país y asentándose como una de las composiciones literarias con mayor solvencia y parangón de nuestra ficción.

Como conclusión a esta disyuntiva, cabe mencionar la reflexión continua sobre la indefinición histórica del género y la ausencia de consenso entre los críticos para acotar la terminología y las características del mismo en la cultura hispana. Cuestión esta en permanente revisión y actualización que, si bien incorpora nuevas hipótesis y opiniones, no parece concretarse en una teoría unánime.

2.2.2. La novela policíaca en el canon literario

Debido a razones que ya hemos visto —la ausencia de una tradición arraigada y de predecesores de fama y renombre, o las restrictivas circunstancias históricas— más de una vez se ha alzado cuestionando la existencia de una novela policíaca española, asentada y con fundamentos. También se debate si es pertinente considerar esas manifestaciones como literatura de calidad, con mérito y prestigio en nuestras letras, o deben ser relegadas a un segundo plano, como una tendencia menor, como una literatura de masas destinadas a un público genérico y heterogéneo al que contentar con historias fáciles y de rápido consumo.

Críticos como Santos Alonso (1983) expresan sus dudas con respecto a la existencia o no de la novela policíaca. Este, por una parte, enfatiza la evidente profusión del género en la actualidad en nuestra literatura. Por otra parte, rememora que no ha sido hasta hace muy poco cuando en España se ha admitido y fijado su producción, pues las vicisitudes sociohistóricas impidieron su correcto anclaje y expansión en décadas precedentes.

La literatura criminal se ha incluido, históricamente, en el saco de los considerados géneros menores. Este hecho, como apunta Valles Calatrava (1991), ha condicionado y afectado a la creación. Ha limitado la escritura y ha provocado, en muchas ocasiones, que los autores deban esconderse detrás de pseudónimos, tal vez por un miedo al rechazo de la crítica, a una desvalorización de la obra y a que esta sea prejuzgada por el simple hecho de ser etiquetada como policíaca.

Colmeiro (1994) aventura las que, a su juicio, son las razones por las que se cataloga la novela policíaca como un género menor, desacreditado y reducido a poco más que entretenimiento fácil para un público inculto y de escasas inquietudes intelectuales. Para el

teórico la problemática se evidencia cuando la novela policíaca deja de entenderse precisamente como esos cuadernillos de quiosco de poca valía artística para mostrar una calidad y presencia que llama la atención y que debe ser atendida. En este momento es cuando un género hasta entonces subestimado da muestra de ciertas “pretensiones” literarias, obligado a ser tenido en cuenta por académicos y estudiosos, que deben tener en consideración algo hasta entonces totalmente desestimado. Esto desencadena, como dice Colmeiro (1994), que salten las alarmas y los miedos entre los custodios de la pureza de lo literario.

Sin duda, una de las voces más vituperadoras que se alza contra la existencia de la novela policíaca española es, curiosamente, la de uno de los principales representantes del género: Manuel Vázquez Montalbán. El que es hasta la fecha uno de los escritores que mayor celebridad, prestigio y consolidación ha logrado con sus novelas afirma de manera contundente que en España no existe la novela policíaca:

La novela policíaca española no tiene tradición culta. Hay un pasado de literatura de consumo: las famosas novelas de quiosco, paralelas a otras colecciones de tipo folletinesco. Novelas de consumo abierto, que se basan en una simple trama policial, con una escritura sensorial a base de mucha acción, de héroes de cartón piedra muy esquemáticos, con una trama que conducía al orgasmo final del éxito del héroe, a partir del descubrimiento del misterio o en victoria por KO en las situaciones de carácter violento. Esto es lo que se puede identificar como la novela policíaca (apud Paredes Núñez, 1989, p.50).

Achaca el catalán esta circunstancia a la ausencia de verdaderos modelos y a la inexistencia de una tradición potente que incentivase a los escritores españoles a dedicarse a esta literatura, relegándose de este modo a una de segundas.

Apunta Juan José Galán Herrera (2008) que una de las razones por las que autores como el propio Vázquez Montalbán rechazan las novelas policíacas es que ellos mismos dudan de ellas, teniendo que justificar con otros datos —como la cultura, la política o el humor— unas creaciones en las que en el fondo no creen. Este matiz es importante, pues explicaría esa intención, más o menos velada, de los narradores españoles de enmascarar continuamente sus textos con tintes de otros géneros, con añadidos propios de novelas de aventuras, picarescas o históricas, o a través de resaltar la relevancia de componentes secundarios, como pueden ser los mencionados por Galán Herrera.

Estos novelistas rompen el canon clásico de la vertiente americana para incorporar nuevos elementos, no desligándose del género, sino jugando con la temática básica para permitir la incorporación de otros motivos típicos de la cultura española (Galán Herrera, 2008).

Desde ese instante y hasta ahora, la novela de detectives ha debido luchar contra los estigmas de ser considerada un género menor, teniendo que abrirse hueco en una crítica que ya por llevar el membrete de policíaca ponía en tela de juicio el valor y el mérito de la obra. Parece claro que guiarse hoy por esos clichés es anteponer unas conclusiones totalmente injustas respecto al género. Aun habiendo, por supuesto, textos mediocres, otros han demostrado una calidad literaria admirable, siendo hoy en día uno de las corrientes de más proyección y reconocimiento en el panorama literario universal.

2.3. Primeros grandes cultivadores de la literatura española

2.3.1. *Francisco García Pavón*

García Pavón publica poco antes que Vázquez Montalbán y que Mendoza, por lo que lo podemos considerar, junto a Jaume Fuster, uno de los autores precursores y más veteranos de novela policíaca en nuestro país. El personaje principal de García Pavón es el detective Plinio, alias de Manuel González, quien es ayudado por su fiel camarada don Lotario, el veterinario del pueblo, apareciendo ambos en diversas novelas y abundantes relatos. Estos no se mueven en un ambiente tan cosmopolita y urbano —con las circunstancias, problemáticas y oportunidades que este ofrece— como lo harán en adelante la gran mayoría de detectives, sino que la acción se ubica en zonas lejanas a la ciudad, rurales, mucho más costumbristas y ejemplares de la realidad castellana más tópica: concretamente en el manchego pueblo de Tomelloso, donde Plinio lleva a cabo su labor de policía municipal. Las historias de este escritor implicarán, por diversas razones, importantes novedades para el género en nuestra literatura, como iremos desgranando.

Valles Calatrava (1991) sostiene que la trascendencia de García Pavón reside en dos aspectos. Trata, en primer lugar, de elaborar una novela policíaca de calidad y, por otro, busca adecuar las formas y modos del relato clásico a la realidad española, pretendiendo dejar de lado la imitación y copia de los modelos extranjeros y situando el foco de la actividad en nuestro país. Asimismo, otra faceta que será profética para la concepción de la nueva novela policíaca actual es el desempeño del protagonista desde dentro de un organismo público. Manuel González será el primer detective policía de nuestra literatura, y si bien la labor que lleva a cabo es bastante independiente y más cercana a la del investigador autónomo, la oficialidad de su cargo es inédita. Será, por ello, vanguardista en la concepción del héroe como hombre al servicio de la ley desde la responsabilidad de trabajar para una institución estatal.

También Colmeiro (1994) señala que García Pavón logra con la saga de Plinio crear una serie policíaca española independiente, resaltando con fuerza nuestra tradición literaria. Será este un rasgo significativo en las aventuras del detective manchego. Tal y como apunta Godón Martínez (2005), el cronotopo donde se ubica Plinio, delimitado por un tiempo y un espacio concreto (Tomelloso durante la primera mitad del siglo XX), permite exponer una realidad concreta, singularizada por lo rural y lo costumbrista, donde queda incrustada la trama policial. El personaje está integrado a la perfección en este mundo, forma parte de él, y precisamente esa familiaridad y conocimiento del contexto agreste le facilitará ahondar en la psicología del delincuente, mimetizarse con el entorno y extraer de él la información del crimen, llegando al cómo y al por qué. Este marco es, justamente, el que hace que las andanzas de Plinio funcionen, encajen y tengan sentido. En *Las Hermanas Coloradas* es trasladado a Madrid al ser requeridos sus servicios, pero al estar alejado de su zona de confort y del control de su territorio pierde fuerza, se desinfla, no funciona tan bien el engranaje de la historia.

Los rasgos de Plinio como detective concuerdan con su modo de vida y con su lugar de acción. Es un hombre de pueblo, sencillo, entusiasta de los paseos y de la vendimia, abanderado de prácticas típicamente españolas (cierta tendencia al machismo, concepción vital tradicional y conservadora, amante de las mujeres aun estando casado, etc.), renuente de los métodos científicos para llevar a cabo su labor policial y de carácter benigno aunque con prurito de “macho español” (Godón Martínez, 2005). Estos trazos “españolizantes”, desconocidos hasta este momento en la literatura policíaca autóctona —seguían vigentes los

viejos clichés de la novela negra americana, o la simulación de tópicos del método más racional y clásico anglosajón—, supondrán un considerable avance hacia la independencia y originalidad del género. Esta batuta la tomará poco después Vázquez Montalbán, haciendo despegar definitivamente a la novela policíaca española y marcando el camino que se habrá de recorrer hasta el presente.

2.3.2. *Manuel Vázquez Montalbán*

Manuel Vázquez Montalbán es el padre del detective Pepe Carvalho, el primer investigador protagonista de la literatura española que ha cosechado gloria, éxito y pervivencia en nuestra historia. El género policíaco nacional, hasta entonces titubeante y poco firme, ve en las obras del barcelonés su afianzamiento y consolidación. Este autor es el primero en inventar un personaje íntegro y complejo que trabajará como detective privado resolviendo diversos casos a lo largo de los veintiséis libros que componen la serie. En ella se aprecian con claridad las trazas de la novela policíaca de tipo americano, pero adaptada siempre al contexto y a la realidad de España y haciendo justicia al periodo histórico que atraviesa.

La primera novela de Vázquez Montalbán liderada por Pepe Carvalho se titula *Tatuaje* y se publica en 1974, siendo este ya el protagonista absoluto de la trama. Anteriormente el personaje había aparecido en *Yo maté a Kennedy*, en 1972, donde aún no resaltaba como el detective que poco después sería, rescatado por su autor para conducir la siguiente veintena de libros. Pepe Carvalho se define por ser un hombre de manías, ritos y costumbres fijas, con una filosofía de vida muy influida por la coyuntura histórica en la que se enclava. Es garante de un método de trabajo afín a la línea trazada por la novela negra americana, pero singularizado con el carácter propio de lo español, de la realidad postfranquista, de la población de los bajos fondos, corrupta, pícara y mundana.

La estructura de sus novelas es sencilla, sin saltos temporales o espaciales, sin digresiones excesivas, sin juegos intrincados de lenguaje y sin una construcción que dificulte la lectura. Muy al contrario, se trata de relatos con una época y un lugar definidos (la ciudad de Barcelona en la fase de la transición, años setenta y ochenta), que se desarrollan desde el momento del descubrimiento del cadáver —o presentación del acto delictivo que se deba

investigar— hasta su resolución, siguiendo una línea progresiva que encadena pistas y hallazgos hasta desembocar en el autor del crimen.

Barcelona es el escenario principal en prácticamente toda la serie. La ciudad no se expone únicamente como el lugar físico en el que se desenvuelven los personajes y donde tiene lugar la investigación, sino que tiene una relevancia especial en la vida de Pepe Carvalho. Barcelona como urbe no será solo el tablado azaroso donde acomodar a personajes y acciones, sino que se granjeará una significación incuestionable en toda la saga y en su trayectoria. Esta distinción de la ciudad catalana será un rasgo compartido por el otro gran autor pionero de la novela policíaca en nuestro país, Eduardo Mendoza, y será, asimismo, determinante en la serie de Alicia Giménez Bartlett, la cual también recurrirá a la ciudad condal para vertebrar la actividad de su detective.

Pepe Carvalho interactúa directamente con todos los elementos que conforman la ciudad, se mueve y mimetiza con ella, y reflexiona sobre todas las posibilidades y pormenores que esta le ofrece. La descripción de la geografía urbana es precisa y concreta: se nombran los bares, las calles, los establecimientos o los ambientes por los que Carvalho se mueve. Este, en su habitual recorrido, efectúa una constante radiografía social y costumbrista. Barcelona es, tal y como apunta Janerka (2010), el lugar donde el detective habita y donde disfruta de las eventualidades que esta le brinda (restaurantes, paseos, barrios), pero también donde brota el crimen, los conflictos sociales y el lado más perverso del ser humano.

Tal y como puntualiza Emilio Ramón García (2014), Barcelona es un lugar idóneo para la colocación de la escena criminal novelesca, no siendo casualidad que sea reincidente para numerosos escritores del género (Jaume Fuster, Francisco González Ledesma, Andreu Martín, Llorenç Sant Marc, Alicia Giménez Bartlett o Carmen Riera, además de los ya mencionados Vázquez Montalbán y Mendoza, entre otros). Esto se debe a los diversos factores que entran en conjunción en una época determinada. La transformación llevada a cabo durante la Revolución Industrial causa conflictos y complejidades, así como el aumento de la densidad demográfica y el tránsito permanente de personas y mercancías gracias al acceso portuario. Desde este instante, y hasta casi final de siglo, se engarzan las luchas de clases entre proletarios y burgueses, la partición urbana en zonas habitadas por gentes de diferente clase social, el tráfico de drogas y la presencia de la prostitución. El despertar, en definitiva, de una ciudad en permanente ebullición, lo que atrae la mirada del narrador policíaco. Este, movido por el afán crítico e irónico, con la motivación de reflejar la sociedad

más cruda, tendente a lo paródico y a lo subversivo y alzándose como enjuiciador de la modernidad desmedida, encuentra en la ciudad —y de manera recurrente en la capital catalana— la confluencia óptima que evidencie todo este polvorín.

A colación de la hegemonía de la ciudad catalana para gran parte de autores del género, merece la pena aquí evocar a Joan Ramón Resina (1997). Sostiene este que las circunstancias particulares de Cataluña y su desarrollo durante el siglo XX será incuestionable para comprender la presencia y crecimiento de la novela policíaca en España. Es aquí, según el crítico, donde se fragua, en primer lugar, el género detectivesco autóctono, auspiciado por un marco cultural no dirigido por el poder público, lo que determina cierta libertad para que las manifestaciones del género resurjan tras la época de guerra y posguerra. Además, el bullicio editorial y lector posibilitará el *boom* de los años ochenta y noventa.

Así, volviendo a Vázquez Montalbán, de acuerdo con Ramón García (2014), este pretende una representación no de la ciudad como ente global, a modo de exposición total, sino que se detiene precisamente en aquellas zonas alejadas del discurso social, ajenas a la mirada del público: áreas marginales, espacios restringidos a la alta burguesía y aquellos susceptibles de ser olvidados por la memoria histórica. Por ello, los recorridos que habitualmente realiza el detective se circunscriben a estos lugares, subrayando sus peculiaridades, incidiendo en su descripción y denunciando sus problemáticas. Vázquez Montalbán no solo tiene la intención de pintar un enorme cuadro caleidoscópico, sino que en él reside una profunda preocupación por mantener vivos los recuerdos, tratando de evitar que el futuro y el avance vertiginoso de la modernidad acabe borrando la historia.

El escritor abre un diálogo entre el pasado y el presente de la metrópoli, de la sociedad y de la realidad que esta vive, estableciendo una relación con el espacio casi humana, situándola casi como un *alter ego*. Carvalho no solo habita y trabaja en Barcelona, él es también la propia ciudad. Se postula como hombre a través del cual contemplar el mundo en el que existe, permitiendo una simbiosis profunda entre el novelista, el personaje y la idiosincrasia del lugar.

Igual que ocurrirá luego con Petra Delicado, el protagonista de Vázquez Montalbán reside en una zona acomodada (Vallvidrera este, Poble Nou la inspectora), alejados ambos del centro neurálgico y del ritmo presuroso que este impone. Los dos ubican su vida privada —su refugio— en un paraje excepcional, distinguiéndose como espectadores privilegiados del resto de mundo. En cambio, su ocupación cotidiana es muy distinta: deben bregar con la

pobreza, la miseria humana, la inmundicia, el desorden y la injusticia, lo cual se halla, con frecuencia, en las zonas más desabastecidas y sórdidas. Esta paradoja acentúa el papel crítico de la novela policíaca, el retrato holístico al que aspira y el maquillaje con que a menudo se disimula la crudeza de la diferencia de clases, de una presunta sociedad moderna y avanzada.

También el tiempo está definido en todas las novelas de la serie de Carvalho. Como señala Gonzalo Navajas (1987), este es inconfundible, pues se emplaza en la etapa posterior al franquismo, y así se evidencia con constantes remisiones a aspectos políticos, sociales y culturales que cincelaron dicho periodo. Existen ciertas miradas al pasado a través de *flashback* o digresiones, pero siempre como apoyo y puntualización al presente de la narración. La cronología que se sigue es continua y lineal.

A este respecto, Janerka (2010) también agrega la importancia del discurso como vehículo para la recuperación de la memoria. A través de sus relatos Vázquez Montalbán propone alzarse asimismo como voz histórica. Carvalho es un personaje preocupado por que no se olvide lo acaecido en su país. Así, gracias a sus reflexiones y meditaciones, busca que aunque haya transcurrido el tiempo —y la acción se produzca en su presente— se haga cercano y relevante el pasado de España. Esto se logrará mediante los recuerdos y pensamientos, que se separan momentáneamente de la línea temporal continua —retrotrayéndose brevemente— para que se comprenda mejor lo que está ocurriendo en ese instante.

El lenguaje, por otra parte, es claro y directo, pues trata de mostrar con la mayor fidelidad posible el universo que representa, anteponiendo el uso de diálogos que ejemplifiquen el habla y las formas de la calle, y que cuenten las experiencias cotidianas de la gente. Como afirma Navajas (1987), este se subordina al acto de lectura, tiene un objetivo meramente comunicativo y busca dibujar con sencillez y concisión imágenes y escenarios. El lector debe enfrentarse a una historia bien contada y bien hilada, donde se le faciliten los datos suficientes para identificar singularidades de personajes, elementos del decorado o movimientos de la acción. No ha de haber confusiones, florituras o excesos en la construcción del lenguaje que lo aparten del fin principal de la novela: el seguimiento del caso y su resolución. No quiere decir esto que se obvие información o que se tienda a una simpleza o parquedad en la descripción, al contrario. La precisión en la caracterización de los protagonistas, de sus rutinas diarias, de sus pensamientos o de sus emociones es un rasgo ostensible en la prosa de Vázquez Montalbán. Este trata de que con esa delimitación el

receptor identifique sin problemas a cada uno de ellos, permitiendo así un mayor vínculo y una mejor adherencia a la aventura.

Otra seña notable del lenguaje en la serie Carvalho es, sin duda, el marcado tinte humorístico, irónico y paródico con que el escritor baña su discurso. Isabel de Castro y Lucía Montejo (1990) anotan que estas novelas son mucho más que una saga policíaca, entre otros motivos por la capacidad de Vázquez Montalbán de cuestionar los modelos sociales a través del pormenorizado análisis costumbrista que de todos los estamentos lleva a término. Una de las principales herramientas de las que se vale para ello es ese juego irónico de la palabra, la invención de situaciones plagadas de humor, la inteligencia para criticar y subvertir la realidad, el matiz paródico latente en cada caso o el permanente escepticismo y cuestionamiento para con el mundo de alrededor.

A este respecto, por último, es importante hacer mención al empleo del lenguaje en función de la idiosincrasia de los propios personajes, como resalta Colmeiro (1994). Esto es, el discurso se construye de acuerdo a las distintas condiciones sociales, ambientales o culturales que los envuelven. De este modo, se articula como un amplio y pormenorizado ejemplario de esa variada y heterogénea mezcla de estratos que colindan en la sociedad española de la época. Los diálogos, descripciones y formas de expresión se adecuan tanto a esa jerarquía urbana como a dialectos o dejes típicos de ciertas zonas geográficas de nuestro país. Se invita al lector a realizar un profundo recorrido por diversos rincones de nuestro territorio a través de la exposición de costumbres, hablas y tradiciones.

En cuanto a la estructura interna, atendiendo en primer lugar a la temática, aunque podamos considerar las novelas de Vázquez Montalbán como policíacas, el propio autor y la crítica consideran insuficiente esta clasificación, pues relega a un segundo plano otros componentes esenciales en la urdimbre de la serie.

Como afirman Colmeiro (1994) y Rico (2000), Vázquez Montalbán persigue con sus libros un fin de mayor alcance: revelar, a través de las herramientas y las formas de la novela policíaca, una gran panorámica crítica de la sociedad de la España de finales del siglo XX. Mientras que en novelas anteriores del género el hecho principal siempre respondía a la razón del crimen y de la investigación —desapareciendo o teniendo poca importancia componentes como la personalidad del detective y sus vivencias en comunidad, su desarrollo como individuo, la búsqueda de la identidad o sus relaciones con el mundo— en las obras lideradas por Carvalho estos hechos son cruciales para la trama.

Los avatares de la época se erigen como protagonistas encubiertos en las aventuras del detective. A través de sus pesquisas, el lector contempla un extenso cuadro de la realidad española del período de la transición, aún con las heridas sin cicatrizar de una posguerra dura y larga, y en los albores de un nuevo régimen democrático que se prevé próspero y esperanzador. Vázquez Montalbán lleva a cabo una crónica completa de la vida y de la cultura, atendiendo tanto a las clases más bajas y marginales como a los poderosos y pudientes, pasando por una dispar clase media obrera. Al final, como asevera Colmeiro (1994), la integración de ingredientes típicos del género policíaco —un delito y una investigación, la intriga y el misterio, figuras sospechosas, situaciones peligrosas y emocionantes, ambientes oscuros y opresivos, etc.— es indudable, pero todos ellos se ven supeditados a un propósito mayor. La verdadera meta del escritor es, amalgamando todos esos ingredientes con otros muchos tomados de otros géneros (novela histórica, novela folletinesca, novela rosa...), ilustrar de manera absoluta el momento histórico y social de España.

Además, el crítico apuntilla que otro rasgo elocuente de la serie Carvalho es que, al margen de ese objetivo principal —y teniendo siempre presente la trama policíaca—, no es el esclarecimiento del delito el auténtico interrogante de los libros. Para Colmeiro (1994), la incertidumbre genuina se halla en la reflexión del protagonista, en el análisis que lleva a cabo, en cómo desmenuza la acción y los sucesos, en cómo trata de encontrar soluciones y respuestas sumergiéndose en los ambientes y en las costumbres de las gentes, y en cómo todo ello, al final, culmina con su crecimiento y maduración. La atracción del lector para con el héroe es, en definitiva, el principal anclaje de la serie, no tanto el crimen en sí. Este es muchas veces poco emocionante, con un final fácilmente intuitivo o puede que hasta inconcluso.

El elenco de personajes, por otro lado, va a ofrecer apoyo y sostén en este camino al protagonista. Pepe Carvalho es el rostro insigne, sin lugar a dudas. En un segundo plano aparecerían aquellos nombres reincidentes, que participan en la gran mayoría de las novelas de Vázquez Montalbán: Charo, la prostituta con la que mantiene una relación más o menos seria; Biscuter, su ayudante y cocinero; o Bromuro, su fiel confidente.

Al margen de este conjunto estable, el resto de personajes que participan de manera esporádica en las distintas novelas responden a ese patrón social antes mencionado. Sirven para retratar a los diferentes estamentos a los que representan y con los que el detective

interactúa. Además, como puntualiza Colmeiro (1994), estos hombres y mujeres tipo no se limitan solo a ser ejemplo de determinados clichés genéricos, sino que la observación y profundización en su psicología es lo que más detalles e información proporciona al lector. Este ahondamiento se da no solo en el protagonista, sino que afecta a todos los personajes de la serie, tengan estos mayor o menor relevancia. Entender, por ejemplo, los motivos, sentimientos o emociones del delincuente ayudará a Pepe Carvalho a desenredar la situación y, sobre todo, a comprender qué lleva al hombre a actuar del modo en que lo hace.

A este respecto se pronuncia, asimismo, Malgorzata Janerka (2010), yendo un paso más allá y extrapolando la culpabilidad del individuo a la propia sociedad. Para la filóloga, los personajes, como individuos, se ven influenciados y manejados por intereses suscitados por el entorno, que es, al final, el causante de los desagrazos y de las infracciones. Vázquez Montalbán critica ese abuso de los poderosos acusando, en última instancia, a algún sistema o ideología como responsable real del crimen. Son estos, mediante manipulaciones y sugerencias, los que oprimen y coartan la libertad del ser humano, que se ve obligado, en ocasiones, a acabar delinquiendo.

Sin duda, el protagonista absoluto de la serie de novelas de Vázquez Montalbán es su detective, Pepe Carvalho. Si bien, ya se ha incidido en que el gran mérito del escritor no es tanto la construcción de la obra en tanto que novela policíaca, sino la reconstrucción y retrato de la sociedad de la época a través del conocimiento, análisis y profundización en la psicología de sus personajes. Cabe entender, por ello, cuán relevancia atesorará el investigador catalán.

Su creación y configuración servirán de inspiración para la gran mayoría de novelas policíacas españolas y europeas (homenajeadas por Andrea Camilleri con su comisario Montalbano, por ejemplo) que se escriban a partir de este momento. Carvalho se enmarca en la categoría definida por Forster (1983) de personaje redondo, donde frente al plano demuestra maduración y desarrollo a lo largo de la serie. Se evidencia con cambios en su carácter, con actitudes y comportamientos variados, con adecuación a las eventualidades que le devienen y conformándose como un individuo con alicientes, intereses y facetas vitales variadas, más allá de su entrega como detective.

Según el teórico inglés —recordemos—, el personaje plano sería aquel comúnmente definido como “estereotipo” o “caricatura”, ya que se articula en torno a una única idea o cualidad. Será cuando se manifieste más de un atributo o más de una faceta en este cuando

comience a acercarse a la curva que determinará el círculo. Entre sus características destaca la sencillez para ser reconocidos y la capacidad de ser recordados. Resultan útiles para el escritor porque no necesitan excesiva introducción, profunda configuración ni adecuación a las circunstancias.

Por contraposición, el personaje redondo es aquel que lleva a cabo un proceso evolutivo a lo largo de la narración, que no se ajusta al tópico ni al cliché, y que tal y como afirma Forster (1983, p. 84), la prueba para identificarlo está en su “capacidad para sorprender de una manera convincente”. Si no es así, no se trata de un personaje redondo sino plano, ya que aquel “trae consigo lo imprevisible de la vida”.

Nos hallamos, pues, ante la forjadura de un personaje a imagen y semejanza de un hombre normal, con ideales, inquietudes y temores, con multitud de virtudes y talentos pero también con imperfecciones, manías y carencias. Con una vida que se nos desgrana en su totalidad, donde caben sus pesquisas laborales como investigador pero también sus escauceos amorosos, sus relaciones sociales, sus dudas existenciales o sus vínculos amistosos. Lejos queda de Carvalho, por tanto, el detective aislado del mundo dedicado íntegramente a la resolución de los casos, sin dar cabida en ello a los aspectos vitales que lo conforman como persona, y que lo humanizan.

El héroe de la novela clásica en sus orígenes daba muestras de ser un hombre de capacidades superiores, casi inhumanas. El de la novela negra, por otro lado, se revelaba como un ser marginal, excluido prácticamente de la sociedad y del mundo, dedicado a sumergirse y a bucear por los ambientes oscuros del crimen, lejanos y desconocidos para el hombre corriente. Pepe Carvalho destierra todos esos clichés al residir y convivir en una comunidad familiar y cercana, que es la misma en la que habitan los lectores. Se enfrenta, de este modo, a problemas y situaciones que bien podría experimentar cualquier persona de la calle.

Por ende, cabe añadir el mérito de Vázquez Montalbán de ser el primero en incorporar esta idiosincrasia del detective a la literatura española. Hasta entonces, como ya hemos analizado, las narraciones policíacas que se habían producido respondían a una imitación prácticamente total de los tópicos y de los modos del relato clásico y de la serie negra. Se embriagaban de la influencia de modelos extranjeros, dejando poco lugar a la originalidad de los escritores españoles, que se advenían al género copiando, adaptando y recreando personajes e historias ya preexistentes.

Vázquez Montalbán rompe con ese molde repetitivo creando un investigador totalmente original, nuevo, desconocido hasta entonces en nuestras letras, que incorpora, lógicamente, características del paradigma de la novela policíaca, pero de una manera innovadora. Este hecho, sin duda, estimulará un influjo incuestionable en las producciones futuras: la gran mayoría de novelas policíacas que se escribirán a partir de entonces beberán y tomarán como referencia la construcción de Pepe Carvalho como personaje detectivesco.

El héroe barcelonés tiene rarezas, aficiones y costumbres determinadas, algunas de ellas totalmente desligadas de su oficio. Ayudan a entender las formas y maneras que tiene de ser y estar en el mundo, de actuar del modo que lo hace y, en definitiva, a delimitar y presentar a un personaje íntegro, psicológicamente complejo y en permanente transformación. No es tan solo un profesional al servicio del crimen, sino un hombre con aciertos y desatinos que se dedica laboralmente a resolver asesinatos. Pepe Carvalho es un enamorado de la comida y de la gastronomía, quema libros y tiene una relación con una prostituta. Es imperfecto y así se nos da a conocer, mediante esta humanización que aleja los lugares comunes de la novela policíaca clásica donde el detective era prácticamente perfecto y presumía de capacidades sobrehumanas.

El protagonista de Vázquez Montalbán responde al paradigma del personaje de novela negra, aunque con esos ciertos matices. Efectivamente, es un hombre solitario, tendente al negativismo y a la marginalidad, movido por intereses simples, naturales y humanos. Según Colmeiro (1994), el norte de Carvalho, a diferencia del detective estándar de la serie negra, es la búsqueda de su identidad personal. Se sirve de sus pesquisas indagadoras para tratar de encontrar esas señas de individualidad que expliquen y le hagan comprender, dándole sentido, el presente. A través de este proceso de introspección, Carvalho retrata, asimismo, todo el marco social en el que se mueve, pues es ahí donde debe hallar las respuestas.

El investigador ejemplifica la mentalidad reinante en la sociedad española de la época. Como afirma Janerka (2010), desconfía de la cultura, del saber y de la religión — dominios tradicionales del abuso de poder de la autoridad— mostrando su rechazo a través de la quema de libros. La intención de Carvalho de restituir el bien frente al mal y de encontrar la verdad acaba topando siempre con el mensaje de la lucha del proletariado y la clase media-baja ante la opresión del poderoso. Los problemas de la humanidad, la delincuencia, las desigualdades y el crimen se originan a causa del sistema, de la sociedad y de la supremacía

del dinero. Dentro de esa vorágine del consumismo y de la nueva ideología imperante en la década de los setenta y ochenta en España, Vázquez Montalbán trata de denunciar precisamente ese exacerbado imperio de la economía y del negocio, aun siendo Pepe Carvalho también víctima de esa dinámica (afán por la buena cocina, comer como pasatiempo, deleite con la bebida, regocijo con el ocio y el descanso, etc.).

Por esto mismo, el personaje principal del novelista catalán se aleja de los cánones y de la concepción planteada por Chandler o Hammett, donde el detective es un ser prácticamente desgraciado, desheredado, carroñero y poco más que un superviviente. Carvalho es un vividor. Ha elegido llevar la vida que lleva. Se puede permitir el lujo de cenar una buena mariscada con un vaso de whisky mientras ve arder novelas de Cervantes en su chimenea. Se puede permitir el lujo de tener como afición un placer como la gastronomía, asociado culturalmente a gente de clase media-alta, pudiente y elitista.

Referíamos antes que las novelas policíacas españolas cuecen sus tramas con aliños culturales, políticos o históricos. Vázquez Montalbán es un claro ejemplo de ello, pues dota a su protagonista de un vicio cultural notorio: la cocina. Lo culinario ondea como bandera insigne del país que representa, España, patentizando una de las tradiciones más arraigadas, fomentadas y apreciadas entre nuestras fronteras. Tal vez asemejar a Sherlock Holmes con la gastronomía típica inglesa generase extrañeza e incongruencia, pues el lugar del que procede no tiene ese arraigo comunitario, como sí lo tiene en nuestro país. Encumbrar al detective probablemente más famoso de nuestra historia literaria parapeteado por su afán por la comida demuestra la importancia indudable del componente cultural en nuestras letras, y concretamente en el género policíaco. La cocina se entiende como modo de conocimiento, de acercamiento al mundo, de comprensión de costumbres, hábitos y realidades de otros personajes. Yendo un paso más allá, además, el gusto por la gastronomía es también un aval posmodernista, una característica de esa nueva ideología lejana a la austeridad, sobriedad y anticapitalismo de la que hacían gala los investigadores en los inicios de la novela negra.

Así, por tanto, valga la idea de Galán Herrera (2008) para resumir la producción novelesca de Vázquez Montalbán y el diseño del personaje de Pepe Carvalho. Según el crítico, estas obras actúan como un marco escénico donde caben y se sitúan una suma de temas que, en principio, no tienen relación con el paradigma tradicional del género, según nos ha llegado de los escritores precursores. Pero, sin duda, nos hallamos ante un conjunto de novelas policíacas. Bien es verdad que con matices, entidad y personalidad propia, quizá

alejadas de los preceptos clásicos del género, pero siempre con la consonancia suficiente como para percibir sin problemas los rasgos básicos de todo relato detectivesco. La particularidad más relevante, novedosa y meritoria —modelo para el posterior progreso de esta corriente en nuestra literatura— será la concepción del protagonista como ser íntegro, humanizado y en evolución, reflejo de la sociedad en la que vive, como detective y, por supuesto, como persona. Así lo veremos, más adelante, de un modo diáfano y elocuente, en las creaciones de la mayoría de autores contemporáneos, con Silva o Giménez Bartlett a la cabeza.

2.3.3. Eduardo Mendoza

Eduardo Mendoza es, junto a Manuel Vázquez Montalbán, el otro gran precursor de la literatura de detectives en España. Publica en 1975 la que sería su primera obra, *La verdad sobre el caso Savolta*, que lo catapultó a la fama al ser considerada una novela que rompía con el tipo de relato que se estaba escribiendo en ese momento, y proponía una nueva manera de narrar, una regeneración del género a través de la parodia, la caricatura y el humor. Es considerada posmodernista, con el trasfondo de una trama policíaca pero amalgamada con otros géneros literarios que se combinan en ella: trazas de novela histórica, de aventuras, picarescos o de folletín están claramente latentes en toda su composición.

La verdad sobre el caso Savolta es ejemplo y guía de esta nueva orientación narrativa. Mendoza integra un conglomerado de piezas en su ópera prima, algunas de ellas rescatadas de la tradición literaria española; otras, inéditas, son adaptadas a la nueva realidad del país y de la cultura. Coincide la crítica en dividir esta novela en dos partes diferenciadas. La primera manejará ciertas técnicas heredadas del experimentalismo, como el contrapunto, la división en secuencias, la inclusión de textos periodísticos o jurídicos, o el uso de la narración en primera persona. La segunda, en cambio, se alzaría como paradigma de esa vuelta a la narratividad, cambiando su sino al guiarse por un afán por contar, referir y dilucidar el desenlace de la trama, evocando prácticas como el diálogo y la descripción (Santos Alonso, 1983).

Francisco Rico (2000) alude a razones sociohistóricas para explicar, también, el éxito de la producción de Mendoza, sin menoscabo de las meramente literarias. Para este, la pretensión de relanzar y dignificar la novela tras la época franquista se vio abocada al fracaso. El excesivo experimentalismo, las ganas de una nueva literatura (que se esperaba tras la desaparición de la censura y con la llegada de la libertad de expresión al arte y a las letras) y el interés por conocer y desmigajar las luces y las sombras del régimen anterior impiden, en definitiva, que aparezca esa ansiada oleada de escritores que pudiesen renovar y promover el género novelesco, desembocando en esa crisis manifiesta de las publicaciones de ficción. Ante este panorama, la novela del catalán trae aire fresco al romper con lo establecido y con lo pretendido. El mérito de *La verdad sobre el caso Savolta* reside en volver a ser una historia contada con los tradicionales pretextos del juego, el entretenimiento y el argumento sólido y atractivo.

También Colmeiro (1994) se adhiere a esta consideración de *La verdad* como novela revolucionaria del panorama literario general. Ello es gracias a un planteamiento osado y subversivo, basado en un interés por la temática histórica desde el punto de vista novelesco. Además, la buena dosis de intriga y la perfección en su ejecución y orquestación provocan el deleite y el disfrute en el lector.

Para Ramón Buckley (1996) también es meridiana la razón del éxito de una ópera prima escrita por un autor totalmente desconocido: Mendoza acaba con la tendencia experimentalista para recuperar las formas y los modos tradicionales de escribir y de narrar.

Además, todos estos aspectos no solo modernizan el escaparate literario de la época, sino que la trascendencia de los mismos se dejará sentir de manera más que considerable en todas las publicaciones narrativas futuras. He ahí el mérito de Mendoza: no solo presenta una novela que rompe con lo dispuesto, sino que incita a que a partir de ella el proceso revolucionario se ponga en marcha, estimulando en los novelistas el gusto por una narración enfocada en el placer de la escritura. Concretamente, en lo referente al género policíaco, este texto —junto a la saga de Carvalho de Vázquez Montalbán y la serie posterior de Mendoza— dará el pistoletazo de salida a una amplia profusión de escritores y nuevas obras de esta temática, impulsando con potencia la maduración y expansión del género.

Otra peculiaridad reseñable en la novedad que encarna *La verdad* es erigirse como baluarte del pensamiento posmoderno reinante en la época. Para Buckley (1996), esto se manifiesta en la profusión y variación de técnicas empleadas por Mendoza, tomadas de

diferentes géneros narrativos y amalgamadas para idear una construcción única y original. Según este crítico, el autor rechaza la crónica histórica, el artículo periodístico, la autobiografía, el relato negro y el relato picaresco, pero de todos ellos toma pinceladas, influencias y fórmulas para conjuntar un ente singular, cuestionándose entre ellos dentro de la globalidad de la obra.

Holloway (1999) aprecia el posmodernismo no tanto en su estructura como en el conjunto del constructo temático, formal y estilístico. A la ya indicada impronta heredada del experimentalismo y a la concurrencia del mosaico de géneros narrativos dentro de la propia novela, agrega la relevancia que tiene el cuestionamiento del ser humano sobre su propia circunstancia. La reflexión individual y social y la duda existencial del hombre se percibe en cómo se nos transmite —o no— esa información: qué conocemos y, sobre todo, qué desconocemos del protagonista —Javier Miranda—, de Leprince, de Cortabanyes o de Parito de Soto.

El engranaje de la obra rompe también con los precedentes de la novela policíaca. Tradicionalmente se seguía una línea más o menos marcada en la investigación, partiendo del hallazgo del crimen para llegar a su resolución y al castigo del culpable y pasando por la búsqueda y seguimiento de pistas que abocasen sin titubeos a ese final. Mendoza innova en la ordenación del hecho delictivo, jugando con los tiempos, los escenarios y los personajes. Ya no nos tropezamos con un flagrante detective dedicado a dirimir un solo delito cometido por un único artífice. En cambio, nos enfrentamos a un argumento enrevesado, repleto de nombres y rostros, subtramas, movimientos espaciales y cambios de ritmo que van a modelar una novela compleja, una amalgama de teselas desordenadas que no se colocarán en su lugar hasta el final de la lectura.

Esta estructura laberíntica dificulta elucidar una única verdad —como se nos anuncia en el propio título de la novela—, ya que, como explica Colmeiro (1994), serán muchas las verdades y las incógnitas que despejar. Es harto complicado perfilar una sola vía deductiva, un solo procedimiento en la búsqueda y un solo desenlace. Ya desde las primeras páginas atendemos a un surtido heterogéneo de historias, entrelazadas entre sí, que confluirán en un vórtice común, pero dejando por el camino puntos oscuros sin aclarar. Cada personaje se alza como investigador, pues cada uno de ellos se debe, en el fondo, a su propia causa, afirmándose en sus propias certidumbres.

Llama la atención que *La verdad* se encumbra como novela ejemplo y manifiesto de su tiempo, pero lo cierto es que el decorado de la misma se sitúa en torno a los años veinte en la ciudad de Barcelona. Es decir, no se trata de una ficción coetánea a la época de su publicación, como sí lo eran las obras de Vázquez Montalbán o serán las posteriores de Mendoza. Se subraya, de este modo, el papel fundamental de la sociedad en ese instante como marco clave para la representación y denuncia del período histórico vigente. La conexión entre estas dos etapas se explica por el clima de tensión ambiental provocado por un inminente cambio político, que desencadena movimientos sociales, acciones de los diferentes personajes públicos y repercusiones a todos los efectos existenciales. El lector de *La verdad* verá traspuesta la coyuntura histórica del texto en la actualidad de la transición española, donde muchas situaciones, sentimientos y crispaciones son análogas.

Volverá a ser primordial —al igual que lo es en la serie de Vázquez Montalbán— el protagonismo adquirido por el lugar donde transcurre la acción: de nuevo la ciudad de Barcelona. Mendoza, como el creador del detective Carvalho, trata de exhibir la forma en que la ciudad y sus pormenores determinan el modo de vida de sus habitantes, y por ende su conciencia social y humana (Ramón García, 2014). El escritor catalán recurre para ello a un sistema novedoso, distinto a la estrategia seguida por Vázquez Montalbán: retrata la sociedad y la realidad barcelonesa de entonces haciendo hincapié en imágenes y sucesos del pasado con los que guarda evidente semejanza.

El juego de imágenes, escenas, personajes y narradores dibuja un complejo cuadro de siluetas y perspectivas que posibilitan una amplia visión y conocimiento de una revuelta y agitada Barcelona. Esta se perfila como una ciudad donde reina el desequilibrio, la crisis y las confabulaciones, y donde prima el individualismo y la lucha de clases e intereses particulares.

Además, la ciudad se nos ilumina a través de unos ojos diferentes, de una voz marginal, de un personaje loco, desarraigado y apartado de la sociedad. Nemesio Cabra Gómez —que será el protagonista innominado de la serie futura del novelista catalán— se yergue como testigo y transmisor de una nueva manera de ver y de ser en la ciudad, a través de la ironía y la causticidad de alguien aparentemente fuera de sus cabales (Ramón García, 2014).

Primordial es también la importancia de este título por acentuarse como precursor y dignificador del género policíaco en España. Esto permitirá la apertura del mismo, el allanamiento del terreno para futuros narradores y la constatación de que es posible escribir

novelas lúdicas de calidad, donde se recupere el placer de leer y el placer de escribir, el juego del ingenio, del humor y de la intriga.

Mendoza vuelve al deleite de narrar y rescata en el lector el gusto por la lectura, por el disfrute de una historia bien contada y bien redactada. El público se embebe de una trama que, siendo más o menos ficticia, le envuelve y sumerge en un universo de personajes, tramas, secretos y acciones que disfruta y entretiene.

Además, con *La verdad sobre el caso Savolta* Mendoza inaugura una breve serie de novelas policíacas, lideradas por ese personaje que aparece como secundario en esta primera novela, Nemesio Cabra Gómez, aunque en estas se presenta innominado. *El misterio de la cripta embrujada*, (1978), *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La aventura del tocador de señoras* (2001), *El enredo de la bolsa y la vida* (2012) y *El secreto de la modelo extraviada* (2015) son consideradas habitualmente por la crítica de menor calidad y trascendencia que *La verdad sobre el caso Savolta*. Mantienen estas el trasfondo y el hilo conductor del argumento policíaco ya sembrado en la ópera prima del catalán, pero con perceptibles diferencias.

Lo cierto es que son novelas de carácter mucho más paródico, pícaro y burlesco. Se sustentan en la investigación que ha de llevar a cabo el protagonista —que no es un investigador profesional, sino un ser marginal y tachado de loco, el cual vive en un manicomio y debe valerse de su habilidad y astucia para resolver los casos que, en teoría, le darán la llave de la libertad— para retratar de una manera irónica y mordaz los entresijos de la sociedad, la corrupción, los tejemanejes de los poderosos y las eventualidades algo exageradas pero no ajenas que se presentan en el día a día. La vuelta de tuerca que Mendoza da a estas novelas respecto de su primer relato se aprecia en esa preponderancia del componente humorístico, en el protagonismo absoluto del matiz irónico y cómico que impregna todas las situaciones que vive el protagonista y en la manera en que este las relata.

Son muchos los aspectos que llaman la atención de estas obras “menores” del escritor catalán. En primer lugar, se nos anuncia a un personaje excluido, de clase baja, confinado en un manicomio, de escasa cultura e instrucción y adicto a la Pepsi-Cola (tic caracterizador). Un verdadero antihéroe que recuerda a un pícaro como Lázaro. Habla en primera persona y lo hace con un vocabulario elaborado, rico y preciso, cercano a lo barroco, y que claramente contrasta con el perfil zafio con que nos ha sido dado a conocer. Además, no es un detective profesional ni tiene la formación ni los medios para desenvolverse con éxito en las lides de la investigación, pero siempre sale airoso de ellas gracias a su

desparpajo, a sus destrezas y también, sin duda, a la suerte, que siempre suele estar de su lado.

La motivación del personaje no es vocacional, intelectual o nacida de la afición, sino que se presta a solucionar los casos para obtener su propia libertad. Es decir, actúa forzado por sus circunstancias personales y por la promesa del director del centro psiquiátrico y de la Policía de comenzar una nueva vida en comunidad si logra subsanar el problema. Está lejos de ser el típico héroe de la novela policíaca clásica, cuyo aliciente detectivesco era humanitario, ostentaba una moral superior a la de la injusta y corrupta sociedad y trataba de hacer que prevaleciera a toda costa el bien en el mundo.

Los estrafalarios resultados de las investigaciones dan muestra, asimismo, de la parodia y la crítica que impregnan estas aventuras. A pesar de resolver siempre las excéntricas situaciones —de un modo más o menos decoroso— el protagonista no obtiene la ansiada libertad prometida. No obstante, en la última novela vemos cómo ha logrado huir del psiquiátrico y ha reiniciado una vida nueva en Barcelona, con un trabajo y una casa propios. Aun dentro de los límites de la pobreza y la marginalidad, al menos ya es un hombre independiente y autónomo. Esto puede ser entendido como justicia poética y restitución del honor del personaje —acorde a sus posibilidades—, comprendiendo que al fin todos los sacrificios y miserias que ha debido pasar se ven recompensados, de alguna manera, con la consecución de la liberación.

En otro orden de cosas, como se ha anunciado, este conjunto de obras tiene nuevamente la ciudad condal como escenario, vital para el desarrollo de la trama y para el intencionado trasfondo vituperador de Mendoza. Precisamente la identidad, el carácter y la condición marginal del protagonista acentúan la parodia implícita en el relato policíaco. Aunque se aprecie la incertidumbre y el misterio, es en realidad la denuncia de la diferencia de clases, de las desigualdades, de la insalubridad de la ciudad, de la corrupción y la negligencia de órganos como la Policía, de la incompetencia de los servicios sociales o de la vulgaridad de los poderosos la intención última del novelista (Ramón García, 2014).

Mendoza, de este modo, tal y como apunta Ramón García (2014), ofrece una imagen de Barcelona plagada de luces y de sombras, de amor y de odio. Con el tamiz de la novela negra la gran urbe aparece desnuda, visibles sus entresijos, descubiertas sus vergüenzas, sus carencias y sus contrastes, donde conviven los ricos y los acomodados al lado de los pobres y abandonados. Es aquí donde un loco desprestigiado puede desenredar delitos antes que la

Policía, donde los vacíos legales le permiten entrar y salir del manicomio, donde no hay lugar para seres como él. Pero, a la vez, conoce todos los recovecos de sus calles y de sus barrios, haciendo suya una ciudad que no le corresponde.

Según Genaro Pérez (2002), son dos los procesos de descubrimiento y revelación que se dan en estas novelas, pues más allá de la resolución de la cuestión principal también es menester tratar de explicar la problemática o la patología que sufre el protagonista. Este juego dual originará situaciones extravagantes y rocambolescas, basadas en lo absurdo, en lo grotesco y en lo disparatado, pues lo que de ahí puede extraerse va a ser, casi siempre, poco serio. Además, precisamente por ello, cuando el detective logre acertar y descubrir el embrollo, también la ausencia de formalidad y el matiz hilarante se hará patente.

En esta ironía global que encierran estas obras de Mendoza, y en relación con la novela policíaca tradicional, un elemento esencial es la construcción del protagonista como una persona dislocada, como un loco y repudiado al que poco se le tiene en cuenta como detective. Hasta este momento el personaje principal del relato detectivesco se había caracterizado por ser considerado casi un hombre superior, con altas capacidades y grandes recursos para llevar a cabo su labor y salir airoso de los obstáculos que se le presentan, casi siempre por su propia valía y no por cuenta del azar o de la suerte ajena. En cambio, el referente de estas aventuras encarna una imagen nueva: su gran rasgo identificativo es, precisamente, ser una deconstrucción paródica del detective tradicional (Pérez, 2002).

Por otro lado, salvando las distancias entre *La verdad sobre el caso Savolta* y la serie del personaje innominado, un aspecto común une todas estas novelas de Mendoza: el gusto indudable por el hecho de contar, de narrar y de transmitir una historia. El barcelonés es guía y precursor en muchos aspectos en la literatura española, pero sin duda debemos atribuirle el mérito de ser uno de los primeros en retornar al gusto clásico de entender la literatura como vehículo de comunicación y como difusora de ficciones que despierten en el lector el placer por saber, por conocer y por imaginar. Sus novelas entretienen al receptor con las aventuras, con las gracias y desgracias de los personajes, con intrigas y misterios que incentivan su interés, y con el humor y la ironía que lo conectan con el protagonista. Haciendo, en definitiva, que quien bucee en sus páginas disfrute con una buena historia sólida y bien relatada.

2.3.4. Otros autores

No cabe duda en resaltar a Vázquez Montalbán y a Mendoza como los dos grandes autores pioneros en cultivar y hacer florecer la novela policíaca en España, ostentando el prestigio y la fama de haber sembrado la semilla que permitió la germinación y la profusión del género, y de haber alumbrado a las futuras generaciones que se aventurarán en la escritura de este tipo de relatos. No obstante, no debemos olvidar que en esos primeros compases de la narrativa criminal en nuestro país también estaban presentes otros autores importantes, que apuntalaron y afianzaron la novela negra con producciones de indudable calidad y pervivencia en nuestra historia literaria.

Nos referimos a escritores como Jaume Fuster —antecesor de Vázquez Montalbán—, Fernando Martínez Laínez, Julián Ibáñez, Andreu Martín o Jorge Martínez Reverte, entre otros. Fuster publica en torno a la década de los años setenta —poco antes de *Yo maté a Kennedy* y de *Tatuaje*— dos sagas diferentes ambientadas en su Barcelona natal, protagonizada la primera por Enric Vidal, un investigador ocasional, y la segunda por el detective Lluís Arquer. Las dos series de Fuster comprenden, en total, cinco novelas que suponen el resurgimiento del género en nuestro país tras la época baldía que acarrió la guerra civil y la dictadura. Aunque hoy este autor sea prácticamente un desconocido, se le ha de reconocer la importancia de empezar a desbrozar el camino que poco después habrían de recorrer otros novelistas, mucho más notorios y maduros. Entre estos está el propio Vázquez Montalbán, que, fruto de su amistad y admiración, crea un personaje homenajeándolo: Fuster, el ayudante e informante de Pepe Carvalho.

Jorge Martínez Reverte, por otra parte, concibe a un peculiar personaje, Julio Gálvez, cuya profesión no es la investigación criminal, sino el periodismo. Gálvez protagonizará cinco novelas y será uno de los detectives aficionados más famosos de nuestra literatura, ofreciendo una panorámica mucho más global de nuestro país con sus pesquisas. No centra la acción en un único escenario (como sí lo hacen Vázquez Montalbán o Mendoza con Barcelona, o Juan Madrid con Madrid), sino que Gálvez investiga y trabaja en diferentes zonas, mostrando, por ejemplo, en *Gálvez en Euskadi* (1983) la realidad política del País Vasco.

Como indica Macklin (2006), la principal preocupación del escritor madrileño no es tanto el asesinato en sí —aunque esté presente—, sino temas como la corrupción y los escándalos financieros. Reverte se vale de ciertas convenciones del relato policíaco para ofrecer una denuncia política y social contemporánea, en cierto modo documental de la situación de la época. De nuevo, el trasfondo de denuncia y crítica inherente al género.

Juan Madrid, por otra parte, ambienta sus novelas en la capital, ubicando la acción en escenarios típicos de la novela negra: la noche, los suburbios de la ciudad o las zonas marginales. Facilita, así, una visión crítica de las atmósferas más lóbregas de las calles madrileñas, y hace hincapié en el manifiesto continuismo entre la época franquista y el nuevo régimen democrático, donde aún imperan la corrupción policial y la conflictividad social (Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 2009). El protagonista de estas ocho novelas es un hombre que se mueve con soltura y comodidad en ese entorno, aun no siendo un detective profesional. Toni Romano es un ex boxeador duro, prototípico de las novelas *hard-boiled*, que encarna fielmente el carácter curtido, rudo y pragmático de los personajes de Chandler o de Hammett.

Además de la liderada por Romano, Juan Madrid escribió la famosa saga *Brigada Central*, compuesta por catorce entregas y llevada a la pantalla mediante serie televisiva, cuyo personaje principal es Manuel Flores. Esta serie es un buen ejemplo de trama realista, basada en procedimientos de investigación típicos de la novela policíaca negra y acordes a los empleados por profesionales de la materia. Es decir, el modo correcto y oficial de llevar a cabo el proceso, sin incurrir en las tretas, métodos o sistemas poco ortodoxos usados muchas veces por los protagonistas de la novela *noir*. El apego de Madrid, por otro lado, al género negro es indudable. Emplea un lenguaje tosco, directo y duro, coherente con la acción trepidante, incesante, mordaz y crítica. La saga de Toni Romano se postula como excelente muestrario del periodo histórico de España, de la transición y de todas sus circunstancias, evidenciando de modo sagaz e insidioso ese panorama.

Andreu Martín, por otra parte, merece ser resaltado por la repercusión que tiene como uno de los autores más consolidados, prestigiosos y afianzados del género. Tapado muchas veces por Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza, es innegable la valía del catalán. Su estabilidad en el mercado editorial y su abundante profusión de novelas evidencian la calidad, la buena construcción y el interés del público por las mismas. Es el creador del detective Javier Lallana y de Angel Esquiús, este último protagonista de la saga que ha creado

junto a Jaume Ribera. Además, estos escritores son también los que dan vida a Flanagan, el joven investigador más notorio de la literatura juvenil de carácter policíaco.

Martín aboga por la filosofía de lo lúdico y por entender la literatura como entretenimiento y disfrute, creando así historias donde el placer de la lectura se erige como principal intención. El novelista construye una serie de novelas donde su adhesión al legado de la narrativa negra está latente, siguiendo los modelos y patrones marcados por los grandes maestros (Chandler, Hammett, Christie o McCain). Martín idea, juega y se reinventa en sus textos para darles siempre el matiz de novedad, transformación y redescubrimiento. Presenta multitud de planteamientos, problemáticas y estructuras formales, pero mantiene ese vínculo con la tradición y con los moldes clásicos del género.

González Ledesma, por su parte, es el padre del inspector Méndez, el cual aparece protagonizando ocho novelas. Este se define por un carácter desengañado y tendente al escepticismo. Son frecuentes, asimismo, sus enfrentamientos con sus superiores, debidos a una diferente interpretación de la realidad y de la justicia (Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 2009). Estos desencuentros manifiestan la distancia, aún evidente, entre la mentalidad todavía reciente del franquismo y la propensión a una modernización y democratización del sistema social. Sus métodos son ciertamente autoritarios, aunque también hace gala de una considerable humanidad. Su hábitat natural y el espacio común que vertebra toda la saga es, de nuevo, la ciudad de Barcelona (Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 2010).

3. Nuevo *boom* de la novela policíaca española: finales del siglo XX—principios del siglo XXI

A finales de la década de los ochenta la novela policíaca gozaba de un momento de esplendor, de crecimiento y de popularidad entre los lectores. Los autores que comenzaron practicando este tipo de género años atrás se habían consolidado en el panorama nacional, el relato de detectives había dejado de ser considerado literatura “de segunda” y las editoriales apostaban por ellos como valor seguro. Además, había logrado ser la réplica de una moda lectora internacional, por lo que su crecimiento no se daba solo entre nuestras fronteras (Lauge Haunsen y Cruz Suárez, 2012). No obstante, esta época en apariencia de estabilidad y asentamiento requería una progresiva regeneración, un relevo lógico y natural que le permitiese mantenerse vivo. Se debía continuar escribiendo novela detectivesca, pero con nuevos personajes, nuevas tramas y nuevas voces que escuchar, las cuales alimentaran el interés del público por obras inéditas y nombres desconocidos.

Ante esta esperada situación los propios autores de novela negra se pronuncian al respecto, como es el caso de Jorge Martínez Reverte. El madrileño afirma que, a principios de los ochenta, los nombres que resonaban eran los mismos que lo hacían a finales de esa década —Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Juan Madrid o él mismo—, con lo cual parecía complicado hablar de una oleada revolucionaria de escritores:

Ahora la gastronomía se ha normalizado, también las novelas policíacas, que se siguen produciendo con un goteo de cuatro o cinco al año. Lo que se ha dejado de producir es nuevos autores. No hay personas nuevas que se hayan dedicado a escribir dentro de este género (apud Paredes Núñez, 1989, p. 35).

Los años ochenta constituyen para el género policíaco la época histórica en que encuentra un hueco afianzado en el panorama literario español. En este instante se reafirma, apoyado por novelas de categoría y calidad, y respaldado por escritores de fama y renombre que van a hacer por limpiar su imagen y lo van a desterrar, definitivamente, de etiquetas de “subliteratura”, “género menor” o “literatura para las masas”, entre otras.

Se da una disgregación del relato de detectives que habrá de ser importante para su desarrollo posterior. Por un lado, aparecerían las novelas policíacas puras, concebidas como aquellas en que su argumento, personajes y espacios giran en torno al hecho delictivo, teniendo este claro protagonismo. Por otro, estarían las obras que tomarían elementos propios del género —como la intriga, el suspense o el proceso de investigación— para construir una historia que no es policíaca. En estas, aun apareciendo estos atributos característicos, lo harán de un modo secundario, o apuntalando la trama, pero no alzándose como primordiales en la misma. Un claro ejemplo modélico de este segundo tipo sería *La verdad sobre el caso Savolta*.

En nuestra investigación vamos a desatender a ese segundo bloque, el formado por el amplio corpus de títulos que alían su elaboración con ingredientes propios de lo policíaco, pero sin erigirlos como eje principal. Incontables serían las novelas teñidas de rasgos criminales, investigadores, basados en la expectación y en el misterio, o con personajes típicos detectivescos. Empero, nos interesan aquí las obras que en su conjunto incorporan todos los rasgos —o los rasgos suficientes— necesarios para entender que se trata de una novela policíaca como tal, continuadora de la tradición y fiel a los paradigmas básicos del género.

Al pararnos a observar el horizonte literario actual (desde los años noventa del siglo XX, aproximadamente, hasta nuestros días) encontraremos sin dificultad un holgado abanico de publicaciones etiquetadas como ‘novela negra’. Que el género está de moda es algo incuestionable: el creciente número de lectores, la profusión de escritores que se lanzan a practicarlo, la continua aparición de nuevos ejemplares, la consideración de la crítica y de los premios, o el interés de las editoriales por difundir y publicitar nuevas novelas testimonian la buena salud de la que goza este tipo de narrativa.

A colación de este interrogante interesa conocer, asimismo, la opinión de los propios novelistas. Ante las razones del abrumador éxito del relato negro en los últimos años, cuestión planteada por Benedetta Belloni y Francesca Crippa en una entrevista a Juan Madrid y Lorenzo Silva en el marco de la X edición de *El Día Negro*, en la Universidad Católica de Milán, en 2015, estos responden señalando dos aspectos fundamentales.

Madrid recalca, por una parte, la necesidad de recuperar la pasión por narrar, desplazada en la novela policíaca por un “ejercicio de merodeo verbal” y por una repetición de códigos internos. A partir de los años setenta los escritores debieron atender sin

miramientos a lo que estaba sucediendo, aportando una visión múltiple donde la variedad de puntos de vista contara la realidad, los asuntos ocultos, las sombras del sistema y la naturaleza humana y social. En definitiva, Madrid alude a una necesaria renovación y modernización del género acorde a la situación política e histórica del momento.

Lorenzo Silva añade, además, una doble dimensión en ese éxito reciente de la novela negra. Por un lado, se refiere al ámbito internacional, donde la continuación del género a lo largo de todo el siglo XX ha sido, en mayor o menor medida, estable, mantenida por la práctica regular de autores talentosos de diferentes países, lo que ha favorecido su buena salud. En cambio, la situación política e histórica de nuestro país determinó el estancamiento y la carencia de publicaciones durante la guerra civil y los años posteriores, no siendo hasta los años setenta y ochenta cuando se inicia el resurgimiento del género.

Todo esto, ya sabido, no es, sin embargo, suficiente para permitir que la novela negra en nuestras letras alce el vuelo con solvencia. Será, según Silva, un fenómeno concreto y de éxito devastador el que la haga irrumpir con una fuerza desconocida hasta entonces en el panorama literario español: la saga *Millenium*, de Stieg Larsson. Esta trilogía del autor sueco, traducida a multitud de idiomas desde su publicación en 2005, desborda el mercado con un poder y una presencia inconmensurable. Desata el interés de los lectores por el género — hasta entonces reducido a un auditorio menor— y la consecuente búsqueda de los editores de novelas de tipo criminal, demandadas con urgencia por el público y con un creciente respaldo académico y crítico.

También Camarasa (2016), como editor y librero, corrobora que fue el golpe sobre la mesa de Larsson el que desencadenó la profusión a borbotones de novelas negras en nuestro país. Según este, el sueco se alimentaba de la rabia y del compromiso para hacer entender al lector la basta y compleja realidad, mediante la denuncia y la transgresión que representan sus “Holmes y Watson particulares”. Esta pareja, formada por Mikael Blomkvist y Lisbeth Salander, antagónica, estrafalaria y original, es el corazón de la trilogía. Camarasa destaca a la *hacker* como el “gran personaje creado en el siglo XXI”, fuente de imitación e inspiración hasta la saciedad. Ambos protagonistas —presentados como complemento y no como equipo— abanderan la victoria de los buenos contra los malos, el triunfo de la esperanza en un mundo cruel, abusivo y opresor.

Otros autores, como Dolores Redondo, se suman a la opinión de que el fenómeno nórdico fue, sin lugar a dudas, determinante para la eclosión de la novela negra en España. Según la escritora donostiarra, “refrescó tanto los escenarios como los procedimientos, quizá no tanto los perfiles de comportamiento. Y, qué duda cabe, Larsson lo cambió todo” (apud Unamuno, 2014).

Surge en esta situación, indefectiblemente, la pregunta de si nos encontramos ante un *boom* de la novela policíaca en las letras españolas. De si todo lo publicado hasta el momento —alumbrado por el éxito y el sostén editorial y del lector— goza de la calidad suficiente para reafirmar el género, para apuntalar su fortaleza y significar, realmente, un hito en nuestra literatura. O, si simplemente, nos vemos arrastrados por una corriente nutrida de intereses económicos donde podemos encontrar producciones de indudable calidad pero también otras de más que cuestionable mérito. La cercanía temporal nos impide responder con fiabilidad a estas cuestiones, pero sí podemos realizar un análisis y tratar de desentrañar el fenómeno, buceando en las causas que lo han provocado y que lo avivan, y tratando de objetivizarlo, a la luz de la historia, de la tradición y del saber literario.

3.1. Contexto histórico y razones sociales: de la literatura del postfranquismo a la actualidad

Superar la época postfranquista y consolidar el nuevo régimen democrático —que había desatado años de inestabilidad política y social, cambios en las formas de vida y la aparición de insólitos intereses y entretenimientos— implica la asimilación de una nueva mentalidad y una nueva forma, en suma, de vivir, después de la opresión, las restricciones y la ausencia de libertades. Se transforma, por ende, la literatura.

De este modo, la década de los ochenta alumbra la llegada al panorama literario español de una flamante oleada de escritores jóvenes, que se van a desligar de los lastres que todavía se arrastraban, del desencanto y de las frustraciones aún latentes por el recuerdo de la guerra y la dictadura. Estos van a proponer, como afirma Acín (1990), una escritura en libertad, donde desaparezcan las limitaciones sociales o generacionales. Absorberá también el conocimiento y la información de la narrativa extranjera, y en ella se aunará una concepción

global de lo hispánico en la que ya no tiene cabida la España peregrina y rota de años anteriores.

En esta “nueva novela” destaca la preponderancia de la indagación personal, la búsqueda de las razones individuales, los motivos íntimos que justifican las acciones, la comprensión del comportamiento de los hombres y, en definitiva, el escarbar en la profundidad del ser humano para encontrar una explicación del mundo exterior. De lado comienzan a quedar las novelas que anteponían el retrato social, el afán por señalar la colectividad, la masa y lo común. Superada la etapa de esa reafirmación de identidad como colectivo surge entonces la necesidad del hombre de alzarse como individuo, como ser singular con pensamiento, opinión e intereses propios. Ya no sigue a la corriente, se desvincula del tumulto impersonal donde no tenían cabida la disertación mental, las dudas, los temores, los intereses y las motivaciones que se pudieran tener como persona.

Esto se verá en la gran mayoría de las novelas que se publican a partir de la década de los ochenta y noventa. Independientemente de la temática que presenten, estas versarán en torno al ‘contarse a sí mismo’. Así, como sostienen De Castro y Montejo (1990), el empleo de la primera persona será lo idóneo para ahondar en la psicología y en el autoconocimiento, quedando desplazado el narrador omnisciente en tercera persona. Las novelas policíacas también serán ejemplo de esta orientación hacia la búsqueda de lo personal, aplicando técnicas como el uso de la primera persona, la presencia de monólogo interior, la reflexión constante, el cuestionamiento como base del proceso investigador, la inclusión de detalles íntimos y escenas de la vida cotidiana y, en definitiva, la exposición del personaje como ser humano completo. En este caso ocupa su profesión de policía o investigador una parte de su vida, pero no absorbe la totalidad de ella y deja, así, espacio para relaciones íntimas, familiares y sociales.

Las novelas que inauguran estos años se caracterizarán por una amplitud de miras, de enfoques y de estilos. Hay variedad de temas y formas (mucho más experimentalistas, abiertas y libres), donde tanto escritores consolidados como los recién incorporados dejarán volar sus plumas para demostrar que es posible una literatura menos encorsetada, libre de tópicos y capaz de mostrar esa nueva realidad democrática que empieza a asumirse del todo en España.

Entra en juego aquí, sin duda, y con gran revuelo, la novela policíaca. Etiquetada hasta el momento como género menor, de escaso valor y calidad literaria mediocre, en estos instantes comienza a ser tenida en cuenta por la apuesta editorial y por la fidelidad del lector, permitiendo su afianzamiento y promoción en el panorama literario de la época (Acín, 1990).

Según Resina (1997), en esta época —años setenta y ochenta—, la pretensión de una función social del relato desemboca en el rescate de las formas populares y en una profesionalización de las mismas, dando lugar a resultados más que notables desde la perspectiva de la narratividad. Así, la novela policíaca, ante el vacío dejado por la corriente experimental, se alza como gran beneficiada, entrando en ebullición la producción de este tipo de obras. A finales de los años setenta publican Andreu Martín (en 1979 *Aprende y calla* y *El señor Capone no está en casa*), Manuel Vázquez Montalbán (*Los mares del sur*, también en 1979), Eduardo Mendoza (*El misterio de la cripta embrujada*, en 1978), Jorge Martínez Reverte (*Demasiado para Gálvez*, 1979) y Lourdes Ortíz, inaugurando la voz femenina del género en nuestro país, con *Picadura mortal* (1979). En los años ochenta se da un fulgurante éxito editorial de la novela policíaca, tremendamente bien acogida por el público, lo que permite hablar de un *boom* del género. Se suman escritores como Guillem Frontera, Juan Madrid o Juan Benet (aunque de manera esporádica).

Ante esta situación, Resina se pregunta si ese rebrote desconocido en la historia de la literatura española del relato policíaco no conllevaría “una mitificación del género en cuanto vehículo idóneo para la nueva situación social” (1997, p. 60). Así, en una época donde es habitual hablar de desencanto, después de una muerte de Franco que no trajo la esperada eclosión y la ansiada resurrección, el crítico afirma que la novela policíaca se circunscribe al mito como modo de “abrir una brecha en el ilusionismo” (1997, p. 60). Trata esta, en definitiva, de llevar a cabo cierto desvío formal en lo que respecta a los modelos del género, como medio de denuncia y expresión del sentimiento de pesimismo del escritor ante el idealismo imperante en la fórmula clásica.

Sirva como ejemplo la relación entre la novela policíaca y temas tan controvertidos en la época franquista como la sexualidad y la política. El tabú de estas cuestiones acaba con el silencio al llegar la transición, momento en que atesoran atención y páginas en la cultura popular. Vázquez Montalbán, por ejemplo, se aproxima al asunto político con frecuencia a través de la opinión y de las declaraciones de Pepe Carvalho, reflejando el ambiente ideológico mediante la crítica y el desengaño.

También el tema de la sexualidad se presta a una presencia notable en la novela policíaca, pues la conexión entre este y el crimen es incuestionable. Se incide con fuerza en este vínculo, desde distintas perspectivas y modos, pero abordando situaciones de violencia sexual o de erotización, o como parte de la actividad cotidiana, de la vida íntima del propio detective (Resina, 1997).

De esta manera, progresivamente, la situación de desencanto que domina la época de transición irá atenuándose y dejando sitio a nuevos escritores, que, con una perspectiva renovada y renovadora, lo explorarán desde la modernidad. Estos aportarán elementos inéditos (y a veces subversivos) que aseguren la madurez y el progreso de la novela policíaca. Sin duda, novelistas canónicos como los ya mencionados continuarán publicando, siendo fieles en mayor o menor medida a su concepción del género, pero permitiendo también la entrada del aire fresco que traen los nuevos tiempos, el paso de los años y la adhesión de autores más jóvenes. Abandonarán paulatinamente, asimismo, viejos temas y tópicos propios de una época postdictatorial, ya lejana para los nuevos lectores, con diversas inquietudes e inmersos en una realidad social e histórica diferente.

3.2. Evolución del género

La narrativa policíaca es ejemplo de este viaje donde se deja atrás la novela de corte social, realista, experimentalista y poco dada a la búsqueda interior. Desde sus orígenes, los relatos de detectives se han posicionado como buenos expositores de la coyuntura social e histórica a la que se circunscribían. Lo harán mediante la denuncia del crimen y el juego resolutivo hasta la restauración del orden social pertinente, erigiéndose, por tanto, como “crónica del tiempo presente” (De Castro y Montejo, 1990, p. 58). Así, desde las primeras manifestaciones titubeantes y las que suponen su consolidación —en torno a las décadas de los setenta y ochenta— hasta hoy día, el género policíaco ha tenido la función de reflejar fielmente la realidad contemporánea de nuestro país.

Las características de la novela policíaca actual ilustran una evolución y fortalecimiento de las originales. El patrón del género queda bastante definido desde los primeros ejemplos que aparecen, bien de corte clásico —con Poe, Holmes o Christie— o bien de serie negra —con maestros como Himes, Chandler o Hammett—. De este modo, una

renovación excesiva sería incomprensible, pues podría romper o desdibujar sus atributos y elementos básicos, perdiendo su esencia primigenia. No obstante, y a pesar de ello, los matices existen, tanto los personales que cada autor otorga a sus producciones, como los contextuales, históricos o sociales, que impregnan los textos en función de cuándo son escritos. Así, las nuevas historias policíacas que ven la luz a finales del siglo XX y principios del siglo XXI en España demostrarán su voz personal con unos rasgos genéricos implícitos, que nos permiten entender el fenómeno, su expansión y su éxito.

Las novelas policíacas españolas evidencian, predominantemente, los caracteres típicos de la serie negra. Será la corriente nacida en América la que inspirará y guiará a nuestros autores, más que la de raíz clásica. Varias causas pueden justificar este hecho. Primeramente, el acceso a las historias de los autores americanos, las cuales llegan a nuestro país gracias a las traducciones que se comienzan a publicar en torno a los años cincuenta y sesenta, y que serán la primera fuente de inspiración para los novelistas pioneros. El contexto sociohistórico de nuestro país, en segundo lugar, también es decisivo para que prevalezca el género negro. La novela policíaca siempre ha tendido a ser una imitación del mundo más inmediato, actuando como eco de los sucesos de calles y ciudades, con personajes fácilmente identificables por el saber popular y con la escenificación de situaciones cotidianas y cercanas al lector. Quedan lejos las representaciones aisladas, difícilmente entendibles y completamente ajenas que mostraban los relatos clásicos.

Además, el talante y la mentalidad española concuerdan mucho más con la idiosincrasia de la novela negra, donde el investigador no es un superhéroe, sino un ciudadano más. En muchas ocasiones está más próximo a ser un perdedor que un triunfador, ya que con frecuencia comete errores y sufre penurias y contratiempos. Las experiencias que tiene son compartidas por un lector que, muchas veces, se ve identificado con esas vivencias descritas y con esas singularidades. Un detective perfecto, acomodado, situado “por encima” del pueblo, que resuelve los casos por mero entretenimiento y disfrute tiene muchos menos puntos en común con el acervo popular de nuestra cultura, por lo que esa conexión y compenetración se tornaría mucho más complicada.

No obstante, Rivero Grandoso (2014) llama la atención sobre el hecho de que en este momento de esplendor de la novela policíaca en nuestras letras parece que queda lejos — o, al menos, en un segundo plano— la incidencia en la crítica, la delación de la brecha social y de la turbiedad de un sistema supuestamente democrático y moderno. Apunta este que no

son pocas las voces que se alzan para reprender a estas nuevas novelas que no responden a ese paradigma de denuncia que se entiende inherente a la condición del género. En su lugar, ponen el acento en la caracterización y desarrollo de los personajes y en sus relaciones intrapersonales (mediante el protagonismo dual de la pareja), en detrimento del argumento sociopolítico.

Derivado de este proceso evolutivo cobra especial significancia, en este momento, el florecimiento de la narrativa femenina, y, concretamente, la presencia de la mujer como creadora y protagonista en el género negro. Siguiendo el análisis de Yang (2010) sobre la deconstrucción y la identidad en la novela policíaca española, este resalta el papel asumido por las escritoras de este tipo de narración, quienes aúnan las cuestiones típicamente policíacas y también las íntimamente relacionadas con lo femenino: el aborto, la opresión sexual, los derechos y la autonomía de la mujer, la violación, etc. De este modo, servirán estas obras para divulgar y acometer contra temas hasta el momento opacos y desconocidos, empleando la técnica tradicional pero incorporando fórmulas y motivos subversivos, a menudo contradictorios o ambiguos respecto a lo canónico.

Ciertamente es complicado aventurar diferencias significativas entre la narrativa policíaca escrita por hombres de la escrita por mujeres, en términos meramente filológicos, y a menudo la distancia que se quiere apreciar es producto de la visión del crítico más que la realmente existente. Martínez Cachero (1997), en consonancia con esta idea, afirma que aunque se ha pretendido delimitar una novela feminista (en general, no únicamente en el género policíaco) de rasgos singulares, capaz de ser distinguida netamente de la escrita por hombres, lo cierto es que, para el crítico, no es posible hallar disimilitudes en cuanto a temas, técnicas o estilo entre unas y otras.

Christine Henseler (2003) compiló en los años noventa la opinión de diversas escritoras españolas respecto a temas literarios de actualidad, donde sobresalía la cuestión de la existencia o no de una literatura femenina. Según esta, la respuesta mayoritaria de las novelistas fue que no creían en una literatura femenina, sino únicamente en una literatura buena o mala. De este modo pretendían alejar etiquetas que implicasen valorar la literatura extratextualmente, desligándola del juicio social y pretendiendo que se analizara únicamente en sí misma, sin distinguir en ella rasgos filológicos propios del hombre o de la mujer.

No obstante, hay quien sí observa ciertos matices a la hora de construir y relatar sucesos criminales cuando es una mujer quien toma el lápiz. López Martínez (2014), por ejemplo, afirma que en las novelas escritas por mujeres hay importantes dosis de rebeldía. No se trata únicamente de la rebeldía que ya pudiera suponer desbancar al detective hombre de su protagonismo absoluto para ser sustituido por una mujer, en el ámbito literario, sino que esa rebeldía lleva implícita la ruptura de moldes sociales y prejuicios históricos, además de la denuncia de temas colaterales vinculados al feminismo y a la igualdad de género. Esa pátina de reivindicación subyacerá, de un modo u otro, en la mayoría de las novelas policíacas que a partir de este momento comenzarán a producirse.

En este camino de transformación la crítica destaca *Picadura mortal*, de Lourdes Ortiz, como la novela pionera del género escrito y protagonizado por una mujer, aunque todavía de un modo titubeante y con señaladas carencias en cuanto a la fórmula policial y al discurso feminista (Yang, 2010). También Cuevas García (2000) resalta que la narración de Ortiz podría haber sido el gran baluarte del relato policíaco femenino, pero adolece de un excesivo mimetismo de la novela negra, quizá incomprensible aún en el momento de su publicación. No obstante, según este, Bárbara Arenas, su protagonista, y Petra Delicado se aproximarán sin miedo y con gran acierto al carácter y al modo de sus hermanos mayores, detectives de la serie negra americana de los años cuarenta y cincuenta como Chandler o Hammett.

Así, será en los años noventa y primeros del tercer milenio cuando aparezcan escritoras como María Antònia Oliver, Isabel Clara Simó, Blanca Álvarez, Marta Sanz, Rosa Ribas, Eva Monzón, Cristina Fallarás, Reyes Calderón, Dolores Redondo, Mercedes Castro, Teresa Solana, Carolina Solé y, especialmente, Alicia Giménez Bartlett. De ello se hace eco Díez de Revenga (2012), quien analiza la trascendencia y la repercusión que la literatura escrita por mujeres comienza a adquirir en estos años, y que continuará su crecimiento y consolidación hasta nuestros días.

De entre estas, además de la pionera *Picadura mortal* y de la serie de Giménez Bartlett, Godsland (2002a) resalta *Una ombra fosca, com un núvol de tempesta* (1991), de Isabel Clara Simó, por la semejanza de su protagonista con la Miss Marple de Christie. Asimismo, recuerda *Tiempo muerto* (2001) de Eva Monzón, cuya detective es una mujer de la limpieza. Por último, destaca las novelas de María Antònia Oliver por ser, junto a las autoras

precedentes, garante de las fórmulas y métodos heredados de novelistas del género negro como Vázquez Montalbán o Madrid.

A partir de estas décadas, la producción de textos policíacos escritos por mujeres deja de ser algo circunstancial y esporádico para dar pie a un abundante, variado y rico corpus novelesco. De este modo, la narrativa femenina ha de dejar de ser considerada como marginal o testimonial, posicionándose como gran baluarte de la narrativa popular de nuestros días, tanto en España como fuera de nuestras fronteras (Losada Soler, 2015).

Se aprecia aquí, según Ciplijauskaitė (1988) una doble emancipación de la mujer: por un lado, da un paso al frente como narradora; por otra, se posiciona como personaje principal indiscutible. Estos dos niveles diferentes pero a menudo complementarios marcarán el camino hacia la autorealización y la autoafirmación de la mujer en la literatura. Se abrirán espacios antes reservados solo a voces masculinas y la mujer, como protagonista de la ficción, comenzará a ostentar la dirección del relato y del argumento despegándose del papel meramente secundario a la sombra del hombre.

No obstante, este conjunto de escritoras no conforman un bloque homogéneo. No todas abordan los mismos temas (la conciencia feminista, el papel de la mujer en la actualidad, conciliación familiar, sexualidad, etc.), no escriben desde la misma perspectiva social y tampoco se basan en las mismas fórmulas literarias. A pesar de ello, la presencia cada vez más notable de nombres de mujeres en las portadas de las novelas —y, especialmente, de las del género policíaco— contribuyen a una creciente visibilización y normalización de la escritura femenina (Losada Soler, 2015). Su trabajo se distingue, en general, por características universales de apertura y libertad, sin dogmas comunes pero con la intención de mostrar su propia identidad como mujeres decididas, modernas e independientes (Montejo Gurruchaga y Baranda Leturio, 2002).

3.3. ¿Nueva forma de narrar? ¿Moda?

Cuando nos planteamos la posibilidad de hablar de un *boom* de la novela policíaca en la actualidad de nuestras letras es menester sopesar el fenómeno con ojo crítico y cauteloso. Son muchos los factores que envuelven a determinado hito que se dé en la historia de la literatura, que condicionan, dirigen y acotan sus características y, consecuentemente, su relevancia o pervivencia en el canon literario e histórico. Muchas son las preguntas a las que habría que dar respuesta para poner sobre la mesa un análisis pormenorizado, exhaustivo, objetivo y que atañese a toda la realidad que rodea al hecho que nos ocupa.

En primer lugar, cuando hablamos de un nuevo *boom* literario, independientemente de la corriente concreta que sea, una de las primeras cuestiones que parpadea es la de a qué se debe ese *boom*. Por qué se produce esa “ruptura” que provoca la llegada en tromba de una serie de obras que responden a unos patrones más o menos similares y que coinciden en ciertos caracteres, elementos o circunstancias. Todo acontecimiento calificado como *boom* implica una renovación con lo que hasta ese momento se venía haciendo, siendo garante de novedad y actualización. Se presenta una nueva manera de entender la literatura, de componerla y de ofrecerla al público, avalada por un número importante de escritores y por un consecuente respaldo editorial, crítico y del público.

Valga como ejemplo el *boom* de la novela hispanoamericana a finales del siglo XX. Coincide en unos mismos años la publicación de una serie de novelas escritas por autores hispanoamericanos —Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, etc.—, hasta entonces prácticamente desconocidos. Estos llevan a cabo una renovación del género narrativo basándose en unas disposiciones precisas: el realismo mágico, lo real maravilloso, la prosa poética, el enorgullecimiento por la identidad americana, la recuperación de tradiciones precolombinas o la conjunción de lo cosmopolita y lo rural, entre otros. Estos escritores crean una serie de novelas circunscritas a esos atributos tan peculiares, los cuales cosechan una gran acogida entre el público. Son apoyados también por un indispensable respaldo editorial (Carlos Barral se postula como gran mecenas de esta generación), y obtienen, en definitiva, el éxito desmedido, inesperado y explosivo de la novela hispanoamericana.

Antes de hablar de *boom* de la novela policíaca en la actualidad de nuestras letras tendríamos que pararnos a analizar, en primer lugar, si se produce esa fractura y escisión respecto a la tradición anterior. Hasta ese momento —finales del siglo XX y principios del siglo XXI—, el relato de detectives en España subsistía gracias a las rentas y al legado de Vázquez Montalbán, Andreu Martín o Jorge Martínez Reverte, entre los más destacados. Es decir, seguían siendo los escritores que despuntaron y limpiaron el polvo del género en los albores de la transición los que lo continuaban alentando y dinamizando con publicaciones más o menos periódicas. Prolongando, sin embargo, una misma línea, siguiendo el mismo patrón y jugando con los mismos personajes. El público que consumía este tipo de novelas era el que lo venía haciendo desde hacía años. Los aficionados eran fieles a las sagas, a los autores y a los protagonistas, respaldaban estas publicaciones y les insuflaban vida. Las editoriales tampoco abogaban en exceso por publicitar el género: no había nuevos novelistas que entrañaran una revolución y las ventas se mantenían estáticas, sostenidas por la costumbre de ese público leal y por la seguridad que daban nombres ya conocidos y consagrados.

Ese panorama se ve alterado, de pronto, por el paulatino despegue de la novela negra, que toma velocidad y altura rápidamente. Autores como Lorenzo Silva o Alicia Giménez Bartlett, principalmente, presentan una serie de novelas con significativas novedades, con una construcción sólida y con una proyección potente. De pronto, una insólita oleada de artífices estimula una revitalización desde dentro, situándose en la tesitura de no alejarse demasiado del modelo tradicional pero habiendo de imprimirle novedad a sus estereotipos, dando una vuelta de tuerca a lo ya concordado. Esta regeneración se debe, como afirma la escritora Marta Sanz, a “una pequeña rebeldía frente a las convenciones y a las fórmulas”, ya que “esa es la mejor manera de rescatar el espíritu de denuncia del género negro, y el virtuosismo, el arte de prestidigitación, el innegable componente moral de las primeras novelas enigmas” (2012, p. 44).

Si bien ninguno de estos escritores irrumpen en el panorama literario haciendo un ruido ensordecedor, sí se van abriendo camino poco a poco, de un modo firme y seguro. Llegan primero a los adeptos más apegados al género, despertando su interés y curiosidad primero, y halagos y consolidación después. Se expanden poco a poco entre el público, más guiados por el boca a boca y por la deferencia de este que por la publicidad editorial, llegando

así a suscitar una afición más que considerable. Crece rápidamente, de este modo, el número de lectores y la fascinación, hasta entonces escasa, por la novela policíaca.

El mérito de estos novelistas reside también en la constancia, en la continua gestación de libros de una misma serie. Este formato facilita, por una parte, la identificación del lector y el establecimiento de un vínculo; y, por otra, otorga seguridad a editoriales y público, pues ya se conocen los antecedentes, los nombres de los personajes y el marco de la historia, con lo que sumergirse en un nuevo título de la saga no conlleva riesgos, es una apuesta sólida. Si ya agradó la entrega anterior, casi con toda seguridad, lo hará la siguiente.

El efecto de esta atracción y gusto por este tipo de novelas comienza a conllevar un efecto llamada. Empiezan a sumarse nuevos escritores que se dedican a difundir el relato negro, viendo un filón entre los lectores y un paulatino respaldo de las editoriales, que observan el afloramiento como una ocasión perfecta de negocio. El público queda atrapado entre las páginas, simpatiza con los personajes, quiere continuaciones, más historias que le entretengan, que le mantengan embebido en la lectura, que le inciten a consumir más aventuras llenas de pólvora, de escondites y de persecuciones. La rueda comienza a girar, el fenómeno se hace palpable: nos encontramos ante un nuevo *boom* de la novela policíaca.

Indudablemente, este brote desatado de la narrativa negra alienta la cuestión de hasta dónde llega el éxito y la expansión y en qué momento el género comienza a dar signos de agotamiento, de pérdida de velocidad y disminución de calidad, de repetición excesiva de moldes y de clichés. A esta preocupación da respuesta Lorenzo Silva (Belloni y Crippa, 2015). El escritor madrileño afirma que la popularidad de determinado éxito literario comporta un inevitable estallido de imitaciones y clonaciones. La intención de sumarse al carro de la fama y del dinero provoca que editores y escritores recurran a la misma ecuación, lógicamente con el peligro de caer en una extenuación temprana si no se aporta una renovación o una innovación que permita al género seguir en movimiento y avanzando. Silva señala que para no llegar a esa reiteración manida y escasa de originalidad es necesario incluir “pequeñas dosis de reinención del género” (2015, p. 196) sobre lo que ya se estaba haciendo. En su caso será la perspectiva de los guardias civiles, protagonistas de sus novelas, cuyo punto de vista era desconocido hasta la época en el panorama español.

Asimismo, esa difusión desmedida puede confluir en una ‘burbuja’ del género, en la abundancia de unas producciones que sobrepasen la capacidad del mercado de admitir, distribuir y asumir ese ingente torrente de nombres y títulos. Ante esta peligrosa realidad

Silva opina que existe dicha inflación, pero que “ojalá las burbujas fueran solo literarias”. Para el madrileño esto no es una tragedia, sino “una situación que permite que el talento florezca y que salgan cosas interesantes en muchos ámbitos” (apud Galindo, 2016). Para el escritor esta circunstancia es una suerte, un campo lleno de oportunidades y de posibilidades para la literatura, lejos del hastío y del desfallecimiento de la narrativa policíaca.

En este renacimiento del género en España cobra, sin lugar a dudas, una importancia innegable la mujer, cuya presencia hasta entonces había sido prácticamente nula. Tanto al ejercer como escritora como en la asunción del papel protagonista de una trama detectivesca, la tendencia preponderante de la cada vez más cantidad de nombres femeninos que se escuchan a propósito de la narrativa policíaca conlleva, de manera colateral, cierta confusión en su ubicación y análisis.

Tal y como apunta Vijaya Venkataraman (2010), la tensión existente entre esa doble vertiente —la fórmula apologética del orden social y la dura crítica a la sociedad y sus leyes— aumenta especialmente en el caso de que la novelista sea una mujer y, encima, coloque a una investigadora como protagonista. Serán ejemplo de ello Alicia Giménez Bartlett, Teresa Solana o Rosa Ribas.

3.3.1. Características formales

Aunque los analizaremos en los siguientes apartados con más detalle y ajustado a cada caso concreto, valga señalar algunos rasgos formales genéricos compartidos por gran parte de las novelas policíacas aparecidas en los últimos años del siglo XX y en los albores del siglo XXI, donde destacan la serie de Petra Delicado, de Alicia Giménez Bartlett, y la serie de Bevilaqua y Chamorro, de Lorenzo Silva.

Antes de pormenorizar cada una de ellas, es preciso establecer enlaces entre estas producciones más recientes y sus predecesoras, especialmente en lo que atañe al vínculo innegable con la fórmula propia del género policíaco. Diferenciando, *grosso modo*, las tres formas de la novela policial practicadas a lo largo de su historia (novela clásica o de intriga, novela negra americana, y género de ‘police procedural’), Yang (2010) afirma —para la saga de Alicia Giménez Bartlett, pero extensible a otros autores, como Lorenzo Silva— que la estructura general de estas novelas se debe, por una parte, a la novela clásica (presencia de

elementos como enigmas, investigación policial, falsas pistas y giros, proceso deductivo o solución satisfactoria); por otra, a la novela negra (violencia en la acción, representación de escenarios urbanos decadentes y degradados, personajes duros, marginalidad y crítica inherente a los cánones sociales). Por último, también, al denominado género de inspector de Policía, cuyo centro de acción es la perspectiva del detective desde dentro de un organismo oficial, ofreciendo, de este modo, una estampa realista (e interna) de su trabajo. Así, tanto la producción de la escritora manchega como las del madrileño reunirán rasgos de estos tres subgéneros policíacos, anunciando ya con ello cierta innovación.

Las novelas policíacas publicadas en esta época se rigen, en primer lugar, por una construcción sencilla, lineal, basada en las disposiciones clásicas del género. Presentación, primero, a través del planteamiento del problema —del crimen que se debe esclarecer—, la cual no suele ser excesivamente larga pues los personajes ya son conocidos, por lo que únicamente hay que hacer partícipe al lector del nuevo caso. Desarrollo, a continuación, de la investigación —grueso de la novela—, donde a través del seguimiento de pistas y búsqueda de la información el detective va hilando lo sucedido hasta recomponer lo acaecido. Por último, la resolución del delito al desenmascarse el criminal, que es atrapado y ajusticiado, triunfando siempre las fuerzas del orden y con un claro final feliz. Normalmente esta estructura responde a un mismo patrón, se sigue con absoluta fidelidad y raro será que la trama de una novela se mantenga en varias entregas de la serie, pues suele tratarse de aventuras cerradas con principio y fin en un mismo libro.

Se ajustan, en definitiva, a la dualidad ya planteada por Todorov (1974), por la cual toda historia detectivesca se sustenta sobre dos historias: la del crimen y la de la pesquisa. A tenor de ello, la construcción de estas novelas gravita en torno a un crimen central, que precipitará, a su vez, el desarrollo de esa segunda historia, la de su recomposición y resolución a manos de los detectives. Todas las novelas de Giménez Bartlett y de Silva, así como las de la inmensa mayoría de los escritores de este nuevo elenco, se adscriben a ese esquema estructural.

Además, mientras que los personajes principales son siempre los mismos, los causantes del agravio social o delictivo varían. Son estos secundarios ocasionales que actúan en la trama concreta y que no vuelven a resurgir como villanos, como sí ocurría, por ejemplo, con el caso del doctor Moriarty en Sherlock Holmes, quien era un enemigo recurrente en las diversas aventuras del detective inglés.

A raíz de los personajes principales cabe resaltar una característica más propia de algunas obras clásicas, que será rescatada por estas novelas recientes: la presencia de un fiel compañero y ayudante del protagonista. En ocasiones, en los relatos clásicos originales era habitual verlo formando un inseparable tándem con un leal cómplice. Este servía de apoyo y también de contrapunto, y permitía ofrecer una narración mucho más fluida, dinámica, objetivizada y atractiva para el lector gracias a los diálogos, a los continuos intercambios de ideas y a la diferencia de pensamientos y opiniones. Sus personalidades casi siempre opuestas favorecen la complementación, el progreso personal y una influencia mutua. Esta singularidad se pierde o desdibuja en la novela negra primigenia, caracterizada por el liderazgo de un protagonista solitario, autónomo e individualista, que no necesita de la ayuda de nadie para triunfar, que trabaja solo muchas veces por voluntad propia y que se desliga de lo social y desestima los lazos personales.

En cambio, Rubén Bevilacqua trabaja acompañado de Virginia Chamorro, y Petra Delicado lo hace apoyada por Fermín Garzón. Estos personajes, que se ven obligados a colaborar a pesar de inicialmente no satisfacerles la idea, tendrán al comienzo de la serie escasos puntos en común, poca intención de establecer una relación más allá de la laboral y no demasiada predisposición al vínculo afectivo. Poco a poco el desarrollo de su trabajo y el avance de las novelas irán limando esas asperezas y acabarán por fomentar y alimentar una relación profesional firme y exitosa, además de un más que considerable afecto e incluso una verdadera amistad.

Al hilo de la configuración de la pareja es necesario resaltar el desarrollo inherente del personaje como individuo. En las primeras novelas clásicas este acostumbraba a mantenerse estático, sin apenas crecimiento personal. No daba lugar a reflexiones internas en demasía, pues estaba enfocado totalmente en la reparación del delito acorde a un pauta preestablecida y susceptible de ser aplicada a toda problemática. Mientras, el protagonista del relato policíaco actual otorga un considerable espacio y tiempo a su vida no laboral, no investigadora. Es una propensión común entre estos escritores mostrar al lector también su lado humano, aportando datos de su faceta privada, de sus vínculos afectivos, de sus relaciones familiares, de sus aficiones e intereses, o de sus manías y adversidades, que suelen ser, además, los propios de cualquier persona normal. Nos encontramos ante una manifiesta humanización del héroe.

En sus orígenes la novela policíaca se caracterizaba, precisamente, por rehuir esta faceta. Tal y como afirma Baquero Goyanes (1963), es llamativo que a pesar de la, en apariencia, considerable carga humana que debe implicar el dominio del crimen, del arrebatado emocional y vehemente, la sustancia literaria aborda únicamente lo racional, el resultado cuantitativo de todo ello. Quedaba el relato, por tanto, deshumanizado, conformado sobre piezas de puzzle desgajadas de afección o sentimiento. Baquero Goyanes evidencia que un asesinato en cualquier novela pretende despertar conmiseración u horror; en la policíaca, en cambio, solo genera la curiosidad del lector por saber el quién y el cómo.

Es esta novedosa particularidad la que faculta una identificación mucho mayor por parte del receptor de la novela, ya que ve en la lectura no únicamente un pasatiempo intelectual basado en los engranajes de un crimen o de una trama policíaca, sino que se involucra en la vida de sus protagonistas. Asumirá como suya también la realidad personal de estos, y establecerá lazos de identificación y empatía que favorezcan una mayor comprensión, y consecuente disfrute, de sus aventuras.

Otro elemento que ayuda a esa confabulación del lector y al seguimiento de la narración es la sencillez con la que está construido el discurso. Normalmente el lenguaje empleado carece de complicación, se limita a hilar de manera fluida y dinámica los hechos, sin detenerse en digresiones excesivas o descripciones innecesarias, e incluyendo diálogos que den la voz a los propios personajes. Esté narrada en primera o tercera persona (tanto Petra Delicado como Rubén Bevilacqua lo hacen con voz propia) es una característica fundamental la cesión de la palabra al protagonista, que debe hacer partícipe de sus pensamientos, opiniones y acciones a su público de una manera cercana y realista. Además, normalmente este discurso se apoya en el uso de un lenguaje irónico, sarcástico y muchas veces humorístico. Permite, por un lado, llevar a cabo una crítica social y contextual clara, y por otra, rebajar el dramatismo o la intensidad trágica de los sucesos. Aun encontrándonos ante asesinatos, crímenes o delitos de indudable gravedad, el modo en que se nos refiere la acción beneficia un acercamiento mucho más suave, menos abrupto y súbito, favoreciendo así esa comprensión, adhesión e interés del lector.

La denuncia social es evidente, y se postula, además, como un motivo básico en el argumento. Supeditado a la acción y a cada caso —ficticio— concreto, el telón de fondo lo constituyen temas candentes de actualidad, como la corrupción política o urbanística, la prostitución y la trata de blancas, las mafias de blanqueo de dinero, la diferencia y

desigualdad entre clases sociales, el contrabando y manejo de droga o la proliferación de sectas y movimientos extremistas, entre otros.

El propio Lorenzo Silva afirma en la entrevista hecha por Belloni y Crippa (2015, p. 198) que la época de crisis actual apenas se reproduce directamente en nuestra literatura, tendente al escapismo “bien por la vía del viaje a otros mundos y a otras épocas, o bien por la vía de la introspección”, y que es la novela negra la que más incide en ese retrato crítico y en sus consecuentes paradojas. Todo escritor debe entender que su pluma ha de estar al servicio de la realidad, a favor de ser un instrumento de denuncia y exposición, y si ese mundo atraviesa un periodo de crisis debe este ser capaz de mostrar las situaciones que de ella se desprenden, así como sus contradicciones y discordancias.

Por otra parte, para favorecer ese “enganche” del lector estas novelas no son, normalmente, excesivamente largas. Se trata de novelas de duración media, que consienten al receptor abordarlas y entenderlas sin perder el hilo, sin encontrar demasiadas subtramas o historias paralelas que agranden demasiado el universo narrativo. La historia es sencilla y el modo de narrar directo y conciso. Se ciñe al avance a través del seguimiento de indicios, con una acción continua, sin parones ni saltos temporales y sin trampas que despisten al lector. Este va desenredando el problema planteado de la mano del detective, y puesto que sabe lo mismo que él juntos irán recorriendo el camino hasta llegar a la solución final.

Si bien las novelas no son muy extensas, las series que estas conforman sí están compuestas por un número generalmente amplio de ejemplares. No se trata de novelas aisladas, sino que el mérito y éxito de estos escritores reside precisamente en la construcción de historias en unas mismas coordenadas, con unos mismos personajes y con unos atributos similares, que se repiten novela tras novela y que permiten apreciar precisamente esa evolución, ese proceso y esa transformación global de la serie. Cada entrega puede ser leída independientemente del resto, pues los casos son cerrados y no tienen relación entre sí, pero la comprensión del mundo de los personajes, la interacción entre ellos y la idiosincrasia de su vínculo se entiende atendiendo a la totalidad de la saga.

Por último, un aspecto propio y muy significativo de esta nueva novela policíaca es la inclusión del personaje como miembro de las fuerzas de seguridad del Estado. Hasta este momento en España era extraño encontrar un detective novelesco cuya labor profesional se desempeñase en uno de estos cuerpos oficiales. El rechazo y las dudas que planteaba el nuevo sistema político desde el postfranquismo se mantuvo en la transición, por lo que presentar a

un personaje defensor de ese orden social a través de órganos públicos causaba cierta repulsión o, al menos, cierta polémica.

La llegada de estos nuevos escritores y la transposición de policías nacionales o guardias civiles como protagonistas de ficción aceleran la ruptura con esa mentalidad de rechazo, y otorga a estas novelas el poder de limpiar su imagen y sus objetivos. Así, tanto Lorenzo Silva como Alicia Giménez Bartlett colocan a sus personajes en un cuartel de la Guardia Civil y en una comisaria de Policía, respectivamente, dejando de lado a los detectives autónomos, que actuaban al margen de la ley y que asumían la justicia como propia. Ahora es el propio Estado el que lucha contra el crimen, de la mano de estos personajes, ofreciendo un retrato realista, cercano y humano de los mismos.

3.3.2. Influencias extranjeras, cine y mass media

El grueso del estudio llevado a cabo ha partido de una perspectiva global, desde los orígenes de la novela policíaca en el mundo europeo y americano hasta su desembocadura en la aparición del género en nuestro país y en su evolución hasta la actualidad. Por ello, el hilo conductor ha mantenido el foco de atención siempre en el panorama literario de España, desestimándose las producciones de otros países. No obstante, y aunque de manera sucinta y poco profunda, conviene aportar ciertas pinceladas sobre esta realidad en otras culturas. Especialmente en los últimos tiempos, y gracias a la desbordante universalización, las conexiones entre escritores, temas y obras son más que evidentes. Esto provoca que creaciones extranjeras no solo despunten exitosamente en nuestro mercado, sino que los propios escritores españoles beban de la influencia de modelos foráneos.

Ya Lorenzo Silva (apud Belloni y Crippa, 2015) consideraba la saga *Millenium*, de Larsson, punto de inflexión en la historia del género, causa del rebrote del interés del público y de las editoriales por este tipo de obras. La trilogía del sueco provocó —y sigue provocando— una avalancha ingente de novelas, tanto dentro de nuestras fronteras como llegadas de fuera, siguiendo la estela del éxito de Lisbeth Salander y Mikael Blomkvist. El dominio nórdico será incuestionable, no solo de la mano de Larsson: Henning Mankell, Arnaldur Indridason, Jo Nesbø, Camilla Läckberg, Assa Larsson, Karin Fossum o Anne Holt, entre muchos otros, son nombres que sobresaldrán en el horizonte internacional.

Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribá (2011-2012) identifican otra corriente, a la que denominan “novela negra mediterránea”, circunscrita a una misma área geográfica y con unos patrones culturales similares. En esta incluyen, como máximos exponentes, a autores españoles (Manuel Vázquez Montalbán o Alicia Giménez Bartlett) y a los franceses Jean-Claude Izzo (padre del detective Fabio Montale, protagonista de la trilogía de Marsella) y Thierry Jonquet, a los italianos Andrea Camilleri (con del comisario Salvo Montalbano) y Massimo Carlotto (cuyo protagonista es el ex presidiario Marco Buratti), al griego Petros Márkaris (autor de la serie del comisario Kostas Jaritos) y a la americana —cuyas novelas policíacas están ambientadas en Venecia— Donna Leon (famosa por la larga saga del comisario Guido Brunetti).

No obstante, es interesante atender —antes de profundizar en los rasgos de esta tendencia mediterránea— a las dudas que transmite el propio Sánchez Zapatero, en otro artículo de 2014 (b), a raíz de llevar a cabo una clasificación literaria considerando la acotación geográfica. El género policíaco, históricamente, ha sido delimitado y definido en función de diversos criterios (históricos, según el personaje, pragmáticos o geográficos, entre otros), en aras de ofrecer un canon ordenado y estructurado que facilitase la labor de análisis y de acercamiento del lector. De todas ellas, el crítico señala que quizá sea la geográfica la que más controversia genere, ya que la ubicación espacial no condiciona la identidad de género de la novela, ya entendida y compartida universalmente. A pesar de ello, la gestación de una serie de obras en un mismo país o una misma zona, con una historia, una cultura y una sociedad común decreta, lógicamente, que se retrate de manera similar —o parecida— estos aspectos en la producción literaria.

Por ello, volviendo a la novela negra mediterránea, la crítica, como refieren Sánchez Zapatero y Martín Escribá (2011-2012), rescata ciertos aspectos comunes para este grupo de escritores. Estos pueden ser una notable impronta política y social, la presencia recurrente de la gastronomía (en Pepe Carvalho, Fabio Montale, Salvo Montalbano o Petra Delicado), o la importancia del espacio abierto, de la conexión con la ciudad, de la cercanía al mar y de la vida en la calle.

Todo ello faculta que las fronteras físicas o geográficas —y también las culturales o históricas— poco a poco se vayan difuminando. El éxito de la novela negra en nuestros días no se reduce a un país o una cultura determinada, sino que alcanza una dimensión mucho mayor, más globalizada e interconectada. Por ello, es posible establecer conexiones entre

obras de distintos autores, aun circunscribiéndose cada uno de ellos a una realidad y un espacio limitado. Los atributos del género son compartidos por estos escritores, que, aun dotando de originalidad y personalidad sus creaciones, permiten la identificación del lector, esté este donde esté y sea de donde sea.

Tal y como concluyen Sánchez Zapatero y Martín Escribá, la corriente mediterránea de la novela negra es solo una demarcación más dentro del amplio crisol de países donde se cultiva el género, en permanente interrelación y confluencia. Además de la también mencionada corriente nórdica, es frecuente hablar de la novela negra anglosajona, de la iberoamericana o de la norteamericana. Estas tendencias aúnan ciertas particularidades, basadas en un recorrido histórico similar, paralelo, donde el vínculo geográfico y una cultura semejante han originado una contemplación y un entendimiento análogo del mundo.

Por otra parte, a la hora de hablar del género policíaco, es difícil que lo primero que nos venga a la mente no sea, obviamente, la idea de historias narradas, de libros y de literatura. Pero también, por otro lado, aparece la imagen de una pantalla, de una película en blanco y negro o de un *thriller* emocionante y adictivo. La remota comparación y la sólida alianza entre ambas artes se ha basado desde siempre en un fuerte vínculo y en una afectación mutua. Es importante, sin embargo, subrayar que, aun teniendo mucho en común, también son numerosas las diferencias —más que sustanciales— que las separan. Afirma Roman Gubern, en *Historia del cine* (1969, p.11):

Quien defina el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo.

El lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico, aun pudiendo estar en el mismo idioma, se escriben con caracteres diferentes. Sin duda, el cine cuenta con elementos de los que carece la literatura: la imagen, el sonido, el movimiento, las luces o las sombras. En cambio, esta se basa únicamente en la palabra, en el verbo, en el poder descomunal de recrear esas imágenes, sonidos, movimientos, luces y sombras mediante su uso.

Lo policíaco ha tenido, desde el nacimiento del cine moderno, una gran presencia en las producciones que se han ido llevando a cabo hasta nuestros días. No siempre las películas se han basado directamente en obras literarias concretas, sino que muchas de ellas son ideas originales e inéditas, pero con un trasfondo y unas fórmulas típicas de la novela policíaca original. Estas peculiaridades son similares tanto en la literatura como en el cine: hablar de

este género implica, indudablemente, la existencia de un crimen, la presencia de un protagonista detective —o de un personaje que desempeñe la labor de investigación— y de una trama que gire en torno a la resolución del caso.

Al igual que la paternidad de la novela policíaca es otorgada con bastante unanimidad a Edgar Allan Poe, las primeras incursiones de intriga y de suspense, muestra de las primeras historias de cariz policíaco en el cine, están firmadas por el inglés Alfred Hitchcock. Este tiene el honor de ser el primer director en rodar la primera película sonora del cine inglés, titulada *Blackmail* [*La muchacha de Londres*] (1929), cuyo argumento versa sobre el asesinato llevado a cabo por la novia del detective. Pocos meses después, en *Murder!* [*Asesinato*] (1930), Hitchcock incorpora la que será una de las señas más sobresalientes y explotadas del cine policíaco: el monólogo interior del personaje a través de la voz en *off*. “Ciertamente, no carece de inventiva este grueso y flemático inglés, que después de oscilar entre la comedia amable y el género policíaco se ha decidido finalmente por el último, en el que llegará a ser consumado maestro” (Gubern, 1969, p. 287).

Hitchcock entraña para lo policíaco una importante transformación, por supuesto en el ámbito cinematográfico, pero también en el literario. Con sus ingeniosas y originales intrigas se adelanta a la posterior evolución de la narrativa detectivesca, añadiendo y aliñando las aventuras de suspense con dosis de componentes psicológicos, sociales o de índole moral (Gubern, 1969).

Por qué lo policíaco ha sido —y sigue siendo— tan recurrente para el cine como para la literatura se debe a ciertas trazas formales que son compartidas por ambas manifestaciones artísticas. Mientras que otros géneros son difícilmente compatibles —debido, fundamentalmente, a que el cine y la literatura no emplean el mismo lenguaje, no construyen igual el discurso, no se sustentan en los mismos medios ni cuentan con las mismas herramientas—, el género policíaco sí ha encontrado nexos comunes que han capacitado y favorecido una larga tradición en sendas artes, dándose una simbiosis bastante sólida y fecunda.

Es difícil encontrar adaptaciones literarias de otros géneros al cine que hayan obtenido éxito y renombre, o que sean recordadas más en la versión en pantalla que en la escrita. Sí es sencillo, en cambio, localizar novelas policíacas hechas película que hayan alcanzado distinción y prestigio, y que hoy en día se mienten como grandes clásicos, muchas veces olvidando que antes que celuloide fueron libro: *The Maltese Falcon* [*El halcón maltés*]

(adaptación hecha por John Huston en 1941 de la novela homónima de Dashiell Hammett, con Humphrey Bogart en el papel del detective Sam Spade) o la trilogía de *The Godfather* [*El Padrino*] (novelas de Mario Puzo llevadas al cine por Francis Ford Coppola en 1972, 1974 y 1990), por ejemplo, evocan primero, generalmente, la imagen filmica que la literaria.

Por otra parte, cabe hacer una diferencia trascendental en esa relación entre el cine y la literatura de corte policíaco. Ha habido, históricamente, un gran desequilibrio entre la influencia del relato de detectives clásico y el negro con respecto a las producciones cinematográficas, y viceversa. Ha sido este segundo, claramente, el que ha establecido un vínculo mucho más potente y productivo con el séptimo arte. No es posible afirmar, en términos generales, que la novela clásica conforme una tendencia original o con peso propio en la pantalla, aunque se puede reconocer en algunas cintas el patrón de este tipo de novelas. *Laura*, de Otto Preminger (1944), referida por Pilar Andrade Boué (2010), por ejemplo, plantea el esquema típico de la novela-enigma: asesinato de una mujer que debe ser investigado por un policía, escenarios cerrados, estructura lineal con introducción de *flashback* para explicar momentos o situaciones clave para entender las circunstancias del asesinato, proceso deductivo y resolución final del caso.

Indica Andrade Boué (2010) que hoy en día podríamos ver como equivalentes a esta clase de novela clásica producciones de televisión como *CSI* (2000-2015), *Bones* (2005-2017) o *House* (2004-2012). El proceso deductivo, que se ciñe a lugares y a escenarios contemporáneos, y que es protagonizado por héroes y heroínas cuyas relaciones dibujan posibles historias de amor, mantiene el esquema lúdico-racional de “desvelar el enigma”, sustento de la novela-problema.

Pero es, sin duda, la novela negra la gran protagonista de esta adyacencia con el cine. Desde los años cuarenta y cincuenta se empiezan a gestar en América películas basadas en los paradigmas de la construcción del relato *noir*, idóneas, según Andrade Boué (2010), para la adaptación cinematográfica. Se trata de novelas donde abunda la acción, que tienen carácter prospectivo y que adoptan, asimismo, la forma o estructura de un “informe policial”, es decir, una presentación de lo sucedido con estilo claro, certero y conciso.

La situación histórica de la América de posguerra es un caldo de cultivo idóneo para la multiplicación del cine negro. El miedo generalizado y colectivo —aún latente por la reciente contienda bélica— o el incremento desmedido del crimen en las calles de las grandes ciudades, entre otros factores, acelera la proliferación y la rápida expansión de este tipo de

películas. Estas, además, se nutren de la fama y de la reputación de la que ya gozaban escritores como Hammett, Chandler o Spillane para llevar a cabo adaptaciones de sus relatos, o para crear historias inspiradas en tramas policíacas similares. Valga como ejemplo *The Maltese Falcon* [*El halcón maltés*], ya mencionada, la cual cosecha tremendo éxito, situándose como precursora del género y hoy convertida en clásico del cine negro.

Los realizadores americanos más conscientes se refugiaron en este cine que con su sórdida negrura daba, a modo de parábola, un reflejo pesimista de la realidad social, mostrando un mundo en descomposición poblado por seres depravados, criminales sádicos, policías vendidos, mujeres amorales, personajes roídos siempre por la ambición y la sed de dinero o de poder, en un revoltijo de intrigas criminales y de conflictos psicoanalíticos, que distancia considerablemente este género del cine policíaco de anteguerra, mucho menos complejo y bastante menos turbio (Gubern, 1969, p. 340).

Asimismo, hay una serie de tópicos y de temas que despuntan con claridad en el cine negro, que serán además bandera del mismo y que lo definirán como tal. Hablamos de la ambigüedad moral, que provoca la dilución de la frontera entre lo malo y lo bueno (Andrad Boué, 2010), propia también de las novelas *noir*, donde tanto los personajes como la propia sociedad muestran una personalidad menos polarizada que en la novela clásica. En estos relatos, para empezar, el protagonista exhibe unas virtudes concretas pero también muestra sus debilidades, especialmente las de tipo moral. Por ende, el marco social por el que se desplaza se difumina con los claroscuros del bien y del mal.

La desaparición del maniqueo distinguo entre “buenos” y “malos” guarda relación con la divulgación masiva y popularizada de las doctrinas psicoanalíticas (el crecido número de psicopatías de origen bélico es una de sus razones), que difunde la explicación de los actos humanos más allá del Bien y del Mal, en función de motivaciones subconscientes y traumas infantiles (Gubern, 1969, pp. 340-341).

Los personajes tipificados, asimismo y según afirma Andrade Boué (2010), emergen de manera bastante ostensible. El detective es un hombre mundano, con no excesivos recursos, pero de brillante inteligencia y audacia, capaz de desenvolverse con soltura en todos los lugares y entre los diferentes estratos sociales. Se relaciona con criminales y mafiosos pero se mantiene firme en sus principios y convicciones, normalmente de índole justo y honrado. Por otra parte, aparece la figura significativa de la mujer fatal. Se posiciona esta como contrapunto al rol del detective, ya que se trata de un personaje de apariencia dócil y

seductora, pero con un trasfondo normalmente codicioso, perverso y egoísta. Por último, cabe remarcar la importancia de un tercer personaje estereotipado: el hombre-víctima, aquel que cae en las redes de la seducción, de la falta de decisión, de los encantos de la mujer fatal, que es vapuleado y manejado al antojo de la depravación, de la tentación y del mal.

En las décadas de los sesenta a los ochenta se fragua la verdadera renovación, asentamiento y dirección del cine negro. En esta época tiene lugar, como ya hemos visto, la consolidación y expansión de la novela negra. La influencia continuará siendo directa, pero también el cine comienza a solidificar sus cimientos, a innovar y a nutrirse de otros medios y técnicas, aflorando el fenómeno llamado *neo-noir*. El componente social se alzaría como definitorio para la construcción de historias, acaparando protagonismo el enclave histórico y contextual (la ciudad como ente, casi como ser vivo que alumbra y amamanta el crimen), la denuncia de la injusticia y de la aberración del hombre, y la desmitificación de la violencia. Señala Andrade Boué (2010) nuevas características incorporadas a las producciones cinematográficas de estos años: la inclusión del color y de nuevas tecnologías de la imagen; más violencia y sexualidad, que se presentan de manera explícita y sin tapujos; el gusto por el *remake* y la moda retro, y la emergencia y relevancia del asesino en serie, entre otras.

A modo de ejemplo para entender el camino transitado por el género Andrade Boué compara dos películas de 1960 —*Tirez sur le pianiste* [*Disparen sobre el pianista*], de François Truffaut y *À bout de souffle* [*Al final de la escapada*] de Jean-Luc Godard— con otra de 1974 —*Chinatown* de Roman Polanski—. Afirma que si en las películas de Truffaut y de Godard lo más destacado, por novedoso, era la mezcla llamativa de tonos y la frescura de su planteamiento —aun estando estas en blanco y negro—, en la producción de Polanski tanto el planteamiento como el desarrollo se consideran ya contemporáneos en su totalidad, debido a temas presentes como la corrupción urbanística, la mitificación de la ciudad (Los Ángeles) como cuna del crimen o las sórdidas biografías de los personajes.

Desde la década de los ochenta hasta el momento presente el cine negro se diversifica en nuevas tendencias, incorpora nuevos temas y tópicos, el encorsetamiento inicial de los elementos básicos de la trama (crimen, víctima, investigador e investigación) se enriquece con nuevos matices, influencias y presencias. Así, cabe destacar la importancia del surgimiento del *pulp*, con la elocuente relevancia de la película de Quentin Tarantino *Pulp Fiction* (1994). Esta obra repercute en una regeneración importante del género: rompe con la estructura tradicional, incorpora el realismo más crudo, asume lo soez y lo chabacano como

natural y entiende la violencia como algo frecuente, a la orden del día y ligada a la vida cotidiana. Los rasgos incorporados por Tarantino comportarán una inspiración poderosa y transformadora para las producciones policíacas que se lleven a cabo desde ese momento.

Otra inclusión concluyente en este viaje evolutivo será la presencia del cuestionamiento del individuo, el matiz psicológico y psicoanalítico, que dará lugar a la reflexión, a la introspección y al descubrimiento de la identidad del sujeto.

Aunado a este despunte aparece el difuminado de los límites de las historias policíacas en favor de otros géneros o corrientes cinematográficas. Señala Andrade Boué (2010) que la presencia de características propias de otros discursos amalgamado con el policíaco dará lugar a creaciones calificadas como *psico-noir* o *cyberpunk*, donde destacan *Fight Club* [*El club de la lucha*] de David Fincher (1999), *Mulholland Drive* de David Lynch (2001) o *The Machinist* [*El maquinista*] de Brad Anderson (2004) para la primera; y *Twelve Monkeys* [*12 monos*] de Terry Gilliam (1995), *The Thirteenth Floor* [*Nivel 13*] de Joseph Rusnak (1999) o *Dark city* de Alex Proyas (1998) para la segunda.

Es importante constatar que estas películas están basadas en obras literarias. Han sido adaptadas al incluir nuevas maneras de narrar, al considerar unos elementos frente a otros o al reinventar el discurso para darle la forma de filme, pero siempre manteniendo la matriz original de la novela. Esta innovación provocará, además de estas significativas reelaboraciones, la gestación de películas totalmente originales, aunque basadas en los modelos básicos de la corriente policíaca o *noir* de esta época. Muchas de ellas incorporan importantes reflexiones sobre el ser humano y su realidad. Serían ejemplo de ello títulos como *Matrix*, de las hermanas Wachowski (1999), o *Memento*, de Christopher Nolan (2000).

En lo que respecta a las adaptaciones de novelas policíacas españolas al cine, Martínez Lozano (2015) resalta el caso de *Crónica sentimental en rojo* (1984), de Francisco González Ledesma, perteneciente a la serie del inspector Méndez. En esta reescritura se aprecia un cambio o alteración de las escenas literarias en su versión fílmica, así como la desaparición de ciertos personajes en la gran pantalla y un final que difiere respecto a la novela. Todo ello es consecuencia de una transposición en el lenguaje, en las herramientas y en los métodos en que uno y otro arte están fundados. Por ello, aunque el argumento y los personajes principales se mantengan, no es posible realizar una lectura idéntica en el texto escrito y en su traslación cinematográfica, apreciándose sustanciales diferencias.

Un ejemplo sería la construcción del protagonista, el inspector Méndez. Martínez Lozano (2015) afirma que, aunque tanto en el texto de González Ledesma como en la producción de Rovira Beleta, este corresponde al arquetipo del detective negro, la profundización en su descripción, desarrollo y personalidad es mayor en la novela que en la película, donde su figura se denota más plana. De este modo, se puede considerar que la adaptación filmica es una “transposición del texto fuente” (Martínez Lozano, 2015, p. 491), ya que de este último se extraen, reducen o adaptan elementos para su recreación en imágenes.

Pero sin duda, hasta fecha son las novelas de Lorenzo Silva las que mayor relación con el cine han experimentado. Dos novelas de la serie de Bevilacqua y Chamorro han sido versionadas cinematográficamente: *El alquimista impaciente*, en 2002, y *La niebla y la doncella*, en 2017. Ante la evidente transfiguración en el lenguaje y en la fórmula que separa literatura y cine, el propio escritor se ha pronunciado al respecto, evidenciando esas diferencias pero realzando también las virtudes y posibilidades de atender a una misma historia desde manifestaciones artísticas distintas.

En estos viajes entre la literatura y el cine, nadie pierde. Todos podemos ganar si el enfoque es constructivo. Lo que nunca he pretendido es que el cineasta que es un creador sea tu lacayo. Lo que es importante es que cada uno proyecte su propia mirada. A la hora de las adaptaciones, lo principal es el talento. A mí no me importa que me traicionen siempre que lo hagan con talento (apud García, 2017).

Una vez entendido el periplo histórico del cine en su relación con el género negro, es menester enfatizar los aspectos o los elementos que estas artes tienen en común. Yendo a la base de la estructura de la novela policíaca —tanto de la clásica como de la negra— extraemos los tres partes fundamentales ya conocidas (presentación de delito y del detective a cargo, proceso persecutorio del culpable y final consecución del objetivo y subsanación del problema) que deben estar presentes en toda producción de este tipo.

No es concebible una novela o una película etiquetadas como negra sin una historia construida sobre estos tres pilares. Recuerda Andrade Boué (2010) que el hecho de que esta rigidez estructural sea tan sólida permite invocar unos códigos ya conocidos para el lector. Desde estos se puede partir para subvertir esa misma fórmula, de tal manera que el lector perciba con claridad la transgresión y finalidad del cambio. Es decir, que al ser conscientes de que esos tres elementos forman la base de la trama, cualquier cambio, alteración o

transfiguración conllevará un nuevo proceso identificador del lector, pero ateniéndose siempre a ese referente primario. Esto abre, así, el amplio abanico de posibilidades innovadoras que aprovecha sobre todo la corriente policíaca en el cine.

Las consecuencias de ello son numerosas: la heterogeneidad de subcategorías que se empezarán a dar dentro del propio género policíaco, el mestizaje de influencias y la amalgama de temas o tópicos tomados de la ciencia ficción, de corrientes psicológicas o de novelas de tipo amoroso o de aventuras. Aparece, como consecuencia, un importante fenómeno intertextual, una desaparición de las fronteras entre especies. En el cine este hecho se hará evidente con la incorporación de efectos espaciales y visuales, movimientos de cámara y espacio, uso de los sonidos y la música o de los juegos de luces.

También los temas o los enfoques de las historias cambian. El componente de denuncia toma protagonismo. La ciudad, la sociedad, el capitalismo, el valor de lo material, la realidad política y económica, los temas posmodernistas, el consumismo exagerado o la despersonalización de las relaciones adquieren una trascendencia singular, situándose en gran medida como telón de fondo de gran parte de lo que se nos cuenta. Valga como perfecto ejemplo de ello *American Psycho*, de Mary Harron (2000). Esta cinta es un preciso retrato del psicópata millonario y obseso, absorbido por un grupo social sumido en la codicia y el poder, en el que riqueza e inmoralidad van de la mano, recordando a las primeras manifestaciones filmicas de gánsteres (Andrade Boué, 2010).

Por último, Andrade Boué (2010) alude a la metamorfosis que ha experimentado el protagonista desde sus orígenes hasta el actual *neo-noir*. En primer lugar apareció el llamado detective omnipotente o “investigador estable”, pero el agotamiento de esta figura se da a la vez que el de la novela-problema, ocasionando el nacimiento de la novela y del cine negro. En literatura ya hemos visto ese cambio e innovación en la construcción del personaje, similar al que experimentará en el ámbito cinematográfico. No obstante, en este emerge un elemento nuevo, primordial y específico de la diégesis y del desenvolvimiento del protagonista en la trama: la voz en *off* típica del cine negro americano. La configuración del relato tiene lugar a partir de esta, así como la situación del foco en el interior de la narración y la presencia de la cámara subjetiva, lo que origina importantes restricciones de campos y favorece la frecuente presencia de instrumentos narrativos y técnicos para presentar y reflejar la precarización cognoscitiva del héroe (Andrade Boué, 2010).

En segundo lugar aparecerían el llamado “investigador perdido” y el “investigador escindido”. El primero sería ejemplo del detective absorbido por el clima de delincuencia, que lo lleva en ocasiones a perder su identidad, a diluir su presencia y protagonismo e incluso a metamorfosear su integridad hasta el planteamiento de convertirse en criminal. Sirvan como ejemplos *Se7en* (1995) y *Zodiac* (2007) de David Fincher, donde las tramas engullen a los protagonistas hasta hacerlos bailar al son de la depravación y del mal, llevando a desenlaces predispuestos por ese orden perverso (Andrade Boué, 2010).

El investigador escindido, por otra parte, enfoca a un personaje cuya personalidad se divide en dos o varias, siendo ejemplo de la expresión del desconcierto existencial. Una de las representaciones filmicas más elocuentes de este tipo de personaje podría ser *Fight Club* [*El club de la lucha*] de Fincher, basada en la novela de Chuck Palaniuk, donde el trastorno disociativo de identidad impera en el protagonista y construye una trama donde reinan el caos, el desorden y los —aparentemente— elementos sin conexión (Andrade Boué, 2010).

Sin duda, la relación entre las novelas y el cine policíacos ha sido y sigue siendo prolífica. Los rasgos formales de la narrativa de este género permiten una buena adaptación a la pantalla, circunstancia que no se da en otros. En estos la sustancial diferencia de discursos no permite llevar a cabo una recreación que responda a las exigencias del lenguaje cinematográfico, provocando, en muchos casos, el fracaso de dicha adaptación, aun siendo la original una obra literaria brillante.

En el cine actual —comprendiendo este desde aproximadamente la década de los ochenta hasta nuestros días— son muchos los filmes de temática policíaca, tanto los inspirados o basados en obras literarias como los completamente originales. Estados Unidos no ha dejado de ser la cuna del cine mundial, por lo que la gran mayoría de películas que se producen y exportan nacen allí. Valga de ejemplo señalar, en primer lugar, una serie de títulos de películas americanas inspiradas en obras literarias.

The Silence of the Lambs [*El silencio de los corderos*], basada en la novela homónima de Thomas Harris, publicada en 1988, donde se mezcla lo criminal con lo terrorífico y llevada al cine en 1991 por Jonathan Demme.

Las sagas de *James Bond* y de *Jason Bourne*, donde los protagonistas son espías. La primera de ellas se vincula a las novelas de Ian Fleming con el agente inglés del servicio secreto como protagonista. La segunda, creación de Robert Ludlum, con un miembro de élite del cuerpo especial de la CIA como personaje principal.

La trilogía de *The Godfather* [*El padrino*], ya referida. *Goodfellas* [*Uno de los nuestros*] y *Casino*, basadas en los libros *Wiseguy* (1985) y *Casino* (1995) de Nicholas Pileggi, y llevadas a la gran pantalla en 1990 y en 1996, respectivamente, por Martin Scorsese. *The Untouchables* [*Los intocables de Eliot Ness*], adaptación hecha por Brian de Palma en 1987 de la novela homónima, escrita por Eliot Ness y Oscar Fraley en 1957. O *A Bronx Tale* [*Una historia del Bronx*], publicada por Chaz Palminteri en 1993 y adaptada por Robert de Niro en 1995. Todas estas producciones tienen a la mafia como telón de fondo.

Las más actuales *Drive* (2011), dirigida por Nicolas Winding Refn y teniendo como referencia el libro homónimo escrito por James Sallis en 2005; o *Nocturnal Animals* [*Animales nocturnos*], dirigida por Tom Ford en 2016 e inspirada en la novela *Tony and Susan* [*Tres noches*] de Austin Wright publicada en 1993. Por último, *Road to Perdition* [*Camino a la perdición*] (Sam Mendes, 2002) y *Sin city* (Robert Rodríguez, 2005), basadas en los cómics de Max Allan Collins (1998) y de Frank Miller (1991-1997), respectivamente.

Aun llevándose el primer puesto en número de películas rodadas la industria americana, cabe referir algunos títulos de otros países de reconocida calidad: la argentina *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), la brasileña *Tropa de Elite 1 y 2* [*Tropa de Élite 1 y 2*] (José Padilha, 2007 y 2010) y la noruega *Headhunters* [*Hodejegerne*] (Morten Tyldum, 2011), todas ellas también con remisión a novelas: *La pregunta de sus ojos* (2005) de Eduardo Sacheri, *Elite da Tropa* [*Tropa de Élite*] (2006) de Luiz Eduardo Soares y *Headhunters* (2008) de Jo Nesbo, respectivamente.

En España habría que remontarse algunos años atrás para encontrar una película sólida y con cierta consistencia, que haya perdurado de alguna manera en el haber histórico y cultural. Sería esta *Asesinato en el comité central* (1981), con la base de la novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán y dirigida por Vicente Aranda un año después.

Por otra parte, existe un abultado canon de películas de temática *neo-noir* completamente originales e inéditas, producciones sustentadas en los paradigmas de lo policíaco pero construidas directamente sobre los preceptos del séptimo arte. Entre las americanas —que continúan siendo las más numerosas— destacan las siguientes: *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992), *The Usual Suspects* [*Sospechosos habituales*] (Bryan Singer, 1995), *Fargo* (Joel y Ethan Coen, 1996), *Heat* (Michael Mann, 1996), *The Departed* [*Infiltrados*] (Martin Scorsese, 2006), *American Gangster* (Ridley Scott, 2007), *Prisoners* [*Prisioneros*] (Denis Villeneuve, 2013) o las ya mencionadas *Se7en* y *Memento*.

Fuera de América aparecen en Inglaterra dos películas de culto dirigidas por Guy Ritchie: *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* [*Lock & Stock*] (1998) y *Snatch* [*Snatch. Cerdos y diamantes*] (2000), además de la argentina *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982).

En España se ha experimentado en los últimos años un importante crecimiento en la gestación de películas de esta temática. Indudablemente ligado al fenómeno literario de expansión y consolidación del género policíaco, los directores y productores españoles han oído la llamada de su popularidad y buena salud, sumándose al carro de construir historias originales de esta índole, y cosechando un notable éxito entre el público y la crítica. Destacan *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) o *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016). De lo creado décadas anteriores cabría sobresaltar *El crack* (José Luis Garcí, 1981), y la saga de *Torrente* (1998-2014), de Santiago Segura, siendo esta última una sátira burlesca social de nuestro país, cuyos ingredientes principales son el humor y la situaciones esperpénticas, pero con tramas policíacas como trasfondo y con un policía —Torrente— a la cabeza de la misma.

Actualmente podemos encontrar numerosas adaptaciones de novelas policíacas en la gran pantalla, pero también en la pequeña. No es extraño, de hecho, que novelistas del género negro se hayan acercado al cine, bien como guionistas de series policíacas o bien con intención de llevar sus textos al celuloide. Juan Madrid, por ejemplo, fue guionista de la serie de televisión *Brigada Central*, en los años ochenta, y ha dirigido dos películas e imparte clases de cine y de teoría del relato cinematográfico.

Asimismo, Lorenzo Silva, aun de manera menos intensa, ha escrito guiones para cine y televisión, y ha visto cómo algunas de sus novelas han sido convertidas en películas (*El alquimista impaciente*, 2002; *La niebla y la doncella*, 2017). El escritor madrileño apunta que la dificultad y el mérito de la adaptación literaria al cine reside en que una misma historia es contada por diferentes narradores, y que al cambiar este difiere, consecuentemente, la propia narración. Por ello, para Silva es importante que los directores sean también buenos lectores, y que logren mantener su estilo pero sin perder el sentido auténtico y real de lo escrito (Silva apud Belloni y Crippa, 2015).

El formato de la narración policíaca, al ser muchas veces lineal y repetitivo, con unos mismos personajes que aparecen en diversas obras y con un patrón constructivo determinado, favorece su traslado al formato televisivo o de serie, además de al filmico.

Hemos señalado con anterioridad series harto populares como *CSI* o *Bones*, todas ellas construidas sobre un mismo esquema que se repite capítulo tras capítulo: planteamiento del problema (crimen o asesinato); desarrollo de la investigación, búsqueda de indicios y pistas y resolución conclusiva del caso (desenmascaramiento del culpable). Además, los protagonistas son ya conocidos por el espectador, que los identifica desde el primer capítulo, por lo que no debe llevarse a cabo en cada nueva entrega la presentación y descripción de los mismos. Las peculiaridades, carácter y comportamientos de estos, asimismo, permiten reforzar ese vínculo con el espectador que, además de seguir la serie por la intriga e interés que le despiertan los casos, lo hace por la simpatía o por cierta relación afectiva que le provoca el personaje.

Entre las producciones televisivas basadas en obras literarias destacan nuevamente, en primer lugar, las americanas, aunque sin ser tan numerosas como serán las de creación original: *Mindhunter*, en 2017 (inspirada en el libro *Mindhunter: Inside FBI's Elite Serial Crime Unit*, de Mark Olshaker y John E. Douglas, publicado en 1995) o *Boardwalk Empire*, en antena entre 2010 y 2014 (basada en *Boardwalk Empire: the birth, high times and corruption of Atlantic City*, publicada en 2002 por Nelson Johnson); también la renombrada *Gomorra*, de origen italiano, y basada en la novela homónima de Roberto Saviano (2006).

En España, con mayor o menor éxito, se han adaptado las grandes series policíacas literarias de nuestro país: *Plinio*, de García Pavón, en 1972; *Brigada central*, de Juan Madrid; en 2009 *Bevilacqua*, de Lorenzo Silva, y en 1999 *Petra Delicado*, de Alicia Giménez Bartlett.

En cuanto a las series originales ambientadas en sucesos policíacos, encontramos gran cantidad en las cadenas americanas, cosechando muchas de ellos gran éxito y fervor del público: *The Wire* (2002-2008), *True Detective* (2014-actualidad), *Dexter* (2006-2013), *The Sopranos* [*Los Soprano*] (1999-2007) o *Peaky Blinders* (2013-actualidad), entre muchas otras. En otros países aparecen la escandinava *Bron* [*El puente*] (2011-actualidad) o la británica *Endeavour* (2013-actualidad).

Por último, en España también es habitual desde hace años la creación de series con un elenco de policías o investigadores como protagonistas. Destacan, por ser las más extensas y seguidas por el público, *El comisario* (1999-2009), *Homicidios* (2011) o *Los hombres de Paco* (2005-2010).

En definitiva, la relación entre la literatura y el cine goza, desde el nacimiento del séptimo arte, de una excelente salud. Las influencias son mutuas, pero quizá sea el género policíaco aquel en el que más perceptible se hace, precisamente por las ya referidas

características del mismo. Llevar a cabo una comparación exhaustiva y pormenorizada de todos los vínculos que unen —y diferencian— ambas producciones determinaría páginas y páginas de análisis. Lejos de ser este el objetivo que nos ocupa, baste la sucinta exposición presentada para mostrar la evidente conexión que se ha ido perpetuando, y evolucionando, desde los orígenes de la novela policíaca y las primeras producciones de Alfred Hitchcock hasta la actualidad.

Hoy en día, a tenor del rebrote universal que la novela negra ha experimentado, es incuestionable atender a la dimensión global de su alcance. En esa universalidad no se muestra como ente aislado, al contrario, cada vez es más ostensible la interrelación de las diferentes manifestaciones artísticas. Por ello, hablar de la nueva novela policíaca obliga a acercar la mirada a las fronteras de las fórmulas, de las convenciones y de la tradición literaria. Ahí es donde aparece el cine, la música, las nuevas tecnologías o los avances científicos. La modernidad, en definitiva, se refleja en una tendente homogeneización del arte, donde se comparten temas, formas, estructuras, lenguaje o medios.

En conclusión, limitar el estudio de la novela policíaca actual a sus meros ejemplos literarios es cercenar una realidad mucho más amplia. En aras de su propia idiosincrasia, que ya de por sí tiende lazos al mundo exterior, real, cercano e inabarcable, el género policíaco, más que ningún otro, forjará sólidos nexos con el cine, la televisión y el mundo mediático. Se establece, de este modo, un influjo mutuo, basado en un lenguaje similar, en unos temas compartidos y en una explotación del interés del público, que demanda y consume un producto que atrae por su fondo y contenido, pudiendo presentarse en variados y diversos formatos.

II

LA NUEVA NOVELA POLICÍACA EN ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT Y LORENZO SILVA: ENTRE LA CLÁSICA Y LA NEGRA

4. Estructura externa: análisis formal

4.1. Extensión y forma de las novelas

Tal y como se ha podido comprobar, y como así lo asegura la crítica y el canon histórico, la narrativa de detectives —tomando la voz de P. D. James (2010)— se diferencia del resto de producciones literarias, y en general del grueso de las novelas de misterio, por presentar una definida y concreta estructura, acorde, además, a unas convenciones ya establecidas con anterioridad.

El primer rasgo caracterizador en la forma y en la extensión de la mayoría de las novelas policíacas es, precisamente, que no aparecen de manera aislada. Muy al contrario, la mayor parte de las obras del género se integran en una estructura serial, lo que determina con claridad la construcción y evolución del personaje protagonista, la temporalidad de los sucesos y la adherencia del lector, entre otros aspectos. Debido a la originaria reincidencia del detective en diversas aventuras (ya en el caso de obras primigenias, como las de Poe o Conan Doyle) o a la periodicidad de publicaciones de relatos policíacos en revistas tipo *pulp* en Estados Unidos, desde sus primeras manifestaciones se ha concebido al género policíaco como composición en serie, dando lugar a numerosas sagas protagonizadas por conocidos investigadores: Rouletabille (creado por Gaston Leroux), el Padre Brown (por Gilbert K. Chesterton), el comisario Maigret (por Georges Simenon), Hercules Poirot y Miss Marple (por Agatha Christie), Philo Vance (por Van Dine), Nero Wolfe (por Rex Stout), Sam Spade

(por Dashiell Hammett), Philip Marlowe (por Raymond Chandler) o Lew Archer (por Ross McDonald), entre los más destacados.

Según apuntan Jordi Balló y Xavier Pérez en *Yo he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005), el interés y la atracción por la serialidad, en la narrativa contemporánea, es una de sus expresiones más auténticas y genuinas. En estos instantes, la ficción, donde se incluye —lógicamente— a la novela policíaca, no pretende la creación de objetos únicos, sino que aspira a “una proliferación de relatos que operan en un universo de sedimentos, en un territorio experimental donde se prueban —y a menudo se legitiman— todas las estrategias de la repetición” (p. 9). Además, esto conlleva la constitución de “un paisaje de cotidianidad que se refleja a la vez en la costumbre privada y en los rituales colectivos, a partir de un reencuentro periódico que fortalece y preserva la noción de identidad” (p. 9).

De este modo, los escritores del género, adscritos históricamente al andamiaje engarzado de sus creaciones, engendran un ‘horizonte de expectativas’. En él se establece un sistema, más o menos pautado, de iteración y diferencia, donde el lector acepta los vínculos de reconocimiento y, a su vez, el autor busca una constante reinención, en pos del crecimiento y expansión de la producción (Balló y Pérez, 2005).

Al hilo de ello, apuntan Sánchez Zapatero y Martín Escribá (2010) que, en nuestro país, a partir de la década de los setenta y, especialmente, a finales de siglo y comienzos del nuevo milenio, surgirán numerosas manifestaciones del género gracias al avance de la democracia y al nuevo régimen de apertura y libertad. Correspondiendo con fidelidad a los cánones y pautas del mismo, la estructura y forma de estas obras se adecuarán, en su inmensa mayoría, al formato serial, dando lugar a importantes sagas policíacas.

Dentro de estas, las series que centrarán el grueso del análisis y que servirán de ejemplo y manifiesto de la nueva tendencia del relato negro en nuestro país son la creada, por una parte, por la escritora manchega Alicia Giménez Bartlett, y por otro, la del madrileño Lorenzo Silva. Cada una de ellas está protagonizada por una pareja de detectives, hombre y mujer, correspondiendo la primera a la brigada de homicidios del Cuerpo Nacional de Policía y la segunda a la Unidad Central Operativa de la Guardia Civil.

La serie de Giménez Bartlett tiene como referentes a la inspectora Petra Delicado y al subinspector Fermín Garzón. La primera novela, *Ritos de muerte*, aparece en 1996, publicándose desde entonces nueve libros más: *Día de perros* (1997), *Mensajeros en la oscuridad* (1999), *Muertos de papel* (2000), *Serpientes en el paraíso* (2002), *Un barco*

cargado de arroz (2004), *Nido vacío* (2007), *El silencio de los claustros* (2009), *Nadie quiere saber* (2013) y la última, de reciente publicación, *Mi querido asesino en serie* (2017). Al igual que la serie de Silva, ambas están aún inconclusas y con visos de continuación.

Por otro lado, la serie del escritor madrileño está comandada por Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro, los cuales aparecen en la primera entrega como sargento y guardia, habiendo ascendido en la última novela a subteniente y sargento primero, respectivamente. Estos guardias civiles nacen con *El lejano país de los estanques* (1998), repitiendo protagonismo en ocho novelas más: *El alquimista impaciente* (2000), *La niebla y la doncella* (2002), *La reina sin espejo* (2005), *La estrategia del agua* (2010), *La marca del meridiano* (2012), *Los cuerpos extraños* (2014), *Donde los escorpiones* (2016) y *Lejos del corazón* (2018).

Además de estas novelas principales, ambos escritores han publicado volúmenes de relatos cortos a modo de casos breves, también con estos personajes liderando las investigaciones: *Crímenes que no olvidaré* (2015) en el caso de Giménez Bartlett, y *Nadie vale más que otro* (2004) y *Tantos lobos* (2018), en el de Silva. No obstante, en el presente análisis nos ocupan únicamente las novelas, pues en ellas se verá con mayor profundidad y amplitud el estudio completo que nos atañe.

Cabe destacar, por otra parte, el reconocimiento del público y de la crítica que han atesorado ambos escritores. Giménez Bartlett ha obtenido por la serie de Petra Delicado y Fermín Garzón el Premio Women Fiction Festival de Matera Award (Italia) en 2006, el Premio Raymond Chandler (2008) y el Premio Pepe Carvalho (2014), además del Premio Grinzane Cavour (Noir) a la Mejor Novela Extranjera por *Un barco cargado de arroz* (2006) y los premios Nadal (2011) y Planeta (2015) por otras novelas de su bibliografía.

Asimismo, Lorenzo Silva cuenta en su haber con el Premio Nadal (2000) por la segunda entrega de Bevilacqua y Chamorro, *El alquimista impaciente*; y con el Premio Planeta (2012) gracias a *La marca del meridiano*. El novelista ostenta, por otra parte, el honor de haber sido reconocido en 2010 como guardia civil honorario por su contribución a la buena imagen y acercamiento a la sociedad del Cuerpo. Además, en 2017 se le entrega la Gran Cruz de la Orden del Dos de Mayo.

Tanto las producciones de la manchega como las del madrileño no destacan por su larga extensión: con una media de entre trescientas y cuatrocientas páginas por novela, nos encontramos con historias de estructura similar. Son concebidas con la intención de

entretener al lector sin abrumarlo con tramas demasiado enrevesadas, dilatadas en el espacio o en el tiempo, y atañéndose al caso en aras de la sencillez y la facilidad de seguimiento y comprensión.

En la edificación de la estructura externa de las novelas se repite con claridad el clásico patrón narrativo de planteamiento, nudo y desenlace. Este coincide, a su vez, con la fórmula prototípica de la narración policíaca clásica, que se acoge al esquema ‘pérdida-restitución’ (Urra, 2013) y donde cabe la presentación del problema, la búsqueda de la solución y la resolución del enigma. Tanto Giménez Bartlett como Silva son fieles a esta complejidad en todos sus textos, si bien cada entrega está aliñada con variadas situaciones de índole cotidiano o personal que completan y enriquecen la historia.

La construcción propia de las narraciones que conforman ambas series son ejemplo de la concepción de la novela policíaca como género poseedor de una muy definida estructura narrativa. Ya Baquero Goyanes señalaba en *Estructuras de la novela actual* (1970) que la nitidez y la evidencia de los componentes de estas novelas delimitan con firmeza su esqueleto. Serán las variaciones posibles dentro de este esquema los que doten de originalidad y diferencia a cada una de las historias, pero siempre atendiendo a un “pattern” ya dado.

Asimismo, esta disposición estructural no se considera abierta, ya que cada libro cierra al final del mismo el proceso iniciado. La investigación o el caso policial concluye, se desvela el nombre del criminal y se da una explicación al acto delictivo. Este rasgo, también señalado por Baquero Goyanes, se hace evidente en las novelas que nos ocupan, y aun manteniendo entre ellas vínculos indiscutibles (los propios protagonistas, el mismo escenario, la misma organización policial) la trama criminal en sí se abre y se cierra en cada entrega, sin dar lugar a una continuación y habiendo subsanado la interrupción.

Por todo ello, es posible apreciar una doble estructura en dos niveles narrativos diferenciados. Por una parte, es perceptible una disposición esférica delimitada en cada una de las novelas, pues en todas se desarrolla un movimiento circular, completo y finito originado por la serie de preguntas y respuestas que pivotan en torno al acto delictivo nuclear. Por otro lado, una columna lineal mucho más extensa, que tendría su inicio en el primer libro de la correspondiente saga y que continuaría engrosándose según estos se prolongan en el tiempo, vertebrando como eje equilibrador el crecimiento de los personajes dentro de la misma. Esta linealidad abocaría a su fin en la última novela de ese universo detectivesco,

pero al encontrarnos ante producciones inconclusas hoy en día no es imposible otear el confín de ese horizonte. En otras palabras, la nueva novela policíaca añade una dimensión hasta entonces ignota en el género: a la estructura circular que ya definía a este tipo de escritos se suma ese cauce central, claramente palpable, que encadenará una novela con otra mediante el proceso evolutivo del detective como ser humano.

Así, tanto Giménez Bartlett como Silva presentarán un patrón repetitivo en cada una de sus aventuras: el crimen iniciará el transcurso de la investigación y reconstrucción del mismo hasta su resolución, siempre liderado por la pareja protagonista. La trama paralela de las vidas privadas de los personajes favorece que, una vez conocidos estos en los preludios de la serie, las sucesivas entregas evidencien su crecimiento personal y familiar, las diferentes situaciones vitales por las que van pasando y la evolución global que todo ello supone.

Cobra aquí importancia el papel del receptor, sin lugar a dudas. El lector del género policíaco difiere del lector usual por la idea previa de la que parte antes de enfrentarse a una narración de este tipo. Mientras que ante una novela de otra clase, normalmente, no existe predisposición ante lo que se va a encontrar en las páginas, ante una de este tipo ya se conocen, antes de la partida, las reglas del juego en el que se va a participar (Martín, 2003).

Esta identificación se acrecienta ante una producción seriada. En este caso, el lector no solo es consciente de los moldes del género policíaco en general, sino que, además, estará ya familiarizado con unos personajes, unos ambientes y unas situaciones determinadas. Por ello, cada nueva entrega de la saga supondrá la continuación y ampliación de un universo concreto, adscrito a la fórmula policíaca en general y al mundo ideado por el autor en particular. Serán perceptibles y fácilmente identificables, en consecuencia, las dos estructuras mencionadas: cada novela presentará un interrogante delictivo independiente, nuevo y original; a la vez, ahondará y profundizará en los elementos conectores, presentes en todas las complejidades, ambigüedades y recovecos íntimos de los personajes.

Las novelas de ambas series comienzan con una presentación preliminar del suceso que desencadenará el nuevo caso y todas concluyen con la solventación del mismo, bien con el desenmascaramiento del criminal o bien con el cierre de la investigación, explicación satisfactoria mediante. Valga como ejemplo de esta última situación *La marca del meridiano* de Silva, donde Bevilacqua y Chamorro resuelven el delito pero no pueden dejar a los responsables en manos de la justicia, pues son asesinados antes de que den con ellos.

También en *Un barco cargado de arroz*, de Giménez Bartlett, el culpable se suicida antes de ser arrestado.

En general, los dos escritores son fieles a esta fisonomía del esqueleto de sus narraciones. El lector ya conoce el modo en que le va a ser expuesta la acción, de una manera sencilla y directa, donde es posible apreciar los dos planos temporales señalados para la novela policíaca clásica: la investigación comienza al finalizar la acción del crimen, teniéndose que reconstruir los acontecimientos hasta llegar a la solución.

No obstante, y aunque este patrón sea el idóneo para la exposición inicial de los casos, son varias las obras donde se solapan ambos planos, dando lugar a puntos de encuentro espacio-temporales en los que coinciden ambas dimensiones. Esto ocurre cuando emergen criminales reincidentes, los cuales continúan llevando a cabo acciones mientras el detective va tras sus pies. Son los casos, por ejemplo, en Giménez Bartlett, de *Ritos de muerte*, donde el violador interviene de nuevo aun habiendo empezado ya su persecución. También *Mensajeros en la oscuridad*, donde las amputaciones de penes se suceden a la par que Petra y Fermín tratan de dar con el culpable; o *Mi querido asesino en serie*, donde un supuesto asesino de mujeres actúa de modo serial.

Además de las novelas donde se paralelan estos planos, es común, sobre todo en la escritora albaceteña, que durante la propia investigación —y a menudo a raíz de los avances que los detectives van haciendo— se den nuevas muertes o nuevos crímenes a colación del axial. Así, se ensarta una cadena de delitos interconectados y habitualmente colaterales, cuyo dibujo de amplio mosaico de piezas debe ser encajado dentro de esa estructura global por los investigadores.

La construcción de las novelas de Silva, en cambio, se adapta mejor al esquema clásico sostenido sobre un único delito (todos ellos asesinatos, no así en Giménez Bartlett, donde también se dan otros crímenes, como violaciones o robos) como eje central, y raro es que una vez encarrilada la investigación y la recomposición de lo acaecido vuelva a tener lugar otra muerte. Valgan como excepción *La niebla y la doncella*, donde las indagaciones de Bevilacqua y Chamorro desencadenan el asesinato de otra guardia civil implicada en la trama; y *Lejos del corazón*, donde el delito gira en torno al secuestro inaugural de un joven, seguido después de la desaparición de su compañero y la final confirmación de la muerte de ambos.

No quiere decir esto que el argumento de estos novelistas se base en la simpleza o en la obviedad: nada más lejos de la realidad. La urdimbre narrativa sigue la fórmula tradicional de la novela policíaca, caracterizada por una presentación sencilla y sin ambages, lo cual no es impedimento para descubrir textos perfectamente cimentados, donde en las historias hay más trasfondo del que a primera vista puede parecer. Es común y repetido el juego de conexiones, enlaces y giros que de un crimen primigenio se desprenden: tramas paralelas de corrupción, narcotráfico, chantajes, secuestros, violaciones, robos o muertes. Así, aunque nos sumerjamos en una novela esperando una conducción lineal y recta donde un único suceso sea medular, en realidad este será, normalmente, la punta del iceberg bajo la que se esconden multitud de subtramas y entresijos que servirán de sostén al argumento principal.

Ahondando en el armazón argumental, destaca en este la recurrencia —repetida en prácticamente todas las novelas de ambos escritores— a un momento álgido o punto de inflexión que marque el paso del desarrollo de la acción a su desenlace. La ordenación de la malla argumental suele ensamblarse en torno a, una vez ya conocido el crimen, toda la labor de búsqueda, recaudación de datos, seguimiento de pistas, elaboración de hipótesis y el progresivo acercamiento a la verdad de lo ocurrido hasta el consecuente acorralamiento del culpable. Hasta ese último punto la linealidad temporal del caso no siempre responde a un ritmo constante, sino que pueden darse avances, retrocesos, momentos de estancamiento y de nulo progreso, o vertiginosos instantes en los que se precipitan los hechos con rapidez. Antes del culmen conclusivo y del cierre de ese proceso es habitual que la narración se ralentice para, de pronto, dar pie a un hecho inesperado que aboque en la exitosa solución final. El escritor juega, de este modo, con la diferencia entre tiempo y *tempo*.

En concreto, las novelas de Alicia Giménez Bartlett —cuya extensión abarca desde los diez a los veintiún capítulos— detentan una estructura externa que varía sutilmente de unas a otras. Sí coinciden, todas ellas, en presentar el problema al inicio de la misma, en el primer capítulo, dando pie en seguida al desarrollo de la acción. Este hecho —típico de la narrativa policíaca— predispone al lector, le da los datos necesarios para saber a qué se enfrenta y permite que todo lo que acaezca a continuación vaya dando respuesta al planteamiento incoativo. Este, así, experimenta un súbito y atrapante interés, queda ya desde la primera escena aprisionado en su red. No le queda otra opción que continuar leyendo para satisfacer la curiosidad que le han despertado los prístinos compases de la novela, desea conocer qué ha sucedido y por qué, respuesta que solo hallará en el ocaso de la narración.

Esta escena efectista es típica del relato policíaco, es el modo habitual de golpear la retina del lector para engancharlo, sin preámbulos, a la conmoción y al enigma.

Los casos de los que han de ocuparse Petra y Fermín les son otorgados de diferentes —y en ocasiones curiosas— maneras. En la primera entrega de la serie, *Ritos de muerte*, Petra es rescatada de su puesto en el departamento de Documentación para encargarse de la búsqueda de un violador en serie, tras sustituir al inspector responsable. Sin ser inspectora de Homicidios se ve, de pronto, embebida en una tarea que no esperaba y, además, con un compañero desconocido tan poco experimentado en lides detectivescas como ella.

No obstante, el inesperado éxito en esta primera aventura les concederá la permanencia en el departamento de Homicidios y la formación de equipo habitual de trabajo. Será desde entonces, normalmente, el superior de ambos —el comisario Coronas— el que les remita los casos, como ocurre en *Día de perros*, *Muertos de papel* —el cual les viene rebotado, ya que había comenzado a ser investigado por otra pareja de inspectores—, *Serpientes en el paraíso* —este, el asesinato de un joven arquitecto en la piscina de su urbanización, deja a Petra sin su último día de vacaciones, recién llegada de Suecia—, *Un barco cargado de arroz*, *Nadie quiere saber* —situación especial al tratarse de un caso que se ordena reabrir cinco años después— y *Mi querido asesino en serie*.

Otras historias, en cambio, conllevan la implicación obligada de Petra, y de Fermín por ende, causada por circunstancias externas. En *Mensajeros en la oscuridad* la aparición de Petra en un programa de televisión, al que acude con la intención de hablar de la labor del policía actual, determina su exposición pública. Esto es aprovechado por un emisario anónimo para enviarle a su despacho penes amputados, lo que da pie, lógicamente, a una investigación al respecto, llevada a cabo por Petra y Fermín.

Nido vacío, la séptima entrega de la serie, también tiene una connotación personal importante. El caso surge a raíz del robo de la pistola de la propia inspectora, por lo que aun a pesar de los riesgos que puede conllevar que sea precisamente Petra la encargada de desenmarañar el asunto, este es asumido por ella misma, con la inestimable ayuda del subinspector.

También la intervención en la problemática de *El silencio de los claustros* incumbe a Petra de manera directa. En esta ocasión es la madre superiora del convento donde ha tenido lugar el crimen (el asesinato de un monje y el robo del cuerpo del beato de la congregación)

la que llama personalmente a la inspectora para que se encargue, ya que ha oído referencias a través de Marina, la hijastra de esta, que allí acude a recibir clases.

Así, el grueso de la trama se desarrolla según Petra y Fermín desenmarañan pistas e indicios hasta la resolución, coincidente con el desenlace de la novela. Esta conclusión tiene lugar a partir de los capítulos finales, normalmente desde el antepenúltimo o penúltimo. Excepción a ello es *Nido vacío*, donde las piezas no terminan de encajar hasta el último de ellos.

Es común y repetido en la serie de estos detectives un manifiesto estado de estancamiento en algún momento del desarrollo de la trama, proceso más tenue en las novelas de Silva. Antes o después, Delicado y Garzón se ven sumidos en la frustración de ver que sus indagaciones no les permiten atar todos los cabos, sus esfuerzos son infructuosos y les invade el desaliento. Esta situación, no obstante, se rompe con ese punto de inflexión que posibilita retomar de nuevo el ritmo de la investigación y concluir la con éxito. El escritor maneja los tiempos y la velocidad del relato para suscitar la intriga, el nervio o la desesperación en el lector, ofreciendo un recorrido tortuoso y variado, a veces escarpado y trepidante; otras pausado, lento, casi estático.

Y luego estaba Garzón, empeñado en su fantasma, en salir de lo que hasta el momento habían sido las fronteras del caso. Yo, sin embargo, me hundía en la sensación pertinaz de que las partes del rompecabezas se hallaban todas frente a nuestros ojos, desde donde proyectábamos la mirada de un niño lelo hacia un conjunto que, simplemente, no sabíamos armar (Giménez Bartlett, 1996, p. 193).

Es fácil detectar los momentos de anticlímax en el trabajo de Petra y Fermín, ya que ellos mismos se encargan de manifestar su desánimo y abatimiento cuando no obtienen los resultados esperados. El narrador en primera persona, como señala la novelista P. D. James (2010), tiene la ventaja de acercar e identificar al lector con el personaje cuya voz está escuchando. Además, esto aumenta la verosimilitud del relato, ya que es más sencillo que se atenúe la incredulidad ante giros o situaciones más inverosímiles si se recibe la explicación de boca del propio protagonista.

Bien, la resolución imposible del caso de Lucena nos había permitido aclarar otros problemas policiales de menor importancia. No era una mala marca. Habíamos salido a cazar jabalíes y volvíamos con el morral lleno de caracoles. De cualquier modo, no presentábamos nuestras manos vacías a la superioridad. Si nos encargaban un par de asesinatos más, podíamos dejar la

ciudad limpia de delitos intrascendentes. ¿Nos ascenderían por aquella hazaña impensada, o quizás nos echarían de Homicidios? No sería exacto sentenciar que mi ánimo toleraba bien la frustración, posiblemente afinaría más diciendo que me había acostumbrado a caminar sin llegar nunca a la meta (Giménez Bartlett, 1997, p. 202).

Normalmente, los detectives se recuperan de este proceso de parálisis con relativa rapidez. La necesidad de dotar a la narración de ritmo y acción no permite un exceso de ralentización. Los autores juegan con esta herramienta precisamente para emparar de realismo a su narración, ya que ni los policías son seres perfectos que todo lo pueden y todo lo saben, ni la investigación real de un crimen se desarrolla por unos cauces carentes de esperas, contratiempos o equivocaciones.

Estábamos atascados, era un hecho. Si el conjunto del crimen escapaba a nuestra comprensión, habría que parcelar sus componentes e intentar aclararlos paulatinamente. ¿Por qué parcela comenzar? ¿Con quién era necesario volver a hablar? ¿Debíamos elaborar diversas hipótesis y barajarlas convenientemente? Me hallaba sumida en el despiste más fenomenal, y la época de los primeros descartes y las investigaciones previas estaban durando demasiado. Una oleada de desánimo me anegó. Cerré los ojos de nuevo, me dejé ir. Tenía sueño (Giménez Bartlett, 2002, p. 89).

En función del caso, además, este proceso se adecuará a la idiosincrasia del mismo. No en todas las novelas de Giménez Bartlett los investigadores pasan por las mismas dificultades, ni todas tienen la misma magnitud, ni en todas el flujo de la búsqueda discurre a la misma velocidad. Aun siendo una estructura más o menos sólida, es también flexible: dentro del paradigma estándar de presentación, nudo y desenlace, los escenas o los momentos que bisagran unas partes con otras están sujetas a la singularidad del caso correspondiente. Es lógico que esto sea así, ya que cada aventura presenta unas características, unos personajes y unas circunstancias distintas, ante lo cual, por ende, Petra y Fermín deben adaptar su sistema de trabajo.

Nuestra salida del despacho no fue triunfal. Lidar con un asesino en serie y, encima, andar haciendo gestos para la galería podía resultar agotador. Por si eso fuera poco, debíamos mentir declarando que “estábamos en el buen camino”. Nunca me había sentido tan perdida en ninguna investigación a lo largo de mi carrera. Jamás me había enfrentado con un caso tan endiablado (Giménez Bartlett, 2017, p. 120).

En la serie de Lorenzo Silva, por otro lado, la estructura externa responde a un patrón más estable que la que soporta las novelas de Giménez Bartlett. Cada libro está compuesto de veinte capítulos; los cinco últimos, además, con epílogo. En todos ellos la presentación ocupa, también, el primer capítulo: en él el lector conoce —a la vez que los propios protagonistas— la nueva tarea que estos han de abordar. Este preámbulo difiere en cada libro, pues se encuentra a Bevilacqua en diferentes lugares o situaciones, tanto laborales como personales (uno de los casos, por ejemplo, le es encomendado en mitad de la celebración del cumpleaños de su madre, mientras está en Salamanca; en otro, en la jura de bandera como guardia civil de su hijo). Siempre es al personaje principal al que se le informa (excepción hecha en *Lejos del corazón*, donde Vila recibe el encargo a través de Chamorro), superior mediante —coronel Pereira—, y es este el que se encarga de avisar a sus subalternos: Chamorro participa en todos los casos y Juan Arnau lo hará también desde *La estrategia del agua*.

A partir del segundo capítulo comienza a desarrollarse la acción, de modo que la presentación es sucinta, directa y con detalles escuetos, ya que será el grueso del nudo el que dé respuesta a todas las preguntas surgidas. Como novela policíaca que nos ocupa, no hay lugar para un exceso de información inicial, ya que se entiende que el detective no la posee, y porque es a través de la acción como se habrá de completar el rompecabezas.

En todas las entregas, igual que ocurre en la serie de Petra Delicado, el desarrollo alcanza su punto álgido hacia el final de las mismas: entre el capítulo quince y el dieciocho en esta ocasión, dependiendo del libro, se da una situación clave que alumbrará la resolución del caso. Normalmente es la perspicacia de uno de los personajes, cuyo descubrimiento, recuerdo o conexión de datos desatará los movimientos que den respuesta a lo sucedido y acaben por cerrar la investigación.

En *La niebla y la doncella*, por ejemplo, es la muerte de otra guardia civil —la cabo Anglada— la que origina este desenlace. Otras veces, el trabajo policial previo provoca el error del sospechoso, permitiendo la actuación policial: en *La estrategia del agua* la parálisis del caso se rompe cuando uno de los personajes, intervenido telefónicamente, mantiene una conversación donde se incrimina a sí mismo directamente, lo que permite a Vila y los suyos actuar.

En *Los cuerpos extraños*, un dato facilitado por un testigo de manera casual —el despiste de la víctima le hacía olvidar incluso rellenar el depósito de gasolina del coche— despierta en Chamorro la idea de una vía inexplorada: el rastreo en las cámaras de vigilancia de las gasolineras de la zona les faculta encontrar a los asesinos, obligados a parar a repostar el coche robado de la mujer asesinada.

También, de manera habitual, este punto de inflexión viene precedido por un estancamiento, más o menos dilatado, en los avances del caso. Así, a partir de este momento el ritmo se convierte en vertiginoso: la pericia de los detectives se pone a prueba, sin resuello, hasta el desenlace final.

Volviendo a la comparación con las novelas de Giménez Bartlett, en ambas series este proceso de parálisis anterior al desenlace lleva, en algunos libros, incluso al cierre del caso. Sucede tanto en una como en otra producción: la infructuosa labor policial provoca que se aleje a los detectives del objetivo, con la consecuente aflicción personal que les genera. No obstante, y haciendo justicia al paradigma de que en el relato policíaco el crimen nunca triunfa, antes o después un nuevo dato o un nuevo acontecimiento pone tras la pista, otra vez, a los protagonistas, que retoman sus pesquisas hasta dar irremediabilmente con el culpable. El valor universal que abandera este subgénero literario no es otro que el de la lucha del bien contra el mal, el lado de la luz —la justicia, el optimismo, la igualdad— frente a la oscuridad —el crimen, la crueldad, el abuso del fuerte, la indefensión del débil—, la ilusoria esperanza de que la lucha del detective en esa brecha mantenga el equilibrio, establezca la balanza e incluso poco a poco haga remitir la violencia, el miedo y las sombras. Al final, en la aparente simpleza de la novela policíaca subyacen temas y tópicos de profunda y remota tradición, tan conocidos, comunes, elementales y necesarios en el haber cultural e histórico de las sociedades como la predestinada, ineludible y reiterada batalla del héroe —el bien— contra la fuerza oscura —lanza del mal—.

Volviendo a la serie de Petra Delicado, en *Nido vacío* también apreciamos la estrategia de la escritora al jugar con los ritmos, con momentos de clímax y de anticlímax, con el permanente tira y afloja de estas dos fuerzas contrapuestas. La investigación se desencadena tras el accidental robo de la pistola de Petra por una niña. Empeñada en recuperar su arma, la inspectora se esfuerza en buscar pistas y rastrear los pocos indicios que tiene. Sin resultados, el asunto queda totalmente paralizado durante semanas, hasta que

aparece el cadáver de un hombre con un disparo hecho con su arma, instante en que se relanza la búsqueda.

En *El alquimista impaciente*, de Silva, a Bevilacqua y Chamorro les encargan el esclarecimiento del asesinato de un hombre, empleado de una central nuclear y aparecido muerto en un hotel. Tras semanas recabando pistas y sopesando hipótesis, la ausencia de indicios fidedignos y el nulo avance en pos de un culpable obliga al cierre del caso. No es hasta tres meses después, cuando la aparición del cadáver de una joven extranjera vincula ambos crímenes y permite la vuelta a la persecución de Vila y Chamorro.

En definitiva, es fácil apreciar cómo ambos escritores recurren a métodos y tácticas propias de la tradición policíaca en el trenzado argumental, rítmico y escénico de sus novelas. Entre la alternancia de momentos álgidos con otros de calma y sosiego subyace, permanentemente, ese tema vertebral que alude a la dualidad del universo, a la perpetua danza que ejecutan las fuerzas del bien y del mal y que el detective, en esta representación, debe orquestrar tratando de mantener el equilibrio del mundo.

Por otra parte, los casos de cada novela comienzan y acaban en ella, siendo independientes unos de otros. Se repite el protagonismo de los personajes y la aparición de otros secundarios recurrentes, pero se mantiene la fidelidad a la fórmula clásica de presentar una investigación diferente en cada entrega de la serie. No quiere decir esto, no obstante, que no existan ciertas conexiones con casos anteriores, bien recuperando personajes (ejemplo de *La marca del meridiano* de Silva, donde la víctima es un antiguo compañero de Bevilacqua), o bien rescatando recuerdos o situaciones personales pasadas (como el encontronazo en *Donde los escorpiones* entre Chamorro y un sargento de infantería, a colación de la muerte accidental de un sospechoso en *La reina sin espejo*), pero siempre de modo anecdótico y nunca condicionante para el entendimiento y seguimiento de la trama. Así, aun no respetándose el orden de la serie, cualquier novela se puede abordar de manera independiente, comprendiendo la acción policial que se expone sin problemas, sin que falten datos o sin que se haga referencia a información no facilitada en ese volumen.

En esta construcción estructural de las series es importante, asimismo, el proceso evolutivo de los personajes. Las novelas enuncian casos policiales aislados y atemporales, intercambiables entre sí en su mayoría (los elementos relativos al tiempo y al espacio a los que se hace referencia son circunstanciales y sirven de ayuda para la situación contextual del crimen), pero no así el desarrollo personal de los investigadores.

Este patrón engarza con la idea del personaje recurrente presentada por Aranda (2001). Para el francés, aquel, al aparecer en varias historias de un mismo autor —en este caso en una misma serie—, faculta que se pueda conocer el corazón de su engranaje narrativo, pues el relato particular únicamente adquiere todo su significado cuando se considera en relación con el resto de novelas de ese mismo grupo.

Un lector que afronte primero una entrega más reciente encontrará circunstancias personales particulares de los protagonistas que, probablemente, tengan explicación o razón de ser en novelas anteriores. Se respeta, pues, de manera lógica, el crecimiento temporal y lineal de estos: la evolución se observa desde los primeros libros de la serie hasta el último de ellos, tanto en su vida personal como familiar, amén de la gestación de la relación como pareja que tanto Petra y Fermín como Rubén y Virginia llevan a cabo. Aunque este progreso paralelo sustenta de un modo firme el avance de la saga, no es determinante para la labor policíaca que desempeñan, aunque si se pretende una comprensión global de la maduración del personaje como individuo sí se debe respetar el orden lógico de las obras.

Se aspira a mostrar que el tiempo real, sincrónico, también pasa para los personajes, lo cual influye en su manera de pensar, de relacionarse y de actuar como detectives. Así, en cada entrega se van facilitando nuevos datos sobre sus circunstancias personales y sobre sus realidades. Es decir, no es en la primera novela donde se nos dan todas las referencias sobre estos, sino que se van administrando a lo largo de los libros, a medida también que el propio escritor desgrana, curte y ahonda en cada uno de ellos según escribe sobre sus vidas. El modo de construcción y dosificación de información permite un acercamiento nuevo en cada narración, una presentación sucinta pero adecuada para comprender el modo de actuar y las contingencias que rodean a los personajes, facilitándose así una visión total suficiente para complementar al caso policial.

Contemplamos, por tanto, dos largas series perfectamente estructuradas, cuyo andamiaje se ancla en unos personajes protagonistas asentados y firmes que se enfrentan en cada entrega a un nuevo caso, siguiendo el patrón propuesto por la novela policíaca clásica en su elaboración: planteamiento, nudo y desenlace. El armazón que permite la conexión entre las diferentes novelas se arma en torno al crecimiento personal y a la evolución de los personajes, tanto a título personal como en su relación de pareja.

Además, nos encontramos con novelas que sin ser demasiado extensas componen un mundo delictivo amplio, complejo y a menudo interrelacionado. Estos hilos que se tejen urdiendo la malla que sostiene toda la serie se descubren según se desarrolla la acción, según se profundiza en las tramas, según se oscurecen los ambientes y los motivos literarios, y según también los protagonistas van enriqueciéndose, madurando y envejeciendo.

4.2. Narrador, voces y foco de la narración

Tradicionalmente, la novela policíaca se relata de dos formas posibles. A través, por un lado, de un narrador en tercera persona —el denominado heterodieético (Pozuelo Yvancos, 2010)—, que refiere la historia desde fuera, de un modo objetivo y desde una focalización externa. Esto es, como ente ajeno a la trama desarrollándola a la par que se suceden las acciones. O bien, por otro lado, mediante el narrador en primera persona, habitualmente gracias a la voz del propio protagonista, que expone sus propias aventuras con su testimonio, impresiones e implicación directa en las mismas.

Este segundo tipo de narrador, llamado autodieético, es más común en el relato negro —el heterodieético se ve con más frecuencia en la novela policíaca clásica—, y será el empleado tanto por Alicia Giménez Bartlett como por Lorenzo Silva en sus producciones. Son Petra Delicado, por un lado, y Rubén Bevilacqua, por el otro, los que nos hacen llegar sus propias andanzas como detectives, con una clara y pretendida subjetividad en pos de aunar, por una parte, la trama policial, y por otra, la experiencia personal que esta conlleva para el detective como individuo. Entran en juego aquí, lógicamente, los juicios, sentimientos y vivencias como ser humano del protagonista.

Esta narración en primera persona favorece, además, una cercanía ineludible del lector para con el personaje: comparte con él sus emociones y pensamientos, comprende de primera mano las razones y los porqués de sus actuaciones, y vive la labor policíaca desde el interior, como si también él mismo pudiera experimentarla en su piel.

Esta característica ejemplifica la tendencia actual de la novela española —no solo la policíaca—, donde prepondera el denominado por Pozuelo Yvancos (2004) “predominio de la privacidad”. Este rasgo, que según el crítico enlaza directamente con el mundo posmoderno, demuestra que la narrativa más reciente tiene al individuo urbano como protagonista,

desenvolviéndose en su ambiente más inmediato y cotidiano. Esta literatura de lo íntimo, de lo personal, ocupa el espacio central dejado por el que ocupaba la novela social en los años setenta. Tal y como expone Pozuelo Yvancos, en estas novelas se expone al 'yo' diciéndose, pero no en términos de su racionalidad sino en los de su testimonio de existencia, "como individuo concreto que explica su circunstancia, sin pretender hacerla extensiva, sino mostrarse en cualquier caso como ejemplo de lo que le puede suceder a un individuo cualquiera en una situación parecida" (2004, p. 50). Veremos que esto se aprecia con claridad en las novelas policíacas de Giménez Bartlett y de Silva, cuyos protagonistas pretenden una complicidad con el lector por medio del carácter anecdótico y contingente de sus experiencias, dejando de lado toda gesta heroica. Para este fin, sin duda, el uso del narrador en primera persona será fundamental.

A este respecto es importante, asimismo, delimitar el papel del lector en la narración policíaca. Según Resina (1997), este va siempre en pos del detective, se incorpora a la narración por medio de su cercenado punto de vista. Se da un proceso hermenéutico donde los avances del primero se acompañan a los del segundo, de modo que si este se adelanta y aborda la solución de manera prematura, el lector se quedaría sin referencias textuales para continuar en ese curso identificativo. Para evitar los excesivos desajustes interpretativos que puedan darse se recurre a los personajes secundarios, que atenúan la distancia —necesaria para evitar el proceso inverso por el que el lector se anteponga y anticipe a la resolución del protagonista, acabando con el misterio— entre el receptor y el policía.

Aunque el lector acepte el juego de posicionarse al mismo nivel que el héroe, creyendo que posee las mismas claves que este y que caminan juntos en pos de una solución, lo cierto es que este sabe que no es así, que siempre irá a la zaga del personaje literario. Será este el que decida cuándo y cómo dar forma a una historia que poco a poco ya ha ido desgranando, de la que ha ido desvelando un rastro constante aunque sutil, y que cobrará sentido de totalidad en el momento que este considere oportuno (Resina, 1997).

La clave para que este engranaje funcione, y que según Andreu Martín (2003) es el vórtice identificativo de la novela policíaca, es el juego. Las reglas de este serán asumidas por el lector que se sumerge en un libro policíaco, con la complicidad de esperar que sus expectativas sean cumplidas. Para que este pacto funcione, el escritor deberá ceñirse a ciertas normas, de tal modo que se parta de unas pautas ya conocidas, aceptando la partida en el tablero que se propone y que, como en todo juego, causará disfrute y placer.

Hay, no obstante, un libro de la serie de Bevilacqua y Chamorro donde se hace una breve excepción a este tipo de narración en primera persona. En *La niebla y la doncella*, tercer libro de la serie, el primer capítulo aparece relatado en tercera persona. Se trata de una escena enunciada a modo de presentación e introducción de la trama policíaca, donde se refiere el suceso clave de la misma a modo de *flash-back* o analepsis, como si Bevilacqua reviviese, desde fuera, lo que le es narrado por una de las guardias implicadas en el caso. Este capítulo sirve para que el lector conozca lo acontecido, lo cual, además, tuvo lugar años antes del inicio de la investigación, esto es, del momento en que Bevilacqua retoma la narración en primera persona y da comienzo el “presente” de la historia.

Silva recurre a este excepcional formato tal vez con un doble objetivo. Por una parte, remarcar la lejanía espacial y temporal de lo acaecido con respecto a los protagonistas. El referido asesinato fue investigado y, en apariencia, resuelto por otro equipo de guardias civiles. Por otra parte, subrayar el papel de la cabo Anglada, presente en aquel momento y presente también en la búsqueda reabierta comandada por Bevilacqua, y la cual cobrará una especial importancia al estar salpicada por la red criminal.

Salvo esta manifiesta irregularidad, las novelas de Giménez Bartlett y de Silva responden a una construcción narrativa estable y sencilla, siguiendo con la línea estructural y argumental que define la fórmula de novela policíaca: favorecer la comprensión del lector mediante una exposición sin imbricaciones innecesarias, sin trampas ni giros forzados que pretendan el despiste o la confusión, y a través de la voz directa y transparente del protagonista. Este, lejos de anteponerse al lector, busca en él un cómplice, un conocedor de su labor pública pero también de su vida privada e íntima, donde caben los éxitos y las alegrías pero también las miserias y las derrotas.

Por ello, y de un modo lógico, aunque los héroes de estas series sean dos y sea, en definitiva, la relación de la pareja la que permite el crecimiento y sostén de las mismas, la voz y la persona que el lector conoce de primera mano es solo la de uno de ellos: Petra Delicado, por un lado, y Rubén Bevilacqua, por el otro. Tanto Garzón como Chamorro comparten todo lo que estos viven, pero sus pensamientos, emociones y circunstancias vitales los percibimos siempre por boca de Petra y de Rubén, en consecuencia ya tamizados por su propio criterio y por su propio filtro subjetivo. Son los abundantes diálogos y las largas conversaciones que mantienen la única vía que el lector tiene para acceder de primera mano al mundo interior de los coprotagonistas, y aunque parece suficiente para penetrar en el ámbito privado de estos

personajes, nunca será tan profundo ni tan amplio como el que nos permite la ventana abierta directamente a la consciencia de los protagonistas.

4. 3. Lenguaje y elaboración narrativa

Otro aspecto fundamental para entender la edificación de la estructura externa de las dos series que nos ocupan es el lenguaje empleado y la elaboración narrativa. En la línea de la sencillez —que no simpleza— constructiva que define y caracteriza, en general, a la novela policíaca desde sus orígenes, la narración y el discurso responden consecuentemente a esa pretensión. Con abundancia de diálogos, la acción suele presentarse sin exceso de descripciones, más bien de un modo escueto, dependiente de la voz del propio personaje y normalmente a través de la implicación directa de este.

Será precisamente esa riqueza de diálogos uno de los rasgos más resaltados y que evoca a las novelas precursoras del género, cuya marcada característica es, precisamente, esa preeminencia de la voz dada abiertamente al personaje. A colación de ello hablaba Baquero Goyanes (1970) de la estructura dialogada en la novela actual, señalando la intención de magnificar con esta disposición el realismo y la objetividad de lo narrado. Empero, apunta el teórico que no se ha de confundir a la novela policíaca con una novela dialogada, pues para ser calificada como tal debe ser así reconocida por el propio autor. El relato policíaco presenta su propia estructura, donde cabe, asimismo y con claridad, un uso amplio del diálogo por parte de los personajes.

Relacionado con esto se deriva que tanto en la novela policíaca clásica como en la novela negra prime la acción sobre la reflexión. La trama detectivesca y las labores investigadoras de los protagonistas ocupaban el grueso de la historia, dejando poco lugar para la introspección y la reflexión de los mismos, y limitándose, si se daba, a lo elemental, a momentos puntuales del personaje que permitieran crear una imagen definida de este. Esta característica se repite, de modo general, en la historia del género policíaco en sus varias manifestaciones.

La primera excepción llamativa podemos hallarla ya en la novela policíaca española de finales del siglo XX: Vázquez Montalbán dota a Pepe Carvalho de un mundo interior al que alude con frecuencia, del que aporta datos y con el que salpimenta el asunto detectivesco

medular. No obstante, esas inclusiones de escenas de la vida privada del detective en las novelas del escritor barcelonés están aún subyugadas a la trama policíaca, con un claro protagonismo y anteposición a cualquier otra información de índole personal ajena al argumento central. También el Nemesio Cabra Gómez de Eduardo Mendoza, por los tintes picarescos que empapan la historia, hace gala de una constante reflexión sobre su vida y sus circunstancias, necesaria para entender las aventuras y desventuras del personaje como pseudoinvestigador.

Estas novelas, precedentes de las novelas policíacas actuales que nos ocupan, difieren entre sí y también respecto a las producciones de Giménez Bartlett y Silva. Vázquez Montalbán muestra a un protagonista dedicado por entero a la causa de su misión detectivesca, donde las inserciones en lo personal sirven para apuntalar y completar la concepción del individuo. El lenguaje es sencillo, directo y plagado de ironías y sarcasmos, con un acentuado punto crítico del mundo y un claro dominio de la narración ágil de la acción policial.

El lenguaje empleado por Mendoza en la serie del detective innominado se caracteriza, asimismo, por la ironía constante, pero en este caso desborda a la novela en sí: el personaje, el argumento y todos los elementos responden a la crítica, a lo esperpéntico y a lo exagerado. La seriedad o el realismo de las situaciones se diluye en favor de lo inesperado, de lo extravagante y lo ridículo del propio detective. Mendoza acentúa el valor crítico y paródico de estas historias otorgando al personaje, de clase baja y escasos recursos, un discurso culto, cuidado y rico en vocabulario, en ocasiones también rocambolésco y algo exagerado (Colmeiro, 1994).

Frente a ello, la ineludible comparación con las series de Giménez Bartlett y Silva nos lleva a encontrar importantes diferencias para con estas sagas predecesoras y también entre ellas mismas. Abanderan estas una nueva forma de entender y de crear la novela policíaca moderna, entre otros motivos precisamente por una construcción narrativa donde entrelazan, de un modo casi ecuánime, la historia de la investigación con la historia personal de los protagonistas. Sin olvidar que nos encontramos ante novelas policíacas, donde los temas y el argumento principal siempre van a girar en torno a la resolución de un crimen, estos dejarán también espacio y tiempo para las reflexiones y emociones a colación de lo que viven como policías, así como a las experiencias que tienen como seres humanos en el ámbito personal, sentimental o familiar.

El ensamblaje del discurso en esta nueva novela policíaca, por tanto, atenderá no ya solo a lo que concierne a las indagaciones detectivescas, sino que abrirá miras para incluir la voz más personal e íntima del personaje. Este discurso tiene la pátina, además, de la crítica permanente a la sociedad de hoy en día, al mundo moderno, a la moralidad y a los valores que mueven al hombre actual. La denuncia del crimen sirve como escaparate para mostrar esa vertiente sórdida pero real, que existe en nuestras calles y en nuestras ciudades, y que afecta indudablemente a los hombres y mujeres que allí conviven.

Especialmente paródico es el discurso de Alicia Giménez Bartlett. Mientras que la denuncia y la crítica de Silva discurre por derroteros más efectistas por asimilación a una realidad más cruda y sobria, la escritora manchega se acerca más a menudo a los límites de lo caricaturesco, de las situaciones inverosímiles y de lo extravagante. Esto, además de a través de las eventualidades descritas, lo logra mediante el discurso inteligente, satírico, irónico y burlesco de los propios personajes.

La propia Giménez Bartlett afirma que, para ella, “escribir estas novelas es una forma de vivirlas. Esto mío es como un juego literario en el que busco la complicidad del lector” (apud Polo Bettonica, 2017). En este pacto prima el humor, y quien pretenda hallar una imagen sangrienta, un asesino desbocado o escenas terroríficas que causen trauma y dejen sin aliento probablemente se sienta decepcionado por el modo de escribir de la escritora manchega.

Así, los protagonistas de Giménez Bartlett y de Silva no son solo policías dedicados por entero a su misión como tal, como eran los detectives de la novela clásica, sino que se perfilan como seres completos, cuya profesión ocupa una parte fundamental de su vida —y por ende, de la narración— pero sin olvidar la faceta fundamental de su desarrollo y crecimiento como individuo. Esta, además, ayudará y apuntalará su desempeño policíaco, condicionándolo en más de una ocasión, ya que beben la una de la otra con frecuencia.

En esta construcción narrativa donde se aúnan y entretajan estos dos ámbitos es primordial el lenguaje empleado. Como ya se ha señalado anteriormente, son los propios policías los que cuentan a través de su testimonio lo que les va sucediendo y cómo repercute ello en sus vidas, por lo que la forma de hablar, de expresarse y de comunicarse con el mundo los definirá indefectiblemente.

Caracterizado por una sencillez manifiesta, no quiere decir que la narración incurra en simplezas o pobreza discursiva, al revés. Tanto Petra como Vila nos son presentados como personajes cultos, formados académicamente, con intereses intelectuales y con conocimientos amplios sobre temas diversos. Así, hablarán y se expresarán de un modo normativo, sin caer habitualmente en pedanterías o circunloquios, haciendo gala de educación y cultura pero adaptándose a las circunstancias que los rodean. No significa esto, no obstante, que rechacen el empleo de vocabulario o expresiones coloquiales o vulgares, sobre todo en ambientes o momentos de confianza, y muchas veces como liberación de la tensión o a la luz del fragor de la investigación.

Lejos quedan las expresiones malsonantes exageradas, repletas de tacos o soeces innecesarias, más propias de los personajes de serie negra, donde el discurso se basa en este tipo de vocabulario armonizado con los ámbitos sociales por los que habían de desenvolverse y como lanza de la dureza que les definía. Atrás se deja también el tecnicismo excesivo, el elitismo lingüístico o la expresión forzada y grandilocuente del detective clásico, que alumbraba con su discurso al espectador y a través del cual trataba de poner de manifiesto su superioridad deductiva e intelectual.

El lenguaje empleado por los escritores que nos ocupan puede definirse como el característico del individuo de clase media estándar de la sociedad española actual, capaz de expresarse con corrección y elocuencia pero incurriendo también en expresiones malsonantes o improprios si el contexto o la circunstancia lo requiere.

También es preciso hacer cierta distinción entre estos cuatro personajes. En la serie de Giménez Bartlett, Petra Delicado destaca por una mayor formación y cultura que Fermín Garzón, sin estudios académicos e instruido en la escuela de la vida. Así, y aunque la distancia no es abismal, sí percibimos sutiles diferencias en la expresión de uno y de otro. Aunque pudiera parecer que la educación de Petra la predispone a una dicción más pulcra y cuidada, nada más lejos de la realidad: esta destaca por hacer gala, de manera habitual, de expresiones groseras, tacos e improprios. Lejos de vulgarizar a la detective, el juego de adaptación lingüística al contexto demuestra la capacidad del personaje de hablar y expresarse con inteligencia, acorde siempre al momento y al lugar. Lo mismo sorprende con una reflexión culta y cuidada, con el vocabulario y los términos pertinentes, que expresa su frustración, rabia o tensión con una sarta de palabrotas.

—¡Esa manera de hablar suya, tan de andar por casa en zapatillas!

—¡Venga, Fermín, tampoco usted y yo hablamos en plan tacones de tafilete!

—No, de acuerdo, utilizamos un vocabulario contundente, a veces soez, lo admito; pero siempre dentro de una tradición del hampa y la pasma. Soltamos tacos sonoros, también solemos decir: macarra, tiparraco, armar un cristo, liarse a hostias... Lo que no hacemos es emplear esos términos tan bobos: rollo, cañero, marcha, legal... Eso es pura incultura, inspectora (Giménez Bartlett, 2007, p. 103).

Conforme avanza la serie y con ella se afianza y fortalece la relación entre Petra y Fermín, su modo de comunicarse se regulariza, conociendo el uno del otro los giros, las manifestaciones propias y los gestos. Así, coinciden en un discurso henchido de ironías, sarcasmos y vulgarismos, pero siempre preciándose de inteligencia e ingenio, especialmente en los diálogos que comparten.

En la evolución de los personajes y de la propia pareja también se advierte el progreso en el modo que tienen de expresarse. La primera entrega de la serie, *Ritos de muerte*, momento en que comienza la relación laboral y personal de Petra y Fermín, este se muestra cuidadoso en exceso y respetuoso con la autoridad de su superiora —especialmente por el hecho de ser una mujer—, lo que le hace abusar de formalismos, giros obsoletos y fuera de lugar y un artificio que escandaliza a la propia Petra:

¿De dónde había salido aquel polizonte, Dios, de algún seminario? ¿Por qué me cayó en suerte justamente él? Ya había muchas mujeres trabajando en la Policía, y más de una vez debía haberse cruzado con alguna, hablado con ella. ¿Por qué coño decía succiones mamarias? ¿Nunca soltaba un taco ante una mujer? ¿Exclamaba ¡testículos! en vez de ¡cojones! en los momentos de tensión? (Giménez Bartlett, 1996, p. 37).

Seis libros después, la relación entre Petra y Fermín está completamente afianzada, su conocimiento mutuo y las múltiples aventuras y desventuras que han pasado se refleja en su manera de dialogar, en el lenguaje que emplean y en las licencias que se toman para dirigirse el uno al otro, aun siempre desde el respeto y el cariño, patente en toda la serie. Asimismo, Garzón ha ido asumiendo, progresivamente, el rol empoderado de su jefa, como mujer con autoridad ejerciendo con solvencia en un mundo de hombres.

—De hecho, yo estaré mucho más tranquila.

—¿Usted? ¿y por qué carajo tiene que estar más tranquila usted?

—¡Hombre!, somos amigos, ¿no? Y ahora estaré segura de que se encuentra siempre cuidado y bien.

—Eso sí. Pero no se aproveche haciéndome currar como una bestia, ¿eh?

—¡Joder, Garzón, cualquiera diría! Le aseguro que lo que no veo tan claro es que Beatriz tenga suerte casándose con usted.

Aquel registro pendenciero le gustaba más, lo libraba de un sentimentalismo en el que no se encontraba cómodo. Rió entre dientes, me miró con los ojos brillantes:

—Entre usted y yo todo seguirá igual, ¿verdad, Petra?

—A hostia limpia (Giménez Bartlett, 2007, p. 279).

Las expresiones coloquiales de Fermín, siempre al amparo del humor y la ironía, aparecerán recurrentemente, aportando naturalidad y distensión al discurso de las novelas:

—¡Si es que resulta hasta divertido! Los delitos se hacen posibles porque los seres humanos somos como somos. Ya me dirá usted qué carcamal se presenta en comisaría para hacer público que se ha ido de picos pardos y le han tomado el poco pelo que le quedaba. Imagínese a los nietos de los denunciantes explicando la historia: “El abuelito se fue a follar y entre la señora y su chulo le robaron hasta la dentadura postiza” (Giménez Bartlett, 2013, pp. 18-19).

Asimismo, la siguiente situación cotidiana pone de manifiesto el contrapunto permanente en la relación entre los detectives, además de la notoria cultura de esta frente a la ingenuidad de su compañero:

—Fermín, por favor; no vale la pena ponerse como una hidra cada dos por tres.

—¿Una hidra, qué es una hidra? ¡Usted siempre soltándome términos cultos para comerme la moral!

—Una hidra es un animal mitológico. Tenía siete cabezas, y si le cortaban una, volvía a crecerle de nuevo.

Se quedó pensando y luego soltó la carcajada tontorrón de un crío.

—¡Jo, pues se le dispararía el presupuesto con las aspirinas! ¡Y en la peluquería también! ¿Tenía pelos la hidra, inspectora? (Giménez Bartlett, 2013, p. 289).

Otro rasgo característico en la manera de relacionarse y comunicarse de Petra y Fermín es el trato de “usted” que se dispensan en toda circunstancia, no únicamente en ámbitos laborales o de servicio, sino que aun compartiendo cervezas, cenas o confidencias personales no renuncian a este trato, sin dar lugar nunca al tuteo. Esta formalidad demuestra el profundo respeto que se profesan, pero llama la atención de otros personajes, como es el caso del inspector Fraile, en *Mi querido asesino en serie*. Este se asombra de los modos a veces rudos y chabacanos que se dedican los protagonistas, siempre adornados con el trato de usted.

—¡Vaya, con lo poco que le gusta a usted interrogar a vecinos, inspectora!—exclamó Garzón.

—¡Qué gracia!, ¿entre vosotros os habláis de usted?

—La fuerza de la costumbre. De la buena costumbre, quiero decir.

Me miró directamente por primera vez, estaba estupefacto. Descubrí que, si una mujer de cierta edad quiere que un hombre joven repare en ella, tiene que recurrir sistemáticamente a la mala uva (Giménez Bartlett, 2017, p. 13).

Por otro lado, en la serie de Silva también es posible apreciar esta diferencia en las formas de expresión de Bevilacqua y Chamorro, en este caso no debido tanto a la cultura o estudios de uno frente a otro —al inicio de la serie Vila ya es licenciado en Psicología, mientras que Chamorro está estudiando Matemáticas, carrera que acaba a mediados de la serie— sino que se debe más a cuestiones de educación y tradición.

—Al fin—dijo—. Ese Enzo es medio subnormal. Y no me quitaba los ojo del culo.—y como yo sonriera, añadió—: A ti te hará gracia, pero es muy desagradable tener que soportar a alguien que solo está atento a tu culo.

No lo había oído mal. Chamorro había dicho culo, dos veces, delante de su sargento. Estaba de veras irritada (Silva, 1998, pp. 128-129).

Virginia Chamorro, en los primeros libros, se muestra más apocada y tímida, y así lo refleja su dicción. No obstante, según la serie avanza y con ella el crecimiento de la detective, su desenvoltura aumenta, llegando a profesar expresiones vulgares con frecuencia. Esto no deja de asombrar a Vila, sobre todo al recordar su comportamiento en sus primeros días juntos.

—Te diré yo algo—anunció, quitándose los pendientes—. Si ese tío hubiera tenido veinticinco años menos y yo, no sé, diez menos, quizá me habría enamorado locamente de él. Pero no es el caso, así que espero que recuerdes que me debes una. Y no se te ocurra reírte, cabrón.

No se lo tuve en cuenta, naturalmente. Creo que aquella fue la primera vez que oí una palabrota en boca de Chamorro (Silva, 2000, p. 200).

Años después, la evolución del personaje de Chamorro se aprecia con claridad en su modo de hablar, más desenvuelto y seguro, donde caben, si proceden, las obscenidades o las palabrotas. La forma de expresarse de la joven es ejemplo elocuente del proceso evolutivo de la relación que mantiene con su jefe y compañero, desde los tímidos comienzos hasta la fiel y segura amistad que los une, donde cabe la libertad, la comprensión sobreentendida y la naturalidad evidente en sus diálogos.

—Pobre—dijo—, tú cargando con todo eso y yo haciéndote soportar mi berrinche de adolescente deprimida. Joder, me siento avergonzada. Perdóname, me he comportado como una verdadera gilipollas.

Había conocido a Chamorro a sus veintipocos, cuando aún no decía palabrotas. Y me había gustado. De otra forma seguía gustándome ahora que la oía jurar de aquella manera. En cierto modo, más (Silva, 2014, p. 136).

Además, en la primera de sus aventuras, Bevilacqua se esfuerza por hacer que Chamorro lo apee del título de sargento. Renuente al formalismo marcial, dispensa desde el principio a su compañera de dicho trato, como también hará con el joven guardia Juan Arnau más adelante. Tanto este último como Chamorro, empapados de la recta instrucción militar, rehusarán deshacerse del apelativo, aunque sin duda es ella la que primero se adapta a tratar a Vila como un compañero, siempre con respeto y camaradería, pero obviando la fórmula militar en su conversación habitual. No obstante, sí recurre a ella de manera irónica o con el fin de dejar en evidencia, de modo cariñoso, a su jefe:

—Que con diez o doce jueces como esta, España dejaba en un año de ser el paraíso de todos los canallas de Europa—exclamé.

—Cuidado, mi sargento, no vayas a estarte enamorando (Silva, 2005, p. 39).

En definitiva, las dos series son ejemplo de una forma diferente de entender el discurso en la nueva novela policíaca. La gran novedad reside no tanto en el vocabulario o en la manera de relatar del narrador o del personaje, pues al fin y al cabo se continúa con la fórmula de la tradición policíaca precedente: facilidad de comprensión, linealidad, preponderancia de la acción, reflexiones escuetas, vocabulario y términos coloquiales y sencillez sintáctica y discursiva.

Frente a esto, determinado por el doble protagonismo de las novelas —hecho ya novedoso de por sí—, aparece ahora un nuevo modo de narrar. Este se basa, precisamente, en la apertura discursiva que permiten las dos voces de los personajes. El diálogo se convertirá en la base de la narración, y los pensamientos y las acciones se conocen no tanto por un relato individual sino por el continuo intercambio directo de los detectives. Las voces personales permitirán usos de diferentes registros, de adecuaciones del habla a las circunstancias, la complementación, la diversidad de perspectivas y el juego de ingenio e intelecto que favorece el enriquecimiento de la novela.

5. Estructura interna: aspectos temáticos

5.1. Temas y motivos

Una vez perfilada la silueta del esqueleto de estas composiciones es pertinente profundizar minuciosamente en los aspectos relativos a la estructura interna. En esta encontraremos numerosos elementos en común, así como importantes diferencias que permitirán su categorización en esa nueva corriente de la novela policíaca.

En esta novedosa concepción del relato detectivesco en nuestro país los temas que se abordan responden, de manera bastante reiterada, a diferentes problemáticas sociales, actuales y mediáticas. La novela policíaca clásica, en sus orígenes, abordaba el crimen casi como una manifestación artística. Normalmente asesinatos, estos eran cometidos por motivos personales, razones intrínsecas al ser humano —envidia, codicia, odio, venganza, desamor—, casi siempre aislados contextualmente y acotados a una única acción. Esto es, un único crimen y su correspondiente investigación vertebraban el desarrollo de la trama.

En la novela negra los motivos eran similares: los sentimientos e instintos más básicos del ser humano llevaban al delito. En esta ocasión, el marco social ya adquiere importancia y conlleva mayor implicación, pues en él se pueden encontrar pistas, indicios y respuestas. El detective habrá de moverse por el entorno para desentrañar lo sucedido. Además, como ya sabemos, el modo de ejecución del crimen en la serie negra es más burdo, violento y descuidado que el de la novela clásica. No obstante, se mantiene, como en toda narración policíaca, la acción supeditada a ese acto delictivo: el crimen supone el núcleo central y único sobre el que se sostiene la trama.

En cambio, la novela policíaca que nos compete es, también temáticamente, novedosa y revolucionaria con respecto a la tradición anterior. Tanto en las novelas de Giménez Bartlett como en las de Silva el delito que se expone suele ser la llave que abre un mundo más complejo, impregnado de connotaciones sociales, donde reinan el crimen y la maldad. En ningún caso el suceso que se les presenta se limita a su resolución en sí mismo, sino que todos ellos esconden tras de sí temas y motivos más profundos y amplios.

La situación inicial permite poner a los detectives tras la pista de algo mayor, que va siendo destapado según avanza la trama. Así, por tanto, el tema o motivo primario del crimen puede distar en demasía del verdadero trasfondo del asunto. El asesinato de un inocente mendigo, por ejemplo, puede estar detrás de una red de timo y blanqueo de dinero, como sucede en *Un barco cargado de arroz*, de la escritora manchega.

Aunque las series de Delicado y Garzón y Bevilacqua y Chamorro discrepan en varios aspectos, son también numerosas las coincidencias. En el aspecto temático es posible señalar la repetición de ciertos patrones en las novelas de ambos escritores. No es casualidad esta coincidencia. La preocupación social, la intención de reflejar directa y claramente la problemática política, intelectual y colectiva actual de nuestro país y las tendencias ideológicas latentes son argumentos fundamentales en la construcción de la novela policíaca, erigida desde sus inicios como expositor del mundo que la alumbra.

De este modo, encontraremos en las aventuras de estos detectives constantes referencias a las razones que les llevaron a ser policías o guardias civiles, a la circunstancia actual de la mujer y a la conciliación de su vida privada y laboral, al sexo y a las relaciones sentimentales desde la libertad y la ausencia de tabúes, a la implicación mediática que supone su trabajo o a cuestiones sociales como la tradicional —y actual— problemática con Cataluña, entre otros.

Asimismo, como rasgo destacado en ambas series, ejemplo de la nueva concepción de la novela negra en nuestras letras en los últimos tiempos, George Tyras (2002) incide en la interpenetración que se da, permanentemente, entre la dimensión profesional del detective y su vida privada. Esto es, se entremezclan los “factores narrativos” y las “pausas reflexivas”, llegando a ser, en ocasiones, estas últimas más frecuentes que los primeros. Aún así, aunque los entresijos policíacos queden, a veces, reducidos en favor del plano personal, su entramado sigue siendo lo suficientemente consistente. Tyras recalca la importancia de esta característica —que separa estas obras de la tradición precedente del género— tanto en la serie de Alicia Giménez Bartlett como en la de Lorenzo Silva.

No hemos de olvidar que este subgénero revoca a uno de los motivos elementales, básicos, nucleares del haber literario universal e histórico: la permanente lucha del bien contra el mal. Ya desde las primeras composiciones grecolatinas, desde los vestigios de la literatura más primaria y remota, uno de los tópicos más reiterados, manidos y evocados no es otro que este: la preocupación por el equilibrio de las fuerzas, la concepción del hombre

como héroe capaz de actuar como punta de lanza, de enarbolar el pundonor, la valentía y el coraje de toda una raza contra aquello que amenaza la paz, la tranquilidad y el bienestar. La novela policíaca no está tan lejos de esta epopeya histórica, de esta alabanza al mito y a la leyenda. No es más que una adaptación moderna de un viejo y arraigado tópico, renovado y caracterizado con dosis de actualidad, del mundo del siglo XXI y no del grecolatino o medieval, pero con la misma esencia corriendo por sus páginas.

Un tópico literario es, en palabras de Escobar (2000, p. 133), “la recurrencia intertextual de una serie de esquemas conceptuales más o menos formalizados”, a los que ya los autores antiguos apelaban y que todo receptor percibe como tal. Se crean, de este modo, una serie de lugares comunes, identificables, repetidos a lo largo de la Historia de la Literatura que permiten enlazar unas producciones con otras sobre esa tradición compartida.

Asimismo, estos reproducen un modelo de mundo, pues tal como recuerda Pérez Parejo (2004, p. 62), tienen unas coordenadas históricas y contextuales, además de geográficas, que quedan determinadas por la propia sociedad. Así, su reutilización recuerda y rehace ese modelo de mundo, permitiendo una convergencia de cada manifestación literaria que a estos invoque, en torno a ese lugar común. Por ello, y a pesar de las evidentes diferencias, hay un poso subyugado que une y comunica entre sí aquellas leyendas grecolatinas que presentaban a un héroe helénico luchando espada en mano contra dioses y criaturas mitológicas con las aventuras medievales de caballeros de lanza y escudo, rescatando princesas de las malignas garras de monstruos y villanos, y con las futuristas recreaciones de superhéroes de capa o naves galácticas defendiendo el mundo de amenazas extraterrestres, de villanos todopoderosos o de imperios interestelares.

Volviendo a la novela policíaca, esta, en definitiva, tiene también su razón de ser en el conflicto que se origina al chocar estas dos fuerzas. El mal —representado por el crimen y su artífice— es un elemento disruptivo que genera una grieta en el equilibrio del mundo. Los policías son el arma que el lado blanco, puro y luminoso del bien tiene para revertir la situación y devolver esa concordia necesaria. El modo en que esto se lleva a cabo es mucho menos espectacular y grandilocuente que en clásicas epopeyas o que en otros relatos fantásticos. El aterrizaje en la realidad de una sociedad contemporánea limita la raíz ficticia, adecuándose a las circunstancias del héroe moderno, empírico y humano, que debe lidiar con una problemática también realista, cercana y conocida.

5.1.1. *Vocación del detective*

Ahondando en cada uno de estos temas comunes, hallamos con asiduidad repetidas referencias y argumentaciones de los protagonistas para con su condición de policías o guardias civiles, respectivamente. Una particularidad importante y sumamente definitoria de esta nueva corriente de la novela policíaca es la concepción del detective como funcionario del Estado. Hasta este momento, tanto en la tradición española como en la extranjera, era habitual conocerlo como un hombre solitario, tanto personal como corporativamente, trabajador por cuenta propia y de contratación privada. Salvando las excepciones de, por ejemplo, Sherlock Holmes —acompañado de su fiel Watson— o de Vidocq —policía gendarme francés—, la mayoría de investigadores de la literatura policíaca responden al paradigma de la actuación autónoma, normalmente sin ayuda de ningún tipo y sin responder ante ningún organismo oficial.

En la permanente metaficción que realizan estas nuevas novelas policíacas, evocando convenciones tradicionales, se hace referencia al viejo y tópico carácter del detective novelesco, como si el personaje que la hace (Bevilacqua en este caso) no fuese también un policía ficticio:

Soy consciente de que investigar delitos por cuenta de la ley, y no a sueldo de un millonario o de una rica casquivana, como Philip Marlowe, es actividad poco propicia a los alardes creativos del investigador, y mucho menos el marco idóneo para esa autonomía que tanto le envidia el gris polizonte al carismático detective (Silva, 2014, p. 61).

Esta nueva posición del personaje como asalariado de los cuerpos de seguridad de un país —señalada y fundamental innovación por parte de Giménez Bartlett y Silva, con permiso de García Pavón— cumple varios objetivos. En primer lugar, una cuestión realista. La novela policíaca, por definición, se encuadra en el realismo, y si bien no es raro encontrar, hoy en día, detectives privados que trabajen de modo independiente, es lo común y lo habitual que cualquier delito o crimen que acaezca sea investigado por un organismo oficial, pues así lo determina la ley. En los comienzos de la narrativa policíaca surgió precisamente la figura del detective privado para llenar el vacío existente en la persecución de la delincuencia. Aún en ciernes las policías de los nuevos países que comenzaban a gestarse, era

mucho más corriente encontrar hombres que investigasen por cuenta propia, amparándose en la ausencia de regulación legal para hacer suya la lucha contra el mal.

Hoy en día es inconcebible un país moderno donde no exista una red de organismos encargados de preservar el bienestar y el orden social acorde a la ley vigente. Por ello, es lógico entender que la novela policíaca, aun siendo ficción, se amolde a los nuevos tiempos y evolucione con ellos, situando, entonces, a los detectives como parte de estos cuerpos policiales.

Sin duda, cabe aquí recordar a Plinio, el guardia manchego creado por García Pavón, considerado el primer novelista policíaco de nuestras letras (si bien Emilia Pardo Bazán o Mario Lacruz ya sabemos que se acercan al género, no lo hacen con la conciencia que muestra el escritor de Tomelloso). Salvador A. Oropesa (2002), en su análisis comparativo entre la obra de Lorenzo Silva y la del escritor manchego, apunta las razones por las que se considera a este detective como el primero de la literatura española. Primeramente, señala la importancia de esta producción al haber sido publicada en una editorial respetable, y no en colecciones de quiosco. En segundo lugar, alude a que el corpus de novelas protagonizadas por Plinio es suficiente como para constituir una serie.

En este personaje cobra ya conciencia la concepción del policía al servicio de la sociedad desde una posición oficial. El carácter de Plinio se aleja de los tipos duros, fríos e infalibles, protagonistas de la corriente *hard-boiled*, y se yergue como ejemplo de humanidad y sencillez, rehuyendo la violencia innecesaria, los métodos excesivamente técnicos o científicos, y acercándose a víctimas y culpables mediante la psicología humana, la avenencia y la familiaridad con las costumbres sociales. Además, Colmeiro (1994) menta también a Plinio como conductor y guía del nuevo modelo del detective moderno, el cual llevará a cabo su labor desde la oficialidad de su cargo y con la responsabilidad de representar con su acción y su palabra a toda una sociedad.

Este retrato del viejo guardia de Tomelloso se refleja, con claridad, en la manera de ser de Rubén Bevilacqua y también de Petra Delicado. Personajes humanos, regidos por el sentido común, humildes y próximos, definidos por lo que podría considerarse como buenas personas. Precisamente a este respecto señala Oropesa (2002) que uno de los rasgos más elocuentes de la personalidad de Vila y de Chamorro es heredado de Plinio: el enorme respeto por la víctima. Esta, como ser perdedor, exige que la fuerza del Estado luche por su causa, por la justicia de restituir su honor descubriendo al criminal. Como instrumentos de ese

órgano democrático, tanto Plinio como los protagonistas de la escritora manchega y del madrileño se deben a ese cometido.

Plinio se postula, pues, como el primer detective perteneciente a un órgano oficial de la literatura de nuestro país caracterizado como típicamente español (Godón Martínez, 2005). Su modo de vida rural, su labor detectivesca encuadrada en un marco alejado de la ciudad y sus hábitos poco elitistas y austeros lo acercan a la realidad del lector, a la sociedad del momento, a las preocupaciones y a los asuntos que mueven, en ese período, al pueblo español. De la misma forma, detectives de la actualidad, como Delicado o Bevilacqua, aun salvando las distancias marcadas por la época y el espacio, retratan con su modo de vida y la labor que desempeñan el mundo en el que se mueven. El cronotopo de Plinio es el Tomelloso de los años veinte, que se extrapola a su vez a toda la sociedad española (marcadamente rural) de la época en general. El cronotopo de Bevilacqua y de Delicado es la realidad actual en el marco de una gran ciudad (Madrid y Barcelona, respectivamente), pero asimismo reflejo global de la idiosincrasia colectiva del tiempo presente, movable a cualquier punto de nuestra geografía.

Por otra parte, subyace la intención de mostrar desde dentro el funcionamiento de estas instituciones y favorecer así la imagen social que de ellos se tiene. Entra aquí en juego la coyuntura histórica de nuestro país. Herederos de una guerra civil aún cercana, no es raro que escueza todavía en la memoria del pueblo el papel jugado en la contienda por policías, guardias y militares. Sin ahondar en cuestiones polémicas, las novelas de Giménez Bartlett y de Silva han ayudado —mostrando a unos personajes benevolentes, compasivos y carismáticos— a exponer al lector la realidad de los policías y de los guardias que hoy en día trabajan en nuestro país. Aun siendo, lógicamente, personajes ficticios, la construcción de los mismos, los casos a los que se enfrentan y la documentación en la que se han fundamentado los autores recrea de un modo fidedigno lo que podría ser el día a día de cualquier inspector de homicidios o de cualquier equipo de investigación criminal.

Por último, en esta intención inmanente de ayudar a dignificar la labor corporativa del Cuerpo Nacional de Policía y de la Guardia Civil, como colectivos, aparece también la de desterrar prejuicios sobre la personalidad y la formación de los propios policías. Entendidos durante mucho tiempo como hombres de exigua formación académica y nulos intereses intelectuales, de escasa sensibilidad y cierta facilidad para la brutalidad y la violencia, en las novelas que nos ocupan nos encontramos con personajes totalmente contrarios a esta imagen.

Petra Delicado es licenciada en Derecho, amante de la música clásica y de la literatura; Rubén Bevilacqua es licenciado en Psicología, también aficionado a la música, a la literatura y a la filosofía, y Virginia Chamorro, enamorada de la astronomía, estudia hasta licenciarse durante las primeras entregas de la serie la carrera de Matemáticas a distancia. El propio Bevilacqua debe combatir viejos tópicos del haber popular sobre su condición de guardia en algún episodio, como el siguiente pasaje de *Los cuerpos extraños*:

—Primer movimiento de la Quinta de Mahler. He de reconocer que no es el tono que habría esperado del móvil de un guardia.

De gente como Grau me fastidiaba, no lo ocultaré, aquella clase de comentario, que presuponía sistemáticamente que, por haberme encajado alguna vez un tricornio en el cráneo, el contenido de este era exiguo o carecía de la variedad corriente en alguien de mi tiempo y lugar. Pasaba con las lecturas, con la música, hasta con los idiomas. Y podía entender que no hacía demasiadas décadas el Cuerpo había estado formado sobre todo por gentes rústicas, y que incluso hubo una época oscura, en los cuarenta del pasado siglo, en que se coló algún analfabeto, pero era pasmoso que en pleno S. XXI a algunos, o a muchos, el reloj les siguiera dando esa hora, cada vez más lejana (Silva, 2014, p. 223).

También Petra sufre los prejuicios velados para con su profesión, los viejos clichés y temores arrastrados socialmente que aún manchan la imagen del policía, en este caso cuando sus compañeras de gimnasio se enteran de a qué se dedica: “Me quedé helada. Nunca había comentado nada con ellas sobre mi profesión. Decir que eres policía suele ser suficiente para que se forme a tu alrededor un halo de desconfianza” (Giménez Bartlett, 1996, p. 70).

Esta preocupación es visible esencialmente en la vida privada de los detectives, donde salen a relucir estigmas obsoletos y subyacente interés malicioso por su profesión. Es elocuente, asimismo, la impresión y la cierta incomodidad que le produce a Petra el plan de una cena formal con los amigos arquitectos de su marido:

De modo que seguí preocupándome un rato más. Estaba convencida de que muchos de los colegas de mi marido sabían que era policía y me mirarían con expectación. ¿Por qué un policía excita la curiosidad de la gente más que ningún otro oficio? ¿Porque tenemos fama de estar encallecidos y ser un poco cabrones? ¿Porque nos ocupamos del mal? Sería más lógico que la sociedad se intrigara frente a un entomólogo, un cantante de fados, un investigador de células madre. Pero no, en cuestión de interés morboso los polis estamos a la cabeza de la clasificación (Giménez Bartlett, 2009, pp. 30-31).

Tanto Petra Delicado como Rubén Bevilacqua expresan reiteradamente — normalmente a colación de la reflexión que le suscitan los casos que afrontan— los motivos por los que un día acabaron dedicándose a la labor policial y cómo, a lo largo de los años y de las experiencias, ese pensamiento ha ido madurando y adaptándose a su cotidianidad. No es la misma la reflexión de la inspectora barcelonesa al inicio de la serie —cuando aborda su desempeño como policía de investigación por pura casualidad— que la que hace al final de la misma —ya experta y reconocida en su rol de detective de homicidios—.

Si había acabado haciéndome policía era para luchar contra la reflexión que solía inundarme frente a todo. Acción. Solo pensamientos prácticos en horas de trabajo, inducción, deducción pero siempre al servicio de la materia delictiva, nunca más ensimismadas meditaciones íntimas en la barra de un bar (Giménez Bartlett, 1996, p. 8).

Tal como anuncia en las primeras páginas de *Ritos de muerte*, Petra abandona la abogacía por razones personales —el divorcio de Hugo, su primer marido— pero también intelectuales: el exceso de inactividad le resulta insoportable, necesita un cambio radical en su vida. Brota aquí el vehemente deseo del personaje de romper con lo monótono, de salir de su zona de confort y de bregar con los nuevos desafíos que le puedan aguardar. Este ímpetu disruptivo irá estrechamente ligado con el ansia de libertad, de emancipación y de poder de la mujer, deseosa de arrancarse las cadenas históricas —físicas y figuradas— y tomar decisiones por sí misma, lejos de sumisiones sociales o del patriarcado tradicional, con todo lo que ello conlleve. Este pensamiento de la mujer moderna se aprecia con claridad en esta determinación de Petra —al igual que en otros aspectos de su ficticia existencia—, la cual se exhibe como voz reivindicativa de este modelo de mujer contemporánea, feminista, independiente y libre que comienza a despuntar —y a abundar— en la actualidad.

De hecho, pese a mi brillante formación como abogada y mis estudios policiales en la Academia, nunca se me habían encargado casos de relumbrón. Estaba considerada “una intelectual”; además era mujer y solo me faltaba la etnia negra o gitana para completar el cuadro de marginalidad. Desde el principio fui destinada al Departamento de Documentación, donde me ocupé de temas generales; archivos, publicaciones y biblioteca, lo cual acabó por fijarme un estatus meramente teórico en la consideración de los compañeros. Reclamé participar en el servicio activo alguna vez y se me concedió. Intervine en algunos casos de robos aislados para los que ni siquiera hizo falta investigar. No había entrado en la Policía inspirada por las películas de acción ni por las novelas del género negro: persecuciones, peleas, mucho whisky, ademanes resabidos... Sin

embargo, mantenerme siempre en los estadios especulativos y librescos me producía un sentimiento inevitable de frustración (Giménez Bartlett, 1996, p. 10).

El realismo implícito de la novela policíaca es claramente palpable también en los pensamientos de los protagonistas sobre su labor investigadora diaria. Lejos de dibujarse como un proceso siempre emocionante, donde abunda la acción y las inyecciones de adrenalina y donde el detective es casi un ser superior, un héroe, tanto Petra como Vila desmienten esa mitificada imagen, aterrizando en la realidad cotidiana, en ocasiones hastiosa y muchas veces infecunda: “Era tarde y hacía frío. Pero así era la vida arrastrada de un auténtico policía, largas noches en bares miserables, temperaturas extremas, violencia, desagrado y el intempestivo madrugón con la boca amarga de cigarrillos y café, mitología completa” (Giménez Bartlett, 1996, p. 20).

También esa reflexión madura, de personaje ya avezado y curtido en batallas profesionales y personales, aparece en Rubén Bevilacqua en su última novela hasta la fecha. Sabiéndose ya más cerca del final que del principio, el guardia rememora con cierta nostalgia su larga trayectoria:

Me gustaba la estampa de vida fugitiva que formaban, la noche, las luces de carretera, ella al volante de nuestro coche que antes había sido de un narco y ahora era propiedad del Estado. Esa era la existencia que había elegido y en la que me reconocía. Temblaba al pensar que solo me quedaban unos pocos años de saborearla, y eso me empujaba a bebérmela con toda mi alma, a darle cuanto pudiera quedarme, porque no conocía otra manera juiciosa de vivir (Silva, 2018, p. 38).

Otro aspecto relevante en la idiosincrasia del nuevo detective, dependiente de un cuerpo organizado y jerarquizado es, precisamente, las actuaciones que estos deben realizar siempre amparados en la ley, dentro de los paradigmas de lo ordenado, supeditados a designios de superiores y amoldados al sistema y método propuesto. Lejos queda la independencia del investigador privado, autónomo e individualista que por su cuenta y riesgo asumía la búsqueda y persecución del mal a su manera. La única ley y el único orden ante el que este respondía era la persona que le había encomendado el trabajo, si la hubiera, o su propia persona, si investigar no era más que un pasatiempo. Tampoco aparece ya el espíritu de supervivencia que embargaba en ocasiones al protagonista de la novela negra, obligado a resolver el problema para librarse del peligro real que le acechaba o para obtener beneficio directo por ello y poder, en consecuencia, subsistir.

Pero no me extenderé más sobre estas miserias que padezco como miembro subalterno de un cuerpo jerarquizado y militar, porque siempre que trato con ellas me acuerdo de esos olímpicos detectives de las novelas que hacen lo que se les pone en las narices sin rendir nunca cuentas a nadie y me siento como un paria (Silva, 2005, p. 363).

Los personajes de estas producciones trabajan para el Estado, no de manera independiente ni contratados por personas particulares. Su sueldo y su estabilidad no se supeditan al éxito o al fracaso de determinada investigación, y normalmente sus vidas no corren peligro real. No obstante, tanto los personajes de Giménez Bartlett como los de Silva se caracterizan por una abnegación y un afán profesional más allá de la obligación y de lo económico. Motivados siempre por su espíritu justiciero, destacan su vocación e implicación total en la tarea a la que se consagran, y aunque en ocasiones sus circunstancias personales o anímicas influyan en su predisposición, no cesan en su empeño hasta que resuelven el crucigrama que les ha tocado en suerte.

Me miré en el espejo: pelos revueltos, ojeras, piel grisácea... afortunadamente el espejo no recoge los olores. Sentí terror por mi propio abandono. Nadie debería entregar tanto al trabajo. Ningún ente civilizado puede presentar semejante aspecto y no ser consciente de ello. Pensé que cuando me jubilara solo quedaría de mí un rescoldo de lo que había sido. La hoguera de mi vida lo quemaba todo en una combustión acelerada, un incendio con llamas de las que llegan hasta el techo. Y, sin embargo, ¡qué carajo!, ¿con cuántos asesinos en serie volvería a enfrentarme? Muy pocos, probablemente ninguno. No, mi querido asesino, fuera quien fuese, merecía un esfuerzo final, aunque todo mi cuerpo se convirtiera en ceniza (Giménez Bartlett, 2017, p. 348).

Valga para corroborar lo apuntado la reflexión precedente, llevada a cabo por Petra en el fragor del complicado caso de *Mi querido asesino en serie*, así como la siguiente de Vila, a raíz de la tensión del caso de *La reina sin espejo*:

Lo que me tocaba era cambiar el disco, y ya que no podía actuar inmediatamente, prepararme para la acción venidera. La depresión, la melancolía, la desgana de vivir, son en general avatares reservados a personas que no tienen nada mejor que hacer, o que no aciertan a ver que lo tienen. Yo tenía una muerta que pedía justicia, y a la que había de darle, si no eso, al menos el remedo que estaba disponible y que me pagaban por ayudar a dictar. Había por ahí un cabrón o un imbécil o ambas cosas a quien había que sentar en el banquillo, y aunque ya no tenía la ingenuidad necesaria para desear ese desenlace con la menor ilusión, sí me quedaba la comezón por desenmascararlo, por echármelo a la cara y ver al fondo de sus ojos la misma nada indefensa

y necia que ya había visto tantas veces, fuera cual fuere el lustre con que se revistiera para reivindicarse ante sí y ante los otros (Silva, 2005, p. 88).

En definitiva, el retrato que Giménez Bartlett y Silva hacen de sus personajes y de sus circunstancias como detectives responde a la nueva concepción del policía moderno en la sociedad actual. La pretensión de los escritores es exponer una situación similar a la realidad, basados en testimonios y documentación, ya que su ficción se construye simulando escenas, acciones, métodos y formas verídicas. Además, los personajes, en su vertiente policial, responden al paradigma del investigador actual, pero también al del personaje humano, hecho a imagen y semejanza del hombre cotidiano, que piensa, siente y experimenta como tal. Policías de pura cepa, estos cuatro personajes principales hablan con asiduidad sobre sus contingencias laborales, su amor por la investigación y, en suma, su absoluta vocación por hacer con su trabajo de este mundo un lugar mejor.

Era cierto que en las filas del cuerpo a uno le tocaba, además de la sordidez del crimen, apechugar con las limitaciones y miserias de una organización jerarquizada que no siempre colocaba en los escalones de mando a los individuos más excelsos. Pero no era menos que, dentro de aquel tinglado militarizado y centenario, al universitario desubicado que también yo había sido —por circunstancias distintas a las suyas— se le había otorgado, más de una vez y contra todo pronóstico, la oportunidad de saborear la sensación de desempeñar un papel no del todo superfluo en el teatro del mundo (Silva, 2018, p. 16).

Es, precisamente, este mensaje el que el propio Vila traslada. Por encima de las restricciones, de los obstáculos y de los sinsabores de su rutina, sobresale siempre y sin lugar a dudas la conciencia de la lucha, del tesón y del orgullo de trabajar por la causa de la justicia, de la rectitud y del bien.

5.1.2. *Mujer, feminismo y trabajo.*

En otro orden de cosas, otro tema frecuente y relevante en estas novelas es el del papel de la mujer en la sociedad, su desempeño como trabajadora y la conciliación de la vida privada con la profesional. Ya de por sí tema históricamente controvertido, el marco policial en el que se encuadran estas novelas acentúa su importancia e intención reivindicativa.

Tanto Alicia Giménez Bartlett como Lorenzo Silva construyen dos personajes principales femeninos fuertes, luchadores y valientes, que abogan por la igualdad de la mujer, por su capacidad para el mando y el poder y que reclaman con asiduidad su primacía en un mundo tradicionalmente dominado por el hombre. Así, tanto Petra como Chamorro no solo no se apocan ante situaciones delicadas, donde su condición de mujer las pudiera poner en entredicho o a la sombra de sus compañeros varones, sino que defienden con fiereza e inteligencia —en más de una ocasión demostrando una mordaz ironía— su aptitud y valía.

Tal y como enunciaba Venkataraman (2010), la posición de una mujer al frente del poder policial tiende a revertir los patrones clásicos y patriarcales de la sociedad —y por ende, de la novela policíaca—, aunque también puede darse una reafirmación de los mismos. Por una parte, la presencia de una mujer independiente, libre y autoreflexiva, en lugar de un hombre solitario, extravagante y cínico, determina cierta sublevación y cuestionamiento del orden más tradicional. Por otro lado, esa excesiva tensión puede entenderse como incompatible, lo que originaría una remodelación total de la fórmula, basada en una nueva ideología y en una nueva conciencia de los elementos más característicos. La protagonista de Giménez Bartlett, por ejemplo, destacará por hacer gala de una permanente reflexión sobre su condición de mujer mientras lucha por encontrar su lugar en un espacio típicamente masculino, poniendo de manifiesto constantemente este contraste.

También Yang (2010) coincide en señalar en la narrativa de la autora manchega la existencia de un proceso de deconstrucción. Por un lado, del género policíaco y, por otro, de un sistema social disonante y ambiguo, especialmente en lo que respecta a los roles del hombre y de la mujer. Giménez Bartlett se servirá del motivo policíaco para crear transgresiones de índole feminista, aprovechando la confección del personaje de Petra Delicado para señalar la identidad femenina y su contradictoria relación con una sociedad de signo marcadamente patriarcal.

Innegable sería obviar el arraigado machismo histórico que ha dominado —y domina— ambientes como el policial, tradicionalmente dirigido completa y únicamente por hombres. Otro reflejo de los avances sociales de la actualidad, de la modernidad y de la cada vez mayor presencia de la mujer en todos los ámbitos laborales es, precisamente, la importancia indiscutible que tienen Petra Delicado y Virginia Chamorro en las novelas.

No obstante, no son los únicos personajes femeninos que Giménez Bartlett y Silva integran en sus aventuras. En la serie de Petra son varias las investigaciones en las que esta y Garzón reciben la ayuda directa de dos jóvenes guardias, Yolanda y Sonia, así como la presencia ocasional de mujeres en papeles secundarios, como forenses o policías de otros departamentos. También Silva puebla sus novelas de mujeres en órganos judiciales —llama la atención la clara prevalencia de juezas frente a jueces— o en el propio cuerpo de la Guardia Civil —la cabo Salgado, la cabo Anglada, la guardia Lucía o la teniente Morata—. Queda patente, así, que la concurrencia de agentes como Delicado o Chamorro no es algo circunstancial. Gremios como el policial o el judicial dan, cada vez más, cabida a la mujer, que comienza a ostentar cargos de responsabilidad y a normalizar su profesionalidad ante desempeños históricamente masculinos. Este elenco de mujeres se iza como bandera y símbolo del cambio social, de la voz creciente de un colectivo acostumbrado a la infravaloración y al sexismo que, poco a poco, comienza a agrietar esos muros y a romper esas cadenas.

Siguiendo el análisis de Marie-Soledad Rodríguez (2009) respecto del papel de la mujer en la serie de Giménez Bartlett, esta entiende una doble vertiente en la función de narradora de Petra Delicado. La realidad de esta como mujer protagonista y como inspectora de policía determina el doble cuestionamiento de los roles de género: por una parte, en su vida profesional; por otra, en su vida personal. Petra Delicado se constituye como nuevo modelo femenino, al margen de los esquemas tradicionales, y es la constante focalización interna la que permite ahondar en el discurso reflexivo, en la indagación psicológica, en un “proceso de concienciación que la lleva a revelarse a sí misma” (p. 253).

Si se atiende al desarrollo lineal de la heroína a lo largo de todas las novelas que componen la serie, será posible percibir cómo esta evoluciona tanto en su trayectoria vital como profesional en lo que a su condición y pensamiento como mujer respecta. La primera entrega, *Ritos de muerte*, incide con mayor fuerza en la realidad de Petra más personal: se recuerdan datos de su pasado —su doble divorcio— y se presentan los comienzos de su

carrera policial —en el departamento de documentación—. Según se suceden las aventuras, las cuestiones existenciales de la protagonista se circunscribirán a la temporalidad del caso que le ocupa, sin ahondar en excesivas regresiones a su pasado personal ni en una constante reafirmación de su poder como inspectora (el reconocimiento por su labor aumenta y se consolida).

En lo que se refiere al ámbito privado, la primera circunstancia que se expone al inicio de la saga es su particularidad de doble divorciada y su deseo de independizarse y vivir sola. Según Rodríguez (2009), se desvela aquí el carácter estereotipado de sus matrimonios. El primero, con Hugo, representa el patrón clásico convencional, donde el hombre es el que domina y la mujer la que se subyuga a su voluntad. El segundo, en cambio, corresponde a un modelo completamente opuesto: marido joven y dependiente que demanda el cuidado de la mujer, de un modo más semejante a una madre, y lejano asimismo del rol de igualdad que se espera. Todo ello desemboca en una ruptura de Petra Delicado para con los cánones sociales preestablecidos. Su necesidad de emancipación la lleva a una vida solitaria, a ser consciente del propósito que tiene de disfrutar de los pequeños placeres cotidianos, a entender una existencia apacible y tranquila sin vínculos de sumisión personal, y donde la soledad se contempla como “un estado ideal”. Asimismo, ese ansia de libertad encuentra en la liberación sexual un motivo más para reafirmarse en su autonomía y en su alejamiento de los esquemas impuestos socialmente (Rodríguez, 2009).

Por todo esto, Petra evoluciona hacia un nuevo modelo, alejado del más tradicional. Rechaza las reglas típicas y lleva a cabo una premeditada labor de autoconcienciación mediante un proceso de trascendencia permanente, lo que determina que se postule como una mujer compleja, “segura de sí misma pero examinando constantemente todas sus decisiones, decidida y reticente a comprometerse, irónica y liberada sexualmente pero también muy apegada a una vida tranquila sin demasiados sobresaltos” (Rodríguez, 2009, p. 254).

A este respecto *El silencio de los claustros*, octava novela de la serie, entraña un punto de inflexión clave en el desarrollo vital de la inspectora (Venkataraman, 2010). Su relación con Marcos conlleva una alteración en su filosofía existencial. Pasa a entender el hogar como un mundo idílico, acogedor y feliz, su visión del matrimonio se renueva y su cometido como madre ocasional implica una nueva ocupación en su día a día. Todo ello supone aceptar y compaginar las tres vertientes: Petra ahora es mujer, madre y policía. No obstante, como remarca Venkataraman, no por ello la inspectora deja a un lado su constante

cuestionamiento sobre su condición de mujer. De hecho, son recurrentes los sentimientos de felicidad que le despierta su nueva vida, pero también aparecen los de culpabilidad por no verse capaz, a veces, de colmar las expectativas —heredadas de la arcaica función de la mujer— en su papel de esposa y madrastra.

No obstante, es en lo referente a su cargo de policía donde mayores escollos encuentra la protagonista por el hecho de ser mujer. Ya la primera responsabilidad de Petra en el Cuerpo, en la oficina de documentación, revela el clásico rol de la mujer en estos organismos: puestos de papeleo, de escasa acción y movimiento y de exiguo peligro. Su azarosa incorporación —por necesidades de plantilla— a la Brigada de Homicidios pone de relieve rápidamente las dificultades que le comportará ser mujer y ostentar un cargo de autoridad.

En primera instancia, será la relación con Garzón la que ejemplificará la persistente controversia alusiva al género. Al inicio de la serie, cada uno de estos personajes representa una inversión total de los esquemas consabidos (mujer sin experiencia, más joven, con poder y mando; y hombre curtido, experto y subordinado), además de reflejar con sus actuaciones y discursos la imagen que de la mujer se tiene según los modelos transmitidos y asumidos por la sociedad (Rodríguez, 2009, p. 257). Esta presumiblemente insoslayable distancia tensa la trama desde sus primeros compases, generando una fuerza de atracción y repulsión entre los protagonistas que facultará el avance y el desarrollo del individuo en su relación para con su compañero y que, en definitiva, generará el movimiento necesario para que su historia crezca, se nutra y evolucione en el tiempo.

Petra Delicado se comportará a menudo adoptando rasgos y maneras entendidos como típicamente masculinos (uso de tacos, expresiones malsonantes o actitud beligerante y dura), tratando de denunciar los patrones históricamente asemejados a uno u otro género. Estos modos resultan, inicialmente, chocantes y algo violentos para Garzón y para el resto de policías, precisamente por provenir de una mujer y por considerarse “poco femeninos”. Según se suceden las andanzas de la pareja, la identidad femenina de la inspectora se va puliendo a ojos de Fermín, que acaba asumiendo que esta es su jefa, sin matices de condiciones sexuales, logrando una aceptación mutua y una concepción de igualdad en su relación (Rodríguez, 2009).

Así, Giménez Bartlett logra a través de la construcción de su protagonista “una reflexión sobre la condición de la mujer dentro de un mundo inicialmente reservado a los hombres”, mediante la proposición del “retrato de una mujer contradictoria que reivindica posiciones feministas pero hace suyos, en su vida privada o en su trabajo, valores reconocidos como esencialmente masculinos” (Rodríguez, 2009, p. 260).

Ejemplo de este arraigado costumbrismo y de los torpes intentos que a veces se llevan a cabo para demostrar la aparición de la mujer y dar, así, visos de modernidad a la imagen de órganos como la Policía, es el hábito de encargar a una de ellas ejercer de portavoz o de rostro visible de cara a los medios. En *Mensajeros en la oscuridad* se da precisamente esta situación, ante la que la propia Petra manifiesta su malestar:

Tras los primeros escauceos teóricos me hizo saber que querían entrevistar a alguien del departamento en un programa de televisión. Habían dejado en sus manos escoger quién debía participar y, naturalmente, él [el comisario] se había hecho un razonamiento nada original, justo ese razonamiento que estoy harta de oír, que carga, que ofende, que taladra, que reduce las neuronas a polvo sideral, y no es otro que: “Siempre queda mejor una mujer” (Giménez Bartlett, 1999, p. 8).

También en la serie de Silva, por otro lado, se visibilizan los viejos y arraigados pensamientos del haber popular para con la presencia de la mujer en la milicia. Sufridos en sus propias carnes, Chamorro se lamenta de ello, ante la comprensión y el pragmatismo de Vila:

Chamorro se quedó pensativa.

—Ya llevo un año intentando conseguir que me respeten—habló por fin, con pesadumbre—, y no me ha salido demasiado bien hasta el momento.

Ahora se suponía que yo tenía que animarla. No soy un desalmado, ni un machista empedernido [...]. En buena medida, aliviar a Chamorro de las dificultades de su sexo era implicarme en una batalla enojosa, tonta e inútil, en tanto a algo que apenas me estimula. Muchos de mis compañeros estaban en contra de que permitieran a las mujeres ingresar en el Cuerpo. A otros les gustaba que su pareja de patrulla se llamara Mónica y oliera a otro tipo de colonia. Yo no busco mujeres en el puchero del que como y no taso en más o menos a un amigo o a un enemigo por la postura en que orina. En aquella circunstancia eso me hacía partidario de nadie y beneficiario de nada (Silva, 1998, pp. 51-52).

Por regla general, la guerra contra el sexismo o la apología de la igualdad de la mujer y de la conciliación laboral y familiar recae sobre las propias protagonistas de las novelas, que argumentan o luchan por la causa en cuanto se les presenta ocasión. A este respecto, no obstante, Petra Delicado se declara pública y notoriamente como no feminista, argumentando que si lo fuera no sería policía ni podría vivir en este país. A pesar de ello, su comportamiento, sus opiniones y sus reflexiones conllevan, aun velada, una inherente pugna en favor de la reivindicación de la mujer.

En una ocasión, en *Ritos de muerte*, Petra se enfrenta a su superior, el comisario Coronas, el cual los acaba de revelar del caso ante la presión del padre de una de las víctimas, que tacha de ineficaces a la inspectora y a su equipo arguyendo su incapacidad por ser mujer. Ante la injusta situación esta no se achanta, plantando cara con firmeza a su jefe:

Con todos los respetos hacia mis superiores quiero señalar que estoy convencida de que este trato injusto se me dispensa por el simple hecho de ser mujer, un colectivo sin relevancia dentro del cuerpo, al que minimizar o vejar resulta sencillo y sin consecuencias. Protesto por esta decisión, creo que sienta un precedente peligroso, que la independencia policial ante los avatares sociales queda seriamente dañada en su credibilidad. Protesto respetuosamente, señor (Giménez Bartlett, 1996, p. 127).

En *Muertos de papel*, asimismo, se da una escena donde Petra demuestra, otra vez, su indignación ante el trato vejatorio para con el sexo femenino, denunciando en este caso el implícito machismo de un, en apariencia inocente, comentario de su superior:

—¿Ustedes saben lo que es un hijoputa?—inquirió el comisario Coronas como toda presentación del asunto.

—Hombre, pues no sé. En realidad es curioso que los mayores insultos dirigidos a los hombres acaben también cayendo sobre la cabeza de una mujer. Porque ya me dirá, comisario, si porque un tío sea malvado o cabrón hay que cargárselo también a su madre (Giménez Bartlett, 2000, p. 6).

En cuanto a la relación entre Petra y Fermín, al comienzo de esta surgen ciertas tiranteces a colación de este tema. Fermín es un hombre hecho a las tradiciones, un viejo policía de provincias educado en el costumbrismo más elemental, poco habituado a lidiar con mujeres en su ámbito laboral y menos a tener a una de ellas como jefa. Así, aun no existiendo en este ninguna intención de discriminación consciente, su relación inicial con una mujer como Petra —de fuertes convicciones y férreo carácter— dará lugar a situaciones tensas que,

poco a poco, se irán limando y suavizando: “Comprendí que, tras aquella dubitación, hubiera debido restallar la palabra “cabrón”, pero el subinspector seguía haciendo concesiones a mi feminidad” (Giménez Bartlett, 1996, p. 46). Sin duda, tras estos momentos de acercamiento y acompañamiento, Fermín será un fiel defensor y un apoyo firme de Petra y de su reivindicación feminista. El comportamiento inicial de Garzón da muestras del excesivo y artificioso empeño que pone para no ofender a su jefa —una mujer, algo completamente inaudito para él— y la consecuente extrañeza e irritación que a esta le produce:

—Sí, sé muy bien lo que digo, una imagen falsa, eso es lo que usted tiene de mí. Me ha tomado por un machista sin sentimientos, por un hombre de poca sensibilidad, y le aseguro que no es nada de eso. Yo a la mujer la tengo considerada en lo más alto, literalmente la subo a un pedestal. Creo que es un ser maravilloso, lleno de espiritualidad, bello y perfecto como una flor (Giménez Bartlett, 1996, p. 49).

Poco a poco, Fermín se acostumbra a la personalidad y al modo de trabajar de la inspectora —y viceversa—. Lo que en el arranque de la serie origina cierta rigidez por la diferencia de sexos, según avanza —y con ella su relación y amistad— esta quedará difuminada y reducida únicamente a ironías cariñosas o chascarrillos bienintencionados, donde predomina el humor que los caracteriza.

Rubén Bevilacqua, por otra parte, es garante asimismo del pensamiento moderno de entender a la mujer tan capaz —o más— como cualquier hombre, también, por supuesto, en la labor policial. Ante los innegables clichés y prejuicios que se repiten por la presencia de Chamorro, y aun no necesitando esta la intermediación y defensa de su superior para dejar clara su valía, Vila se alza, no obstante, como fiel escudero de la causa.

Si me hubiera asistido mi deficiente pero abnegado conocimiento de su carácter, habría pensado que mi ayudante me agradecía que hubiera acudido en su auxilio. En cambio, no me sorprendió advertir en la rápida mirada que cruzó conmigo un brillo de disgusto. Chamorro prefería bastarse sola. Había tenido que soportar la desconfianza y el retintín de tantos hombres, uniformados o no, que había hecho de la tarea de desacreditar las reticencias masculinas una especie de cruzada personal e intransferible (Silva, 2000, p. 16).

Frente a esta problemática, Vila expresa su parecer con rotundidad también con otra mujer del gremio, en este caso la cabo Anglada, con la que comparte caso en *La niebla y la doncella*:

—Hay hombres imbéciles y desalmados, lo mismo que mujeres imbéciles y desalmadas. Mira, está claro que hoy, como ayer, ser mujer es mucho más difícil que ser hombre. Pero dudo que eso se resuelva hasta que no haya conciencia de que las servidumbres que se imponen a la mujer están sostenidas no solo por hombres, sino también por mujeres. Y algunas de las peores, más por mujeres que por hombres.

—Algo de razón tienes en eso.

—Yo solo respondo de mí. Y nunca he explotado ni postergado a una mujer. Ni yo, ni muchos otros. Así que me niego a soportar la matraca del feminismo agresivo, con su odio bobo hacia el hombre en general (Silva, 2002, p. 230).

Así, nos encontramos con dos mujeres de recio carácter, símbolos de la renovada posición de estas en la sociedad actual. Precisamente por dedicarse profesionalmente a lo que se dedican deben defender con más ahínco —injustamente— su capacidad para tareas usualmente ejecutadas por hombres. El apoyo de sus dos compañeros es, sin duda, indispensable. La comunión entre ellos, no obstante, no impide bromas e ironías al respecto, así como situaciones en las que el trasfondo feminista latente conlleve ingenio y complicidad, amén de la seriedad que en otras veces presenta dicho tema. Valga, por ejemplo, la agudeza evidente en el discurso de Petra, ante la colaboración temporal con otro inspector de policía:

—Yo, que conste, no pienso obedecer órdenes directas tuyas. Aquí, desde el principio, usted ha sido la jefa. Así que si decide mandarme algo...

—¡Tranquílcese, Fermín!, por lo menos es un hombre. ¡Imagínese que llegan a enviarnos a otra mujer! (Giménez Bartlett, 1996, p. 221).

También Chamorro, en la siguiente situación, demuestra su temple y sarcasmo como arma de contraataque ante la propuesta de Vila, que pretende explotar su condición de mujer en una acción policial:

—¿Traes pintalabios?—le pregunté a Chamorro.

—Pues no. ¿Y tú?

—¿Y puedes soltarte o revolverte el pelo o algo?

—Me lo puedo soltar. Y si quieres me lo revuelves a tu gusto.

—Suelto me vale. Se trata, nada más, de que no nos tomen por un par de testigos de Jehová que vienen a evangelizarlos.

Me observó con cierta displicencia.

—Y a ti, ¿cómo te camuflamos? ¿Vas a ponerte gafas de sol? (Silva, 2012, p. 249).

Además de la contienda en favor de sus derechos como mujer, de la igualdad en su trabajo o el esfuerzo por desterrar los prejuicios sociales, se suma a ello la preocupación de la conciliación laboral y familiar de las protagonistas.

Petra pasará, a lo largo de la serie, de ser una mujer soltera —doblemente divorciada— a una felizmente casada y con cuatro hijastros. Esta nueva circunstancia plantea diferencias en su modo de vida: desde la independencia y libertad de las primeras entregas, donde su tiempo personal estaba a su entera disposición, hasta la compaginación de una vida familiar donde, además de atender los vericuetos de su trabajo, debe responder como esposa, ama de casa y madre ocasional. Así, se reflejarán de manera directa las diferencias y dificultades que esto trae consigo y cómo Petra, mujer moderna, procura afrontarlas saliendo victoriosa.

Colgué. Los malentendidos entre parejas suelen resolverse con un par de bromas y un beso de paz; pero para eso hay que estar presente, convivir y charlar con normalidad. Un par de momias robadas más y mi matrimonio se iría al infierno. Hace falta algo más que amor y madurez para que una relación se prolongue exitosamente: hace falta tiempo (Giménez Bartlett, 2009, pp. 419-420).

En el fragor de un caso imbricado se acrecientan las complicaciones a la hora de armonizar trabajo y vida familiar. Además, la ausencia de horario fijo, los habituales imprevistos policiales a deshora, el permanente estado de guardia o la imposibilidad de desconectar de dicha investigación provoca, a menudo, el estrés y el agobio en la detective, lo que repercute irremediablemente en su vida privada.

En los últimos días me había comportado como si viviera sola en el mundo. La pasión del trabajo se había superpuesto a cualquier otro interés. Mi marido no había protestado en absoluto. Una actitud cómoda para mí, pero que al mismo tiempo me hacía sentirme mal. Resulta que desaparezco de la vida de los que me rodean y todo sigue como antes. Ni siquiera mis hijastros habían preguntado por mí. Yo parecía prescindible a todas luces. Recapacité, como siempre hago frente a mis sentimientos, y me di cuenta de hasta qué punto era inmadura mi sensación. ¿Qué quería, recriminaciones, lamentos amorosos, protestas sobre mi escaso compromiso familiar? ¡De ninguna manera!, pero sí me hubiera gustado percibir cierto resquemor, un vacío que mi presencia llenaría felizmente. Ser mujer es un incordio, pensé. Nuestra envidiable capacidad para atender varios frentes al mismo tiempo, nuestro polimorfismo natural, nos permite ahondar en muchos roles, pero cada uno de esos roles comporta fatalmente un deseo de perfección inasumible (Giménez Bartlett, 2017, p. 325).

Por otro lado, Chamorro no varía su condición civil en toda la serie. Alternando soltería con esporádicos noviazgos, su vida privada y personal nos es menos conocida que la de Petra, e incluso que la de su propio compañero, Bevilacqua, pero esto no impide que sepamos de ella su pensamiento e ideales al respecto.

—Me vas a permitir que prepare mi defensa para otro momento, porque ahora estoy hecho unos zorros. Pero creo que nunca he ofendido tu dignidad femenina. Incluso estoy dispuesto a recomendar que si algún día tienes un hijo, y hasta dos o tres, no te echen de la unidad.

—Si algún día tengo un hijo, ya me iré yo. Pero por ahora no necesito que te desgastes al respecto.

—Pues no te duermas, no vaya a pasarse el arroz.

Mi compañera esbozó la primera sonrisa de aquel día.

—Qué respetuoso de mi dignidad femenina es ese comentario.

—Solo me preocupo por ti. Los treinta están ya encima... (Silva, 2005, p. 12).

Virginia Chamorro, aunque no tenga una familia a la que dedicarse, no es ajena a que su condición de mujer la hubiese predispuesto a, antes o después, optar por ello en detrimento de su oficio. Por tanto, no es un tema ignorado en sus reflexiones y en sus conversaciones con Vila, como sucede en *Los cuerpos extraños*. Se da la circunstancia de que Virginia, al tratar de ser madre, descubre que no puede serlo. De este modo, Chamorro se refugia en su ocupación como guardia, se hace fuerte ahí, aunque eso no impida que, como mujer, sienta un profundo dolor ante la imposibilidad de poder formar una familia.

—Muchas veces pensé en el día en que tendría que dejar lo que hago ahora, si mi circunstancia personal cambiaba. Y me vi en una oficina, haciendo trabajo de secretaria en el mejor de los casos. Una perspectiva que, entre tú y yo, me parece peor que pegarme un tiro. En estos meses he pensado mucho, y esa es la parte buena que ha salido de esto. Ahora lo tengo claro, ya sé dónde estaré cuando tenga tu edad: donde estás tú, arrastrando a una pandilla de chavales y no tan chavales adondequiera que nos pongan un muerto y haya que cortarle las alas a un hijo de perra. En la carretera, en la puta calle. Aquí—dijo, señalando la bahía con un ademán—. ¿Y sabes qué? Me gusta (Silva, 2014, p. 306).

En definitiva, este tema encarna la renovada idiosincrasia que pretende esta tendencia actual de la narrativa detectivesca. Al frente del progreso, de las preocupaciones sociales y de la denuncia de las injusticias, hablar de mujer, feminismo e igualdad parece básico para su cimentación. Sin duda, los cuatro personajes líderes representan distintas líneas axiomáticas, formulaciones diferentes de un mismo tema y una disposición de puntos

de vista distintos que facultan una mirada amplia e íntegra. Su desarrollo como individuos, la mutación de sus realidades y la evolución de sus pensamientos ofrecen al lector una panorámica espacio-temporal, un análisis del asunto en toda su globalidad y referente a toda su problemática. Los cuatro detectives no son estancos en sus razonamientos: comparten, se adecuan, se influyen y se impelen entre ellos. La trascendencia de que estos dan muestra —en lo que refiere a este tema y a muchos otros— permite vislumbrar detrás a dos escritores a la vanguardia de la modernidad, liderando un cambio social profundo que viene operándose de un tiempo a esta parte y que encuentra en la literatura —y en literatura como la que nos ocupa— un estupendo vehículo para trasladar, denunciar e incentivar en nuestra sociedad el motor del cambio.

5.1.3. Relaciones personales, amor y familia

A colación del tema de la mujer como trabajadora y de la defensa del feminismo, nacen las cuestiones colaterales de la familia y el matrimonio, del amor y de las relaciones sentimentales de los detectives. Los cuatro protagonistas tienen, cada uno de ellos, una coyuntura diferente en lo que se refiere a sus vínculos íntimos y personales. Sobre ello reflexionan a menudo, lo cual les sirve, también, como nexos para compartir pareceres, creencias y emociones.

Antes de ahondar en las singularidades de estos policías, merece la pena echar la vista atrás para comprender el tratamiento que de estos temas tradicionalmente se ha dado en las novelas del género. No es extraño encontrar que detectives clásicos como Philo Vance o Sherlock Holmes reniegan del amor, de la familia y de la sexualidad. Tal como apuntan Balló y Pérez (2005), esta marcada asexualidad se declina en favor de la dedicación total del investigador a su causa contra el crimen. Por otra parte, en el extremo contrario destacan héroes como James Bond, manifiesto mujeriego; o Pepe Carvalho, el cual mantiene una relación abierta con una prostituta. Así pues, la atención a las relaciones sexuales o sentimentales, en la tradición policíaca, se acerca más a estos extremos: o se desconoce este tipo de vínculos en la vida del personaje o, si los tiene, se limitan a lo meramente físico y esporádico. No será hasta este rebrote de la nueva novela negra cuando se empiece a concebir

al detective como a un hombre —o mujer— susceptible de formar una familia, de tener relaciones estables o de disfrutar de una libertad sexual alejada de clichés y de tópicos.

Por la importancia que atesora, este tema vertebrará asimismo el crecimiento personal en ambas series de los policías. Según avanzan las mismas las circunstancias y el estado de estos se transforma y evoluciona, dando lugar a situaciones nuevas y consecuentes variaciones en sus ideas o pretensiones. Coincide que al inicio de ambas los cuatro personajes principales están solteros —divorciados Petra y Bevilacqua, viudo Fermín—, pero según se suceden las entregas todos ellos establecen relaciones con otros personajes, de mayor o menor trascendencia. Petra y Fermín llegan a casarse de nuevo, lo cual altera por completo sus propósitos vitales y familiares. En cambio, aunque Rubén y Virginia también tienen noviazgos más o menos estables, no abandonan —a día de hoy— su condición de solteros.

En los libros de Giménez Bartlett, en referencia a este tema, nos encontramos con dos personajes inicialmente contrapuestos. Petra Delicado es una mujer liberal, moderna, doblemente divorciada, sin hijos, que defiende el sexo libre y sin compromiso, que rehuye formalismos y complicaciones y que habla del tema sin tabúes: “—¿Sabe por qué me ocurre esto, Fermín? Porque últimamente suelo follar poquísimo” (Giménez Bartlett, 1997, p. 38). Reniega de la imposición social de la familia tradicional, valora y goza de su espacio, de su intimidad, de la comodidad de una casa hecha a su medida y de la libertad de elegir con quién se acuesta sin depender de nadie y sin que nadie dependa de ella. De nuevo apreciamos en la detective la pretensión de la mujer progresista, feminista e independiente, capaz de autogestionar su vida, sus vínculos emocionales y sus encuentros sexuales de manera coherente y libre, lejos de fórmulas o imposiciones sociales.

En cambio, Fermín Garzón es un hombre tradicional, casado con la única mujer con la que ha convivido, subyugado a un matrimonio clásico y aburrido, desconocedor del amor y de la pasión. Es incompetente en materia doméstica —siempre ha sido cuidado por su esposa—, por lo que su rutina en Barcelona se constriñe a la de un solitario y resignado viudo cuya vida se concentra en la habitación de una pensión.

Tanto Petra como Fermín, en los albores de la saga, convergen en el rechazo a la ecuación típica de familia, aunque por motivos diferentes, siendo un asunto sobre el que conversan con frecuencia. Petra rechaza los convencionalismos, el patriarcado abusivo, el papel secundario y coercitivo de la mujer y la sumisión asumida y perpetuada de esta como ama de casa, madre obcecada y esposa complaciente. Fermín, en el otro lado de la balanza, ha

experimentado un largo matrimonio —a su modo también opresivo, acomodaticio y tipificado— donde como hombre ha sido anulado en pos de lo modélico y de lo correcto, donde no hay cabida para la naturalidad, para el amor y para la pasión. Ambos se resisten a la vida en pareja porque no creen en un amor que les haga libres, no han disfrutado de una relación sana, cómplice e igualitaria. Ambos han sido víctimas del desajuste social del papel del hombre y de la mujer, anclados a yugos distintos pero igualmente asfixiantes. No obstante, conforme transcurren las novelas, estos van mitigando y templando su discurso progresivamente, al ir amoldándose a sus nuevas y mejoradas realidades.

—La familia es un coñazo, Garzón.

—Ni que lo jure.

—De modo que en estas fiestas navideñas hay que celebrar que nos hayamos librado de semejante lacra, ¿no le parece?

—Una lacra total (Giménez Bartlett, 1999, p. 170).

En su juicio del amor y el matrimonio Petra se muestra escéptica y reacia. Su doble experiencia matrimonial y los sinsabores que estos le han dejado han afianzado en ella el valor de la soledad, la fortuna de la independencia y el rechazo a la limitación que entonces le parece vivir enamorada y conviviendo con alguien.

Mis planes para la vejez no contaban con el amor. No quería ver a nadie declinado junto a mí siendo al mismo tiempo testigo de mi declive. Había decidido vivir en el campo, leer, pasear y llegar hasta el pueblo cada noche para tomar una copa con los marineros o los campesinos, eso estaba aún por determinar. Me compraría un gato lustroso, un perro simpático. Me negaba a que alguien me recordara las miserias de lo cotidiano dejándose el dentífrico abierto, o sorbiendo la sopa, o quejándose de dolores musculares antes de meterse en la cama. Hay una cierta elegancia en la soledad, hasta que la muerte te separa del mundo (Giménez Bartlett, 2000, pp. 61-62).

La propia inspectora lo expresa con rotundidad y firmeza. Aunque es tajante en su parecer, no evita las relaciones eventuales, basadas únicamente en lo físico y en un pacto tácito de compromiso nulo. Esto es ejemplo, una vez más, de esa intención liberal, de la ruptura con los moldes más clásicos del rol de la mujer que la detective de Giménez Bartlett representa. Su rebeldía sexual, discordante con lo socialmente estandarizado, es una manera más de subvertir y de desafiar los esquemas patriarcales y machistas, donde la mujer, a diferencia del hombre, no solo no puede permanecer soltera por voluntad propia, sino que

además no es adecuado que lleve una vida “disoluta”, que sea sexualmente activa y que tenga la potestad de elegir cuándo, cómo y con quién se relaciona.

—No sé si me casaré, Fermín, y si lo hago será sin proponérmelo como algo teórico. He llegado a la conclusión de que, como casi todo en la vida, el amor es una selva, un caos, un follón, un sálvese quien pueda. Por eso hacer planes me parece absurdo, pero no menos absurdo que no planear nada... no sé, da miedo buscar orden donde no lo hay. Al fin acabas dándote cuenta de que vives en la Tierra de puta casualidad, de que eres un animalito, una espora, un simple eslabón en la cadena vital (Giménez Bartlett, 2000, p. 143).

Este evidente contrapunto, subrayado en los primeros instantes de la serie, evolucionará hasta derivar en una coyuntura completamente diferente. Antes, se conoce de Petra su doble fracaso matrimonial, siempre referido en términos de pasado. Primero de Hugo, un prometedor abogado con el que compartió carrera y bufete, y al que acabó encorsetada y doblegada (lo que le lleva al divorcio, a la renuncia de su profesión como abogada y a su incorporación a la Policía Nacional).

Me sorprendió que Hugo llamara [...]. Todas aquellas comunicaciones fueron violentas, o irónicas, o frías. Hugo siempre se consideró a sí mismo un marido abandonado, y a mí una inconsciente y una loca que había alterado sin pensarlo dos veces los términos prósperos de mi vida privada y profesional (Giménez Bartlett, 1996, p. 21).

Luego de Pepe, un joven bastantes años más joven que ella, al que también acaba por abandonar ante la percepción de sentirse más una madre que una amante. Todos estos datos los obtenemos de la propia Petra, que reseña sus memorias con naturalidad, sirviendo así para entender las circunstancias que determinan esa dureza frente al amor, la huida del compromiso y la repulsión al matrimonio. De esta manera, gracias a estos dos matrimonios fallidos, se comprende la actitud de Petra para con las aventuras amorosas esporádicas. Lo ejemplificará a partir de la segunda novela, *Día de perros*, donde comienza a salir con un joven veterinario, Juan Monturiol, al que conoce a raíz del caso que investiga.

Un hombre curioso, aquel veterinario, y sensible. Sin duda bien parecido, o sería mejor decir guapo, guapo a secas, muy guapo. Con seguridad tendría esposa y cinco hijos, o sería homosexual, o su “asistente” resultaría una joven de veinte años con la que estaría liado; cualquier circunstancia que supusiera dificultades para aquello que me di cuenta estaba apeteciéndome una barbaridad: irme a la cama con él (Giménez Bartlett, 1997, p. 42).

La intención de Petra para con Monturiol es clara, y así lo expresa: un par de copas, alguna conversación interesante y cama. Sin compromiso, sin ataduras y sin sentimentalismos. La versión más fría, carnal y egoísta del sexo. La rebelión íntima, privada y personal de Petra Delicado, su propia batalla contra los estigmas, los prejuicios y las normas.

Nos echamos a reír suavemente. Bien, muchacho, por fin habíamos llegado a un punto de encuentro equilibrado. Empatados a divorcios y a cansancios. Quedaba claro que ninguno de los dos buscaría innecesarias complicaciones sentimentales. Aquello representaba un paso adelante en las negociaciones encubiertas, o al menos así lo interpreté. No debí de equivocarme mucho porque a la salida del restaurante me pidió una cita (Giménez Bartlett, 1997, p. 83).

No obstante, aunque las pretensiones iniciales de ambos parecen coincidir, la posterior voluntad de Monturiol de imprimirle un cariz más serio a sus encuentros espanta a Petra, la cual pone fin a los mismos al final de la novela. El lamento de Petra no es tanto por dejar de acostarse con un hombre atractivo e interesante —que también—, sino por comprobar que, tristemente, aún continúa vigente la mentalidad obsoleta, clasista y enraizada de la relación sentimental al uso, tipificada y paradigmática. La impotencia y rabia de la detective nace al comprobar que perdura el anquilosamiento en la aparente modernidad, la incapacidad del hombre de asumir el rol de líder de la mujer, su capacidad de decisión y la ruptura de las pautas y de los ritmos más convencionales.

¡Al carajo, yo ya no estaba para puestas en escena tradicionales! Demasiados años a mis espaldas, demasiados divorcios, demasiado de todo como para acabar la noche diciendo: “Querido, ha sido maravilloso”. Ya no, por mucho que el caballero fuera una pera en dulce. O mejoraba su estilo o me dejaba a mí imponer el mío (Giménez Bartlett, 1997, p. 99).

En la siguiente aventura, *Mensajeros en la oscuridad*, emerge el personaje de Pepe, su segundo ex marido, ante el que Petra siente cierta debilidad momentánea y cuyo atractivo le lleva a pretender un contacto más cercano de lo conveniente. No obstante, la inspectora logra evitar cualquier intento de intimidad más allá de un cariñoso beso. El personaje de Pepe, al que hasta este tercer libro se recordaba de modo eventual, desaparecerá definitivamente de la vida de la inspectora. Hugo, el primer marido de esta, aparece puntualmente en la primera entrega para no hacerlo más.

Fuera por lo que fuere, una tremenda nostalgia me invadió. La vida había pasado rápida y alocada para mí, pero se detuvo y aportó cosas a Pepe. Los ojos que antes miraban con candidez lo hacían ahora con seguridad. Me pareció terrible comprobar que había frustración mezclada en mis sentimientos. Sí, no podemos soportar que aquellos con los que ya no estamos hayan seguido su camino. Al mismo tiempo, notaba una ternura bobalicona, un cierto orgullo materno. Estaba guapo, y fuerte, y sano, y resplandecía como una joya que ya no sería mía nunca más (Giménez Bartlett, 1999, p. 81).

También en esta novela Petra y Garzón se ven obligados a viajar a Moscú en pos de su principal sospechoso. Allí los recibe un atractivo inspector ruso, Alexander Rekov. Petra demuestra nuevamente su seguridad y confianza en lo relativo a las conquistas amorosas. Lejos de achantarse o aguardar a que sea el hombre el que dé el primer paso, no solo no se apoca ante la posibilidad de entablar una relación con el imponente policía, sino es ella misma la que lleva la voz cantante, la que propone, dirige y ordena la seducción y el devaneo.

¿Desde cuándo era yo una mujer timorata de las que toman precauciones para que los hombres “no piensen mal”? Nunca me había privado de ninguna compañía masculina para evitar malos entendidos. Si esos malos entendidos se producían, lo que solía hacer era resolverlos yo misma diciéndole al encartado cómo era exactamente la situación. En caso de que el encartado se pusiera pesado, no tenía más que largarlo y en paz (Giménez Bartlett, 2004, pp. 72-73).

Este pensamiento se manifiesta, por ejemplo, en su intención clara de acostarse con Alexander, algo que, por supuesto, acaba logrando.

—Petra—me dije—, es posible que Napoleón y Hitler salieran escaldados de este país, pero como hay Dios que tú no puedes abandonar la gran madre Rusia sin haber conquistado a este tío”. El Destino había empezado a pagar las deudas que tenía para conmigo (Giménez Bartlett, 1999, p. 228).

También se aprecia la ausencia de tabúes de Petra y el tratamiento normalizado del tema en la naturalidad y el humor con el que expresa su reflexión posterior a su encuentro con el inspector ruso.

Demonio, nunca he sido amante de belicistas, pero debo reconocer que aquella noche comprendí por qué el imperialista de Napoleón y el hijoputa de Hitler lamentaron tanto no conquistar Rusia. Las montañas, las tundras nevadas, las estepas que se pierden hasta la línea del horizonte. La inmensidad (Giménez Bartlett, 1999, p. 236).

Tras los escauceos con el veterinario y con el policía moscovita, no será hasta tres novelas después cuando Petra vuelva a entablar una relación sentimental. En este caso se trata de Ricard, un peculiar psiquiatra al que también conoce en el marco de la investigación del momento. Al tratar con este, Petra muestra su extrañeza ante el extravagante comportamiento del médico, causándole incluso cierta repulsión. No obstante, la chulería, la seguridad y la casi arrogante iniciativa de este acaba por desmontar las barreras de Petra, que sucumbe a su singular encanto.

—Claro, lo comprendo, sé a qué se refiere. En ese caso será mejor que le diga lo más concreto que he venido a exponerle: ¿quiere cenar conmigo esta noche?

Me ganó. Me había ganado, ¿para qué negarlo? Nunca, nadie, jamás, había tenido los santos bemoles de plantarse en comisaría y pretextar el cumplimiento de su deber ciudadano para invitarme a salir (Giménez Bartlett, 2004, p. 51).

Las citas con el médico, tormentosas y pasionales, durarán hasta el final de la novela. La insistente propuesta de este para irse a vivir con Petra agobia demasiado a la detective, que aun parándose a contemplar dicha opción —algo impensable en novelas anteriores— acaba por desestimarla. Antepone su libertad y su independencia, aunque este proceso dubitativo vaticina ciertas grietas en su aireada vida sin ataduras, en la que empieza a añorar algo más de compañía y algo menos de soledad.

El cabreo continuaba trabajándome la mente al despertar. Después, sentada en la cocina frente al café y al pan integral, se convirtió en simple tristeza. Lo había pasado bien con Ricard. Era un hombre al que recordaría, con el que me hubiera gustado charlar, intercambiar experiencias, acostarme de vez en cuando. Pero no, al parecer el amor consistía inevitablemente en vivir juntos compartiendo la nevera y el mal humor. Si ambos nos hubiéramos enamorado, si la pasión hubiera hecho tanta mella en nuestro corazón que no hubiéramos podido separarnos ni para dormir, entonces yo hubiera seguido considerando que la convivencia era un mal, aunque, en ese caso, un mal menor (Giménez Bartlett, 2004 p. 332).

Será en *Nido vacío*, séptima novela de la serie, donde se produzca el gran cambio en la vida personal y familiar de Petra Delicado. Hasta este momento la inspectora se esforzaba con pretendida resolución en mantener sus relaciones en el marco sexual, episódico y casual, sin dar pie a enamoramientos, a formalidades y ni mucho menos a compromisos familiares. En este libro, y asimismo a raíz de las pesquisas policiales, Petra conoce a Marcos Artigas, un arquitecto también doblemente divorciado y padre de cuatro hijos. Al principio, esta se aleja

de cualquier contacto íntimo con él: “Corté sin permitirle ni siquiera despedirse. ¡Vade retro, Satanás! Solo me faltaba verme inmersa en otro sarao de sentimientos, emociones, amores vacilantes... No solo acechaban mis compañeros de trabajo, sino también los padres de los testigos. Definitivamente, no” (Giménez Bartlett, 2007, pp. 124-125). Pero la truculencia del caso —el cual afecta emocionalmente a la protagonista— acabará por dinamitar su coraza, abandonándose al acompañamiento y cuidado de Marcos. Petra encontrará en él el atractivo, la tranquilidad y la cautela que le hará desprenderse de la seguridad y el confort de su independencia. Su relación comenzará siendo meramente sexual, términos que esta se esfuerza en cumplir, pero irresolublemente desemboca en un idílico amor maduro, cómodo y apacible.

En fin, era evidente que mi escarceo sexual con Marcos Artigas me había venido bien. [...] Pero algo estaba muy claro en todo aquel asunto: se trataba de algo absolutamente puntual e inocuo. Nada iba a cambiar para mí. No era la primera vez que tenía amigos con los que me había permitido algún retozo y eso no alteraba las realidades con las que me había comprometido: paz, disfrute de la soledad deseada y nada de amor (Giménez Bartlett, 2007, pp. 135-136).

La aparición de Marcos en las circunstancias vitales de Petra —la soledad y la investigación le pesan, le angustian y le inhiben— despliega un oasis de calma, protección y amor que cala poco a poco en la dura policía, la cual, incluso para su propia sorpresa, acaba aceptando la propuesta de matrimonio.

Sus preciosos ojos lanzaron destellos de luminosidad. Me cogió la cara con ambas manos y me besó en la boca de modo más cariñoso que sensual. Sonreía muy ampliamente, como si tuviera almacenada en el pecho toda la felicidad del mundo.

—Eres encantadora, Petra, inteligente, dura pero sensible, atractiva. Me gustas un montón, me gustaste desde el principio, desde que te vi. ¿Por qué no nos casamos sin dejar pasar más tiempo? (Giménez Bartlett, 2007, p. 157).

No obstante, y a pesar de mostrarse completamente enamorada de Marcos y feliz con su nueva vida familiar, Petra sigue entendiendo el sexo y la atracción como algo desligado del amor, ajeno a los sentimientos, superficial y fugaz. Así, en *Nadie quiere saber*, conminada por las peculiaridades del caso, debe viajar a Roma con Garzón, donde los acoge un inspector italiano con el que Petra mantendrá relaciones sexuales. Este encuentro, carente de sentimientos, no acarrea culpabilidad o malestar en la inspectora. Es consciente de que lo que la une a Marcos va mucho más allá del físico, y que el sexo con Abate es, precisamente,

solo sexo, solo carne, solo cuerpo. Son dos planos diferentes, incomparables y lejanos, dimensiones que no interfieren entre sí y que demuestran, una vez más, el empoderamiento de Petra como mujer decidida, firme y consecuente consigo misma.

Sus ojos color miel se paseaban por mi cara sin escrutarla, solo explorándola como para disfrutarla mejor. En aquel momento sentí hacia él un deseo violento, acuciante, adolescente, brutal. A mí también me gustaba aquel hombre. No sabía si me había gustado antes ni si seguiría gustándome después, pero en aquel justo momento sus labios encendidos, los ojos vivos, el pelo trigüeño y la expresión gozosa me indujeron a besarlo en la boca sin esperar más. Lo deseaba, deseaba su vigor y su cuerpo, aunque en aquel instante me pareciera un desconocido. No tenía una clara noción de haberlo visto antes, ni de cuál era exactamente su identidad. Tampoco me importaba, sabía quién era yo: alguien cuya existencia se había resumido en un deseo loco, maravilloso en sí mismo, expeditivo, imbatible (Giménez Bartlett, 2013, p. 237).

Por otra parte, Fermín Garzón, que se nos presenta como un hombre viudo resignado a su eterna soltería, se muestra al principio mucho más comedido y reservado en el tema sentimental y amoroso, en concordancia a esa definitoria imagen atávica y convencional. Sin embargo, en *Día de perros* la aparente solidez de sus conservadores ideales se ve doblemente derruida. El subinspector, que hasta el momento no se había enamorado nunca, lo hace a la vez de dos mujeres: Valentina y Ángela. La subversión de Garzón se concreta en un viraje radical de sus pensamientos y actuaciones para con el amor. De un matrimonio apático, yermo, monocromo y constreñido pasa a tener dos relaciones simultáneas con dos mujeres, liberales, modernas, impulsivas y pasionales.

—Ya sé que le parezco ridículo, Petra, y se lo parezco porque lo soy. ¿Adónde va un policía viudo, viejo y feo como yo metiéndose en historias de amor? Pero le aseguro que nunca, nunca en mi vida me había pasado algo semejante. Cuando me casé con mi difunta esposa lo hice porque había llegado el momento después de un montón de años de noviazgo. Nunca hubo coqueteos, ni palabras apasionadas... en fin, no quisiera decir tonterías. ¿Sabe qué pienso, Petra?, que si siento lo que siento es porque, aunque cueste creerlo, a esas dos mujeres les gusto. ¡Les gusto a las dos! (Giménez Bartlett, 1997, p. 106).

A lo largo de la novela mantendrá contacto con ambas, ante la dificultad que le causa tener que decantarse por una de las dos. Finalmente lo hace por Valentina, con la que incluso planea casarse, pero esta muere poco después a raíz de su implicación en la trama criminal. Petra, asombrada ante el poder conquistador innato en su compañero, será partícipe de todo este proceso.

¿Había ligado, había ligado mi ilustre compañero Garzón? ¿Y por qué no? Seguramente le había llegado el momento después de tantos años de viudedad. Valentina Cortés era bien plantada, llamativa y enérgica, justo el tipo de mujer que podía gustarle al subinspector (Giménez Bartlett, 1997, p. 84).

Garzón se sume en la tristeza tras el asesinato de su prometida, cuya muerte implica además la desintegración de la ilusión por una vida desconocida hasta entonces —atisbada apenas— donde el amor y la felicidad tenían nombre y cuerpo de mujer. No es hasta tres novelas después, en unas vacaciones en Mallorca, donde Fermín conoce a las hermanas Enárquez, con las que también mantiene un breve escaqueo. Obligado a enfrentar la situación en Barcelona, se decanta por Beatriz, con la que a partir de entonces inicia un noviazgo más o menos estable que se afianza con el tiempo, llegando a casarse, al igual que Petra y Marcos, al final de *Nido vacío*. De esta manera se inaugura a la vez para ambos una nueva y feliz vida matrimonial, desterrando los antiguos tópicos, recelos y miedos que les recorrían antaño solo con mentar la improbable posibilidad de volver a contraer nupcias.

—Se diría que es usted tremendamente desgraciado en su matrimonio.

—Usted sabe que no, Petra. De hecho, nunca había sido tan feliz en toda mi puñetera vida. Lo que ocurre es que no estoy acostumbrado a que se ocupen de mí.

—No crea, a mí me ocurre algo por el estilo. Es extraño, recibir atenciones me gusta, pero siento como si me creara una especie de esclavitud.

—Si es así, entonces cuente que yo soy como uno de aquellos esclavos de la guerra de Secesión, con grilletes y una cadena al cuello. Beatriz se preocupa por mi salud, mi alimentación, mi aspecto, mi estado de ánimo... solo tengo la esperanza de que se apunte a alguna ONG y desvíe hacia allí todos sus instintos protectores (Giménez Bartlett, 2009, p. 53).

En la serie de Bevilacqua y Chamorro, por otra parte, el tema del amor, las relaciones interpersonales y la familia es, asimismo, notable y de considerable relevancia a lo largo de todas las novelas. Si bien también siempre de manera secundaria, no deja en ningún momento de estar latente. Como retrato realista que se pretende de unos personajes como Rubén y Virginia, la inclusión y presencia permanente de sus inquietudes para con el amor, los diferentes noviazgos que tienen a lo largo de la serie y su evolución y crecimiento al respecto suponen, al igual que para Petra y Fermín, un tema recurrente al que Lorenzo Silva da la importancia que merece. Ciertamente es que no conocemos con tanta profundidad la vida privada de estos personajes como sí la de Delicado y Garzón, cuyas puertas de casa se abren con más facilidad, compartiendo con mayor frecuencia confidencias e intimidades.

Bevilacqua y Chamorro son menos dados a prodigarse en detalles, en ahondar en sus sentimientos para con otras personas o en dejarnos ver su realidad familiar.

El sargento tiene en común con Petra Delicado la condición de divorciado. En este caso, el guardia civil de una única mujer, pero a diferencia de la inspectora, Vila sí tiene descendencia: su hijo Andrés. Este personaje le será dado a conocer al lector siendo niño, lo acompañará en su crecimiento hasta llegar a ser un joven licenciado en Derecho y, siguiendo los pasos de su progenitor, lo verá jurar bandera como guardia civil en *Lejos del corazón*.

Una diferencia evidente en el tratamiento del tema en una y otra serie es la visión temporal que se nos da de él. En las novelas de Giménez Bartlett el pasado de Petra y de Fermín se nos refiere de modo lejano, anecdótico, al que apenas se vuelve más que para apuntar la información elemental y necesaria que permita entender el presente de los personajes. No hay lugar para melancolías, lamentos o episodios ocultos que salgan de pronto a la luz, iluminando rasgos desconocidos de los detectives o influyendo en demasía en su realidad actual. Todo lo que sabemos de Petra y de Fermín sucede a partir del presente de la serie, sus relaciones amorosas se proyectan hacia el futuro, de modo que el conocimiento personal que tenemos de ellos es siempre prospectivo, no retrospectivo. Contemplamos a Petra y a Fermín como dos individuos maduros, con un pasado amoroso y familiar determinado al que no se retorna para ampliar detalles, para ahondar en las circunstancias que lo marcaron o para rescatar viejos sinsabores.

En cambio, en los personajes del escritor madrileño, la personalidad de Rubén Bevilacqua sí está afectada más por su pasado que por su propio presente o por el futuro que vendrá. Distinguimos a un hombre que ya arrastra la pesada carga de sus vivencias, marcado más por el fracaso que por el éxito, y del que le queda un elemento que sí será recurrente en su presente: su hijo. Las relaciones más importantes de Vila han tenido lugar antes de que el lector llegue a él.

La primera de ellas es la que mantiene con Anna mientras está destinado en Barcelona, su primer y gran amor. Esta historia no se nos descubre, por medio de su confesión a Chamorro, hasta el séptimo libro de la serie —*La marca del meridiano*— y cuya evidente e inevitable conexión con el caso le obliga a tener que volver a verla. No obstante, la ineludible visita a Barcelona en la aventura anterior de *La reina sin espejo* ya anuncia ciertos comentarios de Vila al respecto, al recordar escenarios y momentos de la relación que allí vivió, aún de modo superficial y sin ahondar en detalles.

No he temblado muchas veces en mi vida, supongo que más por inconsciencia que por verdadero valor, pero temblaba, aunque fuera imperceptiblemente, cuando entré en aquella cafetería. [...] La cafetería, y a la mujer que la atendía, que esta vez, a diferencia de las anteriores, me vio a mí también. Se quedó paralizada. Seguía teniendo esa mirada un poco triste y un poco soñadora, como de niña en las nubes, pero la mujer que estaba allí, atendiendo su negocio, ya no era, ni volvería a ser, la veinteañera que me había descubierto que el amor era un mundo fuera del mundo, donde era posible ganarse perdiéndose, o perderse ganándose, o todo a la vez (Silva, 2012, pp. 377-378).

La segunda de ellas es su fallido matrimonio con Eloísa, la madre de su hijo, a la que se hace referencia por primera vez en *La niebla y la doncella* y cuya presencia en la serie se reduce a un par de breves diálogos. Estos girarán siempre en torno a la organización de las visitas de su padre a Andrés, cuando este aún es pequeño.

Bevilacqua, aunque es un personaje dado a la reflexión y al raciocinio, no ahonda en exceso en estas dos relaciones. Ambas son para él heridas del pasado cuyo recuerdo le produce escozor y desazón. Las confesiones que realiza a Chamorro están, generalmente, impelidas por las circunstancias. A colación, precisamente, del comienzo de las andanzas de Andrés como guardia civil en *Lejos del corazón*, y ante la coincidencia con la madre de su hijo en su jura de bandera, el subteniente rememora, con cierto lamento y pesadumbre, el camino recorrido a su lado:

Podría haber ido más allá, podría haber evocado los momentos de esa vida que ella y yo habíamos compartido poco después de mi paso por la academia, ya que verme de nuevo allí me empujaba casi sin querer a recordar; pero había optado tiempo atrás por cegar ese pasadizo, en la convicción de que hay cosas que dejan de ser porque simplemente no debían seguir siendo y de que respecto de ellas tan inoportuno es el rencor como cualquier forma de añoranza (Silva, 2018, pp. 18-19).

En consecuencia, a lo largo de la serie es uno el noviazgo, más o menos estable, que el personaje mantiene. Este surge a raíz de uno de los casos que atienden, en *La reina sin espejo*, el cual es orquestado por la jueza Carolina Perea, con la que tres novelas después, en *Los cuerpos extraños*, Vila iniciará una irregular relación.

Su risa la hacía parecer mucho más joven, mucho menos juez, y en resumen algo que por mi bien debía evitar, razoné al reparar en ello. Al final, según ella quiso, la acabé viendo en persona: era una cuarentona flaca y pelirroja llena de energía y con una perturbadora luz clara en la mirada. Y tuvo su interés conocerla, pero ese es otro cuento (Silva, 2005, p. 364).

Esta estará marcada por la ausencia de compromiso firme, por la lealtad sobreentendida, por el disfrute de la compañía ocasional y por la tranquilidad que les da el esperar, como adultos maduros y curtidos, lo justo del amor. Se mantendrá de manera intermitente hasta el momento, ya que la pretensión de un cariño y una atención mayor por parte de Carolina despertará en Vila inseguridades y reticencias, lo que les hará alejarse y acercarse repetidas veces. El protagonista de Silva es garante de una visión retraída y algo apática. Temeroso de dar libertad a sus sentimientos y convencido de que el amor para él ya solo vive en el recuerdo y en las cicatrices, se guarecerá en un caparazón de aprensión, dudas y recelos.

Hasta entonces nuestra relación había transcurrido con suavidad, sin exigencias ni expectativas y en consecuencia sin rozaduras de ninguna clase. ¿Estábamos evolucionando hacia otra cosa? Con mi historial, no podía reprimir un escalofrío. Siempre que había dejado que una mujer sentara de algún modo plaza en mi vida, la historia había acabado mal, para ella, para mí o para ambos (Silva, 2014, p. 141).

La reflexión precedente, extraída de *Donde los escorpiones*, ya evidencia la turbación que sacude al detective. Asimismo, en *Lejos del corazón*, tras una temporada sin contacto, la jueza vuelve a reclamar la atención de Rubén, avivándole el ineludible deseo del hombre de carne y hueso, que siente y padece aunque se esfuerce por permanecer a cubierto:

En ese momento hacía dos o tres meses que la juez Carolina Perea y yo no nos veíamos para hacerle la respiración asistida a la relación intermitente que manteníamos desde hacía años; una relación que había sido al principio plácida y sin compromisos, y que poco a poco había ido adensándose y cargándose con el peso de las deudas vencidas e insatisfechas. No habíamos llegado a pelearnos nunca: no había agravios, ella era una mujer comprensiva y de mundo y yo había aprendido, mucho tiempo atrás, a no reclamar ningún derecho sobre nadie. Y sin embargo, cada vez que reincidíamos, recaíamos o como fuera más adecuado denominarlo, tenía más la impresión de prorrogar un error que acabaría por rasparnos el alma (Silva, 2018, p. 164).

Además de esta relación con la jueza, y aun sin prodigarse en detalles al respecto, la vida amorosa y sexual de Vila es relativamente activa. En la primera entrega de la serie tiene un breve escaqueo con una joven italiana, Andrea, testigo del caso que les ocupa. Si bien el acercamiento inicial se da en pos del bien de la investigación, el posterior flirteo entre ambos no supone para Vila una incómoda obligación.

Sin llegar a más, no es hasta dos entregas después, en *La niebla y la doncella*, donde Rubén mantiene la primera relación manifiestamente sexual de la serie, consciente, consentida y disfrutada, a pesar de sus reservas iniciales. Reacio a tener contacto más allá de lo profesional con sus compañeras, en esta ocasión es con una de ellas, la cabo Ruth Anglada, con la que acabará sucumbiendo a la tentación. Este encuentro, que dura apenas un fin de semana, se enmarca en el fragor de la propia investigación, y el sargento, consciente de las complicaciones que puede acarrearle, reitera lo efímero y pasajero del encuentro.

—No tengo bañador—objeté.

Lo temí. Supe que iba a decirlo. Sus ojos lo anunciaron.

—¿Y qué? Ni yo. Te llevo a una playa donde no hace falta.

Aquel, ahora lo veo con claridad, fue el instante decisivo. No sé si lo había preparado, si le salió así, o si yo mismo no la había invitado, inconsciente pero sostenidamente, a propiciarlo. También sé, porque no soy tan estúpido como para escudarme en esa clase de disculpas, que aquella no era una trampa de la que no pudiera salir. Que si caí en ella fue, me enorgullezca ahora o no, porque tenía ganas de caer y a conciencia quise (Silva, 2002, p. 224).

Por otra parte, es importante señalar la irremediable atracción que al inicio de la serie —y que se hará eco a lo largo de ella— siente Rubén por Virginia. Percatado de su juventud y de sus encantos, este no puede evitar, tanto en *El lejano país de los estanques* como en *El alquimista impaciente* —las dos primeras novelas y donde comienza a gestarse la relación entre ambos—, observar a su compañera como la mujer atractiva que es:

Estaba algo blanca, pero tenía un tipo espléndido y se le notaba el ejercicio. Aunque seguramente la ostentación de suaves formas musculares por las mujeres es una corrupción lamentable de los patrones estéticos clásicos, uno está ya tan hecho a que le bombardeen con ese ideal en los anuncios de yogur y otras sustancias saludables, que le resulta difícil reprimir una involuntaria admiración cuando se encuentra ante una realización tan ejemplar como la que la guardia segunda Chamorro suponía. En todos los meses que hacía que la conocía, ni remotamente habría podido sospechar que bajo el uniforme o el atuendo civil de Chamorro se escondía un amago casi completo de top model, o sea, un arcángel de la modernidad (Silva, 1998, p. 56).

Consciente de lo inadecuado de su pensamiento, Vila se sobrepone al peligro de intentar cualquier acercamiento o de dar rienda suelta a unos incipientes sentimientos totalmente contraproducentes para su mutua relación. Así, y según crece la amistad y complicidad con Chamorro, esta tensión sexual y tentativa de enamoramiento se diluye —aparentemente— en favor de un cariño y cuidado totalmente fraternal.

Mientras se despojaba de sus prendas, hice por mirar a otro lado, pero tampoco podía estar con el cuello torcido todo el tiempo. No habría sido verosímil. Así que me volví hacia ella y tuve que hacer un esfuerzo sobrehumano por mantenerme inmutable ante la ondulación inaudita y hasta ese instante secreta de sus púdicos pechos. Era un apuro porque ahora que la veía entera había de reconocer que Chamorro me gustaba todo lo que podía no convenirme que me gustara, pero recurrí a esas vacías fórmulas sobre el deber y las exigencias del servicio y al menos logré que no se produjera algo que me habría acarreado frente a mi subordinada un bochorno eterno (Silva, 1998, p. 118).

No obstante, los avatares de la vida, la madurez, la soledad y el cariño infalible que se profesan desembocarán, en la última novela publicada, en un breve pero intenso encuentro. Este, enmarcado en el insondable vínculo que los une como compañeros de profesión y de vida, se amparará en el amor, en la lealtad y en la protección mutua. Ambos intuyen las dificultades que les acarrearía una relación sentimental, pero no por ello dejan de entender lo sucedido como algo vivo y profundo, y también convenientemente irrepitible. Silva resuelve la tensión sexual de sus dos personajes, alargada hasta este noveno libro, de un modo a la altura de las circunstancias: un instante único, tierno, algo impulsivo pero no inconsciente, acaecido en el momento y en el lugar preciso.

Miré entonces a Chamorro, que se dio cuenta de que la miraba y dejó que a los labios le asomara una sonrisa que quería decir, contra todos mis pronósticos y las enseñanzas de todos mis deslices, justo aquello que quería que me dijera. Que todo estaba bien, y que lo que había pasado entre nosotros la noche anterior, tan contenido y breve pero tan intenso —y placentero y bello, y bueno y limpio—, quedaba confinado ahí; en un recuerdo secreto que no había por qué invocar si no nos servía para sentirnos mejor, o si por alguna razón le resultaba inconveniente o contraproducente a cualquiera de los dos (Silva, 2018, p. 293).

A Virginia Chamorro, en cambio, la conocemos veinteañera y recién llegada a la unidad de la Guardia Civil, por lo que apenas tiene historial amoroso que nos pueda ser suministrado en progresivas dosis. La vida sentimental de la guardia, en su totalidad, se desarrolla a la vez que avanza la serie, y aunque esta no es especialmente dada a confidencias, el lector sí accede de primera mano a las diferentes circunstancias y situaciones por las que va pasando. Mientras que de Vila conocemos tanto los sinsabores como las alegrías que el amor le depara, de Chamorro se nos transmite con mayor detalle la tristeza y el dolor por las frecuentes rupturas o los repetidos desengaños. Silva incide más en la aflicción o en el abatimiento de su personaje, pues la empatía de Bevilacqua llama, con

mayor urgencia, a atender la necesidad de su compañera cuando se encuentra en situaciones bajas, mientras que la cotidianidad del bienestar se concibe con mayor normalidad.

Si bien antes se hacía referencia a las ventajas que P. D. James (2010) resaltaba en el uso del narrador en primera persona, a colación de la situación de Bevilacqua y Chamorro cabe recordar el principal inconveniente que la escritora inglesa evidencia a este respecto: el lector únicamente sabe lo que el narrador sabe, quedando restringido su conocimiento a lo que alcanzan los ojos de este y a lo que su experiencia determina. De este modo, en la narración de Silva, la vida y las circunstancias de Chamorro llegan al lector a través de la voz de su jefe, lo que imprime, lógicamente, un velo de subjetividad y un evidente sesgo en la perspectiva. La información de la vertiente más íntima de esta se presenta, en su mayoría, a través del filtro de su superior: mediante las impresiones que Rubén tiene del estado de ánimo de su compañera o a través de referencias a datos secundarios. Chamorro toma la palabra normalmente empujada por el propio Vila, raro será encontrar una confesión iniciada o pretendida por ella misma. Los desencantos repetidos en sus vivencias sentimentales acaban llevando a una perenne resignación de la guardia:

Mi compañera asintió despacio.

—Si me hubieras dicho eso hace cinco años, te habría respondido que mi ilusión era casarme con alguien para siempre. Ahora y después de haber visto y vivido unas cuantas cosas, lo que te digo es que me vale que quien sea, y durante el tiempo que sea, me acompañe, me haga sentir querida y no me dé la tabarra con estupideces. Ya se me ha pasado la edad de jugar a las princesas y también al escondite.

—Dios mío, es increíble la precocidad para el desengaño que tenéis las nuevas generaciones — me admiré—. Yo, a tu edad, todavía creía en la pasión. Hasta dudaría si ahora mismo, en algún momento de debilidad, no se me pasa por la cabeza la idea de volver a creer (Silva, 2005, p. 31).

Conocemos de ella la primera relación en *La niebla y la doncella*, donde por alusiones se nos hace saber que su novio pertenece a otra unidad de la Guardia Civil. Este noviazgo destaca por las formas agresivas y posesivas de él, y aunque no llegamos a tener más detalles, sí somos partícipes de la intermediación de Vila después de la incómoda separación. Esta situación pone de manifiesto, subrepticamente, la lucha contra el abuso y el maltrato a la mujer mediante la voz del propio Bevilacqua que, ya no como guardia, sino como hombre, muestra su indignación y rabia ante este comportamiento. Esta escena ficticia pretende ser también vehículo y altavoz de denuncia, de esta forma, de una problemática social de vigente actualidad.

Aunque se nos da a entender que Chamorro pasa por diferentes relaciones tras esta, no es hasta *Los cuerpos extraños* cuando vuelve a darse importancia al amor en la vida de la guardia. En este caso, también la ruptura y la pena son los motivos sobre los que versa la confesión a su compañero, que percibe el mal momento de Virginia durante la investigación. Además de la herida producida por el fin de la relación, en este caso se suma el motivo de la ruptura: su recién descubierta incapacidad para tener hijos. Esta circunstancia adversa permite a Silva abordar un tema socialmente espinoso, a menudo desatendido y sin duda doloroso. Chamorro evidencia la humanización de un personaje femenino que, además de detective, es también una mujer con deseos de formar una familia y de ser madre. La imposibilidad de lograrlo y todos los sentimientos de abatimiento, desazón y tristeza que conlleva se personifican en la figura de Virginia. Esta encarna, al igual que Petra Delicado y que otros tantos personajes femeninos de la novela negra actual, la doble dimensión de la mujer como policía y, ante todo, de la mujer como ser humano.

—Resulta—prosiguió—que fue a él al que le pasó eso que dicen que nos acaba pasando a las mujeres. Le sonó el reloj, quería tener hijos. Lo intentamos, pero nada. Me hice unas pruebas. Te ahorraré los detalles médicos. El caso, resumiendo, que nunca podré ser madre.

Sus ojos se llenaron de lágrimas. Y mientras ella lloraba, frente a las luces de Nápoles, me sentí el hombre más inútil del mundo (Silva, 2014, pp. 302-303).

En cuanto al pensamiento de los personajes de Silva en lo que se refiere al matrimonio y a la familia, encontramos en Bevilacqua y en Chamorro dos realidades diferentes. Mientras que de Virginia todo lo que conocemos son reflexiones y pretensiones, de Rubén se nos mostrarán retazos de su experiencia como hombre casado y como padre. Siendo un tema de interés para ambos, y con la naturalidad que les confiere su amistad y confianza, son varios los momentos a lo largo de la serie en los que los protagonistas opinan y comparten disquisiciones sobre ello.

—Una pregunta, Rubén.

—Dime.

—¿Por qué no has vuelto a casarte?

—Porque el matrimonio es un contrato desventajoso para el hombre, en este país. Al menos el heterosexual, que es el que podría plantearme yo. Ya pagué bastante caro haberlo firmado una vez.

—Bueno, pues prescinde del papel. ¿Por qué sigues solo?

—¿Y tú? ¿Por qué sigues soltera a los treinta y cuatro?

Chamorro bajó la mirada.

—No es mi vocación. Solo cómo han salido las cosas, por ahora.

—Pero por qué.

—Por las malas experiencias. Mejor sola que mal acompañada.

[...]

—Mi argumento es el mismo. Solo que al revés.

—¿Cómo?

—Mejor solo que ser mala compañía.

—No entiendo.

—Ni falta que hace (Silva, 2010, pp. 207-208).

Fruto del matrimonio de Bevilacqua nace su hijo Andrés, con el que el vínculo crece y se fortalece según se engrosa la saga y pasan, con ella, los años. La deliberación del protagonista sobre la paternidad y su papel como tal es continua y recurrente a lo largo de las novelas, adaptada a las diferentes circunstancias y momentos que comparte con su vástago.

—Mira—repuse—, he pensado mucho sobre esto. Y creo que los padres, se pongan como se pongan y hagan lo que hagan, siempre joden a los hijos. Los joden trayéndolos a este mundo lleno de hijos de perra, y los joden al proponerles una forma de vivir, lo que sea, cuando nadie sabe bien por qué ni para qué estamos aquí. La educación tradicional, la del padre déspota, causaba unos estropicios. Y la moderna, la del padre enrollado, causa otros, que pueden ser igual de graves. Supuestamente hay un justo medio virtuoso, que consiste en joder al cachorro lo mínimo y proporcionarle las máximas posibilidades de salir a pelear solo, pero ese equilibrio no está siempre tan claro como uno querría. El caso es que todos los padres creen que hacen lo mejor, y todos acaban culpándose de los contratiempos que tengan los hijos. No se puede evitar. Siempre que uno tenga entrañas, claro (Silva, 2002, pp. 137-138).

En los albores de la serie Andrés es un niño de seis años que apenas ve a su padre gracias al régimen de custodia compartida y a la inevitable inestabilidad vital que conlleva el trabajo del guardia civil. Poco a poco, y según pasan los años, Rubén y Andrés encuentran y comienzan a compartir aficiones y planes en común: las series policíacas, el cine, el *running*, los desayunos de los domingos o las cervezas ocasionales. Para Rubén el miedo y las preocupaciones ante su dudoso desempeño como padre están latentes desde el principio, pero conforme Andrés crece estos remiten y se diluyen en pos de una mayor camaradería, cariño y preocupación mutua.

Pero en el fondo me constaba que era un buen tipo y que no estaba desprovisto de juicio, incluso cuando decidía ir por donde yo no habría querido que fuera. Con todas las dificultades, pese al tiempo escaso e intermitente que le había podido dedicar, no lo había perdido, y cada día que pasaba estaba más convencido de que nunca iba a perderlo. En medio de una vida en la que tantas cosas habían quedado a medias, o directamente se habían ido por el desagüe, mi hijo era un logro del que me sentía orgulloso. Saberlo ahí, y saber que estaba bien, era uno de los argumentos que me permitían mirarme al espejo cada mañana. Si hubiera fallado con él, la suma de todo lo demás no habría bastado para salvarme (Silva, 2010, p. 129).

Como padre, el culmen de la relación de Bevilacqua con su hijo, hasta el momento, se alcanza con la incorporación de Andrés al cuerpo de la Guardia Civil. *Lejos del corazón* comienza con el subteniente, henchido de orgullo y temor, asistiendo a la jura de bandera del joven, con todo lo que ello le remueve:

El hecho era que había sucedido. Mi hijo, al que jamás se me había pasado por la cabeza animar en tal dirección, al que más bien había intentado disuadir por todos los medios a mi alcance de dar un paso como aquel, había decidido continuar la senda de su padre. La senda que yo había tomado en su día por descarte y casi por accidente, y que para él adquiriría, insospechadamente, el sentido de una obligación lógica, casi necesaria (Silva, 2018, pp. 14-15).

En definitiva, tanto en las novelas de Giménez Bartlett como en las de Silva, la evolución de los personajes se subyuga a un tema de indudable importancia y presencia en la historia literaria, que se convierte en otro de los hilos conductores de toda la serie. Cada uno de los protagonistas muestra una realidad diferente y particular para con el amor y para con lo que de este deriva, marcada en gran medida por su pasado pero también por lo incierto que les depara el presente y el futuro. Además, la buena relación entre ambas parejas permite que su franqueza y lealtad no se limite únicamente a su labor policial, sino que abre la puerta a estos temas, de índole más íntima y personal. Es así, a través de sus reflexiones y conversaciones, como descubrimos de cada uno de ellos sus propias experiencias.

Si bien este motivo es de vital trascendencia en la historia de la literatura universal, sea cual sea su manifestación, tradicionalmente no lo ha sido tanto en la historia de la narrativa policíaca. Dedicada esta prácticamente por entero al acto criminal, son pocos los temas colaterales que se cuelan en este tipo de composiciones, y si lo hacen suele serlo de un modo secundario y adyacente, como complemento al argumento principal.

Además, en la novela negra, por regla general, el detective era tradicionalmente un ser solitario, reacio a las relaciones interpersonales, al establecimiento de vínculos y renuente al órgano familiar. En cambio, el interés por el sexo, desligado del amor, sí es una de las características del detective más duro y recio. Este se debe a su causa como tal pero no rechaza el placer y el disfrute como pasatiempo, como aditivo esporádico pero satisfactorio en su rutina. Valga como ejemplo en la narrativa hispánica el mencionado caso de Pepe Carvalho, cuya relación con Charo —prostituta de profesión— se basa en el sexo sin compromiso, aunque en términos objetivos podamos calificarla como noviazgo. Las muestras de amor apenas existen, la convivencia es nula y el contacto, más allá del sexual, se rehuye.

Por contra, los personajes de esta nueva novela policíaca se acercan, también en lo concerniente a este tema, a una concepción de hombres y mujeres creados a imagen y semejanza de los detectives de la realidad de hoy en día. La condición de investigador, de policía o de guardia civil, en este caso, no lleva implícito el abandono de la familia o la renuncia a la experiencia del amor, entendido este como un sentimiento más amplio y complejo que su mera simplificación sexual.

Asimismo, mientras que la evolución personal del detective clásico suele ser limitada —y más con respecto a sus relaciones amorosas—, en estas novelas vemos cómo el paso del tiempo implica en los protagonistas una mutación, un cambio en la mentalidad, en su noción del mundo y también, por supuesto, en el modo de afrontar sus relaciones en función de sus intereses y sentimientos.

5.1.4. Mundo mediático y prensa

Otro tema secundario, común a las dos series y relacionado con la vertiente social y pública del trabajo del policía, es la presencia recurrente de la prensa y la, en ocasiones, excesiva presión mediática que los casos conllevan. El realismo que pretende la literatura policíaca, y adaptado este a la actualidad en la que las novelas analizadas se sitúan, debe atender a la innegable importancia que hoy en día tienen los medios de comunicación y al protagonismo que estos dan a sucesos criminales y a hechos delictivos. Así, será recurrente la iteración de situaciones donde los detectives deban bregar con periodistas o reporteros, tanto de manera coyuntural como de modo directo (al llevarles la investigación directamente a las vísceras del mundo televisivo o periodístico: *Muertos de papel*, en el caso de Petra y Fermín; *La reina sin espejo*, en el de Bevilacqua y Chamorro).

En la serie de Giménez Bartlett, desde la primera novela, *Ritos de muerte*, la inevitable exposición en la prensa de noticias referentes a su trabajo suscita en Petra la alteración de sus ritmos y rutinas cotidianas. Valga como ejemplo la perplejidad y el inconsciente rechazo que despierta en sus compañeras del gimnasio su identificación como la policía que está liderando la investigación del momento. Gracias al relumbrón de la misma en las rotativas, la incomodidad e indignación de la inspectora crece ante el indisimulado juicio y la pérdida de su preciado anonimato. Además, en esta misma novela, el bombardeo de los periódicos y los testimonios de las víctimas en programas de televisión son tan relevantes como para afectar al avance de su búsqueda: la ausencia de pronto resultados —auspiciada por esa presión mediática— desemboca en que Petra y Fermín sean temporalmente relevados de la misma.

La tercera entrega de la serie, *Mensajeros de la oscuridad*, está asimismo marcada por la implicación de los medios de comunicación en la historia. En esta ocasión, es la comparecencia de Petra en un programa de televisión lo que sirve de detonante para que la trama se desarrolle. La pretendida visibilización y modernización del Cuerpo, a través de la entrevista televisiva, tiene como objetivo mostrar una imagen cercana, real y amable del policía, y tratar de desmentir viejos clichés y anticuados dogmas sobre su labor corporativa y sobre las personas que a ello se dedican. Esta acción, desempeñada con considerable éxito por la inspectora, logra el esperado objetivo social. Además, llega incluso a despertar el valor

de un joven que, mediante el envío personal a Petra de penes amputados, pone a esta y a su equipo sobre la pista de una inopinada red de asesinatos tras los que se esconde una secta rusa. En esta situación, el protagonismo de la prensa se concentra al inicio de la narración, ya que sirve como adalid para destapar el proceso de investigación, pero sin implicar, en adelante, mayor influencia en el curso del mismo.

En la siguiente novela, *Muertos de papel*, el delito al que se dedican Petra y Fermín se desarrolla por entero, esta vez sí, en ambientes televisivos: el asesinato de un tertuliano del corazón les lleva a sumergirse en el imbricado mundo mediático. Esta circunstancia, además del crimen en sí, implica atención extra y mayor presión para los policías, que en ningún momento dejan de sentir el hostigamiento periodístico tras sus pasos.

El silencio de los claustros, la octava entrega de la serie, será la siguiente en la que el papel de la prensa tenga un protagonismo meridiano. En esta situación, ante el interés suscitado por el homicidio —el asesinato de un monje y el robo de la momia del beato del convento—, los policías deben lidiar con el propio comisario Coronas —acuciado por los medios— y con el portavoz de la Policía, encargado de suministrar informes periódicos a la prensa sobre los avances del caso.

Por último, y sin duda, es la más reciente entrega de las aventuras de Delicado y Garzón, *Mi querido asesino en serie*, la que mayor repercusión mediática tiene. Quizá no tanto de manera directa —en *Ritos de muerte* o *Muertos de papel* se ven mucho más influidos por la insistente intervención de los medios—, pero sí de manera implícita, ya que la magnitud del crimen que les ocupa conlleva un interés colectivo inevitable y permanente. Esta atención social del caso (incitada por la prensa) y su propio prurito profesional (amén del apremio de sus superiores) provoca en los detectives estrés e irritación, liberado por Petra a través de sus habituales contrapuntos humorísticos e irónicos:

—Pediremos refuerzos. ¿No nos han dado carta blanca en ese sentido?—adujo el inspector.

—¡Todo sea por atrapar a un asesino en serie! ¿Ustedes saben la fama que eso nos proporcionará? Nos subirán de categoría, nos condecorarán, los periódicos hablarán de nosotros como de héroes. Seremos un ejemplo para las nuevas generaciones de agentes. Estoy por gritar: ¡Viva nuestro querido asesino en serie!—peroré (Giménez Bartlett, 2017, pp. 99-100).

Este manifiesto interés sociopolítico acarrea la toma de medidas extraordinarias por parte de Coronas, que obliga a trabajar a sus subordinados con una llamativa escolta de GEOS, cuya presencia no hace ninguna gracia a Petra:

—La verdad, inspectora, no sé por qué le fastidia tener séquito imperial. A mí hasta me hace ilusión. Y luego está nuestra seguridad, naturalmente, ¿qué pasaría si tuviéramos que lanzar una o dos ráfagas de metralleta sin estar presentes estos chicos? Sería un compromiso del carajo, ¿no le parece?

—No tiene gracia, Fermín.

—Total... si se cansa de verlos les puede dar diez euros y que vayan a comprarse un helado.

[...]

—¡Pues me importa un comino que la pueda liar. Lo absurdo es absurdo, con redes o sin ellas! Y si tenemos que pasar desapercibidos en algún momento, ¿qué hacemos con los dos guripas disfrazados de la guerra de las galaxias? ¡Joder, solo nos falta un legionario tocando el trompetín! (Giménez Bartlett, 2017, pp. 122-123).

Por otra parte, en la serie de Lorenzo Silva también es posible apreciar la actividad de los medios de manera frecuente en la labor que llevan a cabo Vila y su equipo. El primer caso que atienden, en *El lejano país de los estanques*, les es encomendado precisamente para que su experiencia y buen hacer posibilite cerrar la investigación con agilidad y diligencia, tratando de calmar la agitación social que el crimen ha causado, alimentado en gran medida por las noticias de prensa.

También las circunstancias del segundo asesinato que abordan, en *El alquimista impaciente*, se ve salpicado por la intermediación directa de los medios. La conexión del crimen con la polémica de las centrales nucleares ya es motivo para que el asunto revista suficiente interés, pero, además, emerge como sospechoso un adinerado empresario dueño de varios periódicos, que se ampara en estos para falsificar datos e intentar despistar a los detectives. Todo este escenario pretende resaltar, de nuevo, la denuncia social implícita en las aventuras de los policías: aquí acentuando la corrupción de la información, el poder del dinero y la capacidad de dirigir y manipular a los medios de comunicación. De un modo crudo y directo, los guardias deben desembrollar un caso ramificado, donde al final los motivos del mismo residen en la ambición desmedida, capaz de hacer al hombre maquinador, orquestar y asesinar. Ejemplo de ello es el propio culpable del crimen, un acaudalado empresario que cuenta en su haber con varios periódicos de tirada nacional, un monopolio de empresas y tratos corruptos con jueces, políticos y administrativos, lo que le presupone prácticamente invencible.

Al igual que en la serie de Giménez Bartlett, una de las novelas de Silva también versa sobre un crimen cometido en ambientes televisivos. En este caso, en *La reina sin espejo*, el asesinato de una famosa presentadora de televisión lleva a Vila y a Chamorro a operar en este caótico e inestable universo de platós y camerinos. Si bien la incidencia de los medios no es tan determinante en los avances del caso ni se postula como un obstáculo serio, los movimientos por dichos entornos permiten ofrecer la visión de un mundo edificado sobre las apariencias, sobre los contactos superficiales y sobre la búsqueda —a menudo desesperada— de oportunidades.

En último lugar, *Los cuerpos extraños* denuncia una trama de corrupción urbanística y política a gran escala, sacada a la luz a raíz del homicidio de la joven alcaldesa de un pueblo de la costa levantina. Este tema, de inquietante actualidad y asombroso parecido con la realidad, entraña un evidente eco mediático, que impregnará los periódicos y las televisiones hasta la resolución del crimen. Así, Vila, Chamorro y Arnau deberán lidiar con la búsqueda cuidando de sus pasos, midiendo las declaraciones que realizan y la información que destapan. Esta conciencia del escándalo social que puede acarrear la mala gestión de la información o la implicación excesiva de la prensa lleva a los superiores de Vila a dosificarle los datos, a instarle a gestionar con prudencia y mesura los descubrimientos y a dirigir sus movimientos con cautela y tiento. Esta implícita coacción genera en el brigada cierta tensión añadida, ya que se ve obligado a ocultarle información no solo a Chamorro y a Arnau, sino también a su propio superior directo, el comandante Rebollo, por orden del general Pereira.

Sin embargo, mientras caminaba de regreso hacia mi unidad, después de entrevistarme con Ribes, tuve como nunca la sensación de ser una marioneta a la que manejaban a la vez un número insoportable de titiriteros; demasiados como para acertar a coordinar un solo movimiento que no resultara caótico. Repasé la lista de la gente, toda ella de superior graduación, ante la que en mayor o menor medida me veía obligado a rendir simultáneamente cuentas: Rebollo, Pereira, Ribes... (Silva, 2014, p. 46).

Tamaño presencia de los medios de comunicación y prensa en las novelas responde a la intención de asemejar todo lo posible la realidad literaria a la situación actual de nuestro país. No cabe duda de que, hoy en día, los crímenes y los delitos son cubiertos con despliegues importantes y considerable interés por noticiarios y periódicos. Los sucesos ocupan, en muchas ocasiones, el grueso de la información periodística diaria. Por ello, tratando de emular ese realismo, las nuevas novelas policíacas deben no solo no desligarse de

este hecho, sino que se comprende que también deban atenderlo con protagonismo y relevancia, como queda de manifiesto.

5.1.5. Motivos criminales

Una vez analizados los temas comunes a ambas series que nada o poco tienen que ver directamente con lo policíaco, es pertinente desbrozar aquellos que imprimen precisamente ese carácter a las novelas. Valga como introducción la premisa de que nos encontramos ante dos sagas de marcado carácter policial, donde las situaciones que deben resolver los detectives responden en su mayoría a crímenes de importante gravedad. Así, el tema de la violencia y de la crudeza de los delitos se da por entendida, y aunque ni Silva ni Giménez Bartlett ensañan sus descripciones con detalles en exceso escabrosos —tampoco desdibujan la realidad—, sí se percibe con claridad la magnitud de la maldad y la crueldad del ser humano. Aun rebajado esto con dosis de humor y de humanidad, el tema principal de todas estas novelas será, sin lugar a dudas, la diferente versión o manifestación del crimen y de la miseria moral del hombre.

Una discordancia capital entre una y otra serie radica en la diversidad de delitos que Giménez Bartlett exhibe frente a la monotonía de Silva. Mientras que la escritora manchega expone heterogéneas representaciones de estos (violaciones, sectas religiosas, tratos, chantajes...) y aunque en todas, antes o después, tenga lugar una muerte, las novelas de Silva giran ya de primeras en torno a un homicidio. Solo *Lejos del corazón* difiere ligeramente en el planteamiento: aunque se presupone, al inicio de la novela los detectives deben atender únicamente a un secuestro. Así, el punto de partida de Giménez Bartlett no tiene por qué ser un asesinato, mientras que para el novelista madrileño todos sus casos se originan con una violenta y mortal agresión.

El hecho de que el asesinato —crimen por antonomasia— sea, habitualmente, el vórtice de estas novelas (y de la inmensa mayoría de relatos policíacos) responde, tal y como apunta P. D. James (2010, p. 19), a la sensación que este provoca de “repugnancia, fascinación y miedo atávicos”. Es, sin lugar a dudas, el delito más atractivo por espeluznante, morboso y aterrador.

El trasfondo de cada uno de los crímenes de cada novela atiende a motivaciones variadas. Los detectives, acostumbrados a lidiar con ello, llevan a cabo sus propias reflexiones al respecto, con las que salpican y enriquecen toda la trama. De este modo, exponen una teoría del delito que pretende alumbrar la naturaleza del ser humano como asesino o como delincuente, tratando, asimismo, de encontrar una explicación racional a tan deleznable actos.

Un elemento fundamental que articula el desarrollo de cualquier trama policíaca será, sin duda, la escena del crimen. Según Resina (1997), el lugar será aquello que dé significación a la barbarie, el espacio físico que sustenta la incógnita detectivesca a despejar. Este emplazamiento, normalmente común, perderá su cotidianidad para transformarse en cuna del horror, de la destrucción y de la perversión. La abrupta aparición del cadáver romperá la armonía imperante para conformar un nuevo escenario, clave y nuclear para el detective, desde el que comenzará a operar, a recomponer y a trabajar para restituir y entender lo ocurrido.

En las novelas de Giménez Bartlett y en las de Silva las ubicaciones del crimen son sumamente variopintas. Se distribuyen, en general, en ambientes urbanos, aunque en el caso del madrileño —debido al carácter itinerante de sus guardias civiles— es frecuente su traslado a zonas rurales o periféricas. Desde los orígenes de la novela policíaca, el área delictiva se ha emplazado, como ya hemos visto, predominantemente en la ciudad. La importancia del medio urbano para las sociedades modernas a partir del siglo XIX será cardinal, por lo que tiene sentido que brote en estas el foco criminal, se localice la desgarradora acción y se desarrolle la consecuente labor reparadora del héroe.

El lugar donde aparece el cuerpo de la víctima es, según James (2010), sumamente revelador. La descripción que de este espacio haga el protagonista desvela importante información sobre la vida, el carácter o los intereses de aquella. Para la autora inglesa este capítulo, en cualquier novela policíaca, es de suma trascendencia, ya que el hallazgo de un cadáver, para cualquier ser humano, es una experiencia estremecedora, a menudo horrorosa y traumática. Por ello, el escritor debe tener la capacidad de hacer sentir al lector pavor, repugnancia, conmoción y sobrecogimiento.

Otro aspecto importante, sin lugar a dudas, es la consideración de la víctima y sus circunstancias. Según James, ella será el hilo conductor de la novela, y muere “por ser quien es, por ser lo que es y estar donde está”. Además, lo hace porque tiene un poder destructivo

“que ejerce, de forma explícita o subrepticia, sobre la vida de al menos un enemigo desesperado” (2010, p. 142). Por tanto, y aunque a menudo su voz quede callada en los primeros compases del relato, su presencia será constante e imprescindible, una luz que guía al detective y que le da razón de ser, que lo vincula a una causa que no cejará hasta resolver.

Antes de pormenorizar en el análisis temático de cada saga es importante estimar aspectos generales que coinciden en los planteamientos de ambas, así como evidentes diferencias que las alejan. Además de lo común y lo dispar que se observa en estas, es importante la comparación con la tradición de la novela policíaca anterior. En primer lugar, cabe señalar, aun por obvio que parezca, el indudable protagonismo del tema criminal en estas novelas, sin el cual sería imposible entenderlas y calificarlas del modo que se hace. Así, en torno al acto delictivo versará la temática general del argumento y su consecuente construcción.

En un análisis comparativo con las creaciones precedentes hallamos vínculos y disimilitudes tanto con la novela de corte clásico como con la de serie negra. Por una parte, la narrativa policíaca clásica se caracterizaba por concebir el crimen y su solución como un ejercicio intelectual que el investigador debía dirimir, de ahí que los diferentes actos delictivos se ciñesen a un planteamiento similar al de un acertijo, un juego de pistas o un rompecabezas. Por su parte, la novela negra hace gala de un enfoque menos acotado racionalmente, donde es imprescindible la labor de calle del policía. Este, sin obviar la reflexión, busca las respuestas en las acciones, en el contexto, en el comportamiento de los personajes o en los hechos acaecidos. Se detiene menos, por tanto, en pensar sobre la teoría del crimen o en pretender resultados meramente deductivos.

A este respecto, podemos situar a los detectives de Giménez Bartlett y de Silva en un punto intermedio. Los crímenes a los que se enfrentan se enmarcan todos ellos en un contexto social determinado, que será fundamental para entender y resolver lo sucedido. Es vital, por tanto, el trabajo a pie de campo, el rastreo de indicios y de pistas, la atención al escenario del crimen, el contacto con la atrocidad y el horror y el conocimiento de la realidad que envuelve a la víctima. Sin duda, la similitud con la novela negra a este respecto es evidente.

No obstante, esto no es condición excluyente para que Delicado, Garzón, Bevilacqua y Chamorro no lleven a cabo un importante análisis racional de sus casos. Bien al contrario, los cuatro protagonistas se caracterizan precisamente por hacer gala de una constante y profunda reflexión sobre los crímenes que les ocupan, tanto en aspectos filosóficos o morales

como medio para encauzar sus investigaciones y dirigir sus pasos. Por tanto, la novela policíaca actual se nutre, en este sentido, de ambas tradiciones detectivescas.

También en relación a los temas criminales procede hacer otra comparación importante. El delito de la novela policíaca clásica se circunscribía, habitualmente, a ambientes elitistas, de clase social media o alta donde los personajes se movían por círculos intelectuales, burgueses y adinerados. De esta manera, los problemas que debía atajar el detective (perteneciente asimismo a este mundo) eran con frecuencia similares a robos de dinero o de joyas, o a secuestros o asesinatos de personajes acaudalados. En contraposición, el relato negro rebajaba el entorno social de su contexto, tratando temas donde la violencia, la corrupción, la vejación y la perversidad del hombre aparecen sin tapujos, de un modo mucho más crudo y descarnado a como lo presenta la novela clásica. Los motivos de una y de otra, en consecuencia, difieren. La pobreza, la desdicha, la traición o la venganza personal escudan, mayoritariamente, los crímenes de la novela negra; el desamor, el honor, el dinero o el poder destacan en la clásica.

A este respecto, las manifestaciones más recientes del género tampoco se posicionan más cercanas a una o a otra corriente. Es precisamente la circunstancia del detective como representante de un cuerpo de seguridad lo que delimita su radio de acción, ampliando y desdibujando las fronteras que la clase social o el contexto pudiera determinar. Los investigadores de estas novelas deben esclarecer cualquier caso que se les encomiende, sin elección. El policía ya no trabaja por cuenta propia, no tiene libertad para seleccionar sus misiones ni para organizar sus pesquisas. En consecuencia, los crímenes que van a afrontar variarán enormemente en su forma, en su lugar y en su ambiente: desde asesinatos de mendigos y monjes hasta los de alcaldesas y famosos periodistas.

Además de las discordancias entre estas novelas recientes y sus predecesoras, también se observan ciertas distinciones entre la serie de Giménez Bartlett y la de Silva. Primeramente, y además del ya mencionado eje central de unas novelas y de otras —el asesinato en todas los libros del madrileño, variedad de delitos en el caso de la albaceteña—, es importante la ramificación o no del crimen inicial en otras infracciones.

En Giménez Bartlett, la transgresión que destapa la trama por regla general no es la única que acaecerá en la narración. A lo largo de esta, y según se desarrolla el proceso de indagación, es habitual que se sucedan otros actos delictivos. Bien porque el avance de Petra y de Fermín los desencadena de manera colateral, bien porque el delincuente continúa

llevando a cabo su labor, o bien porque su caso está relacionado con otros (ocultos inicialmente). Por otro lado, en las aventuras de Silva no es tan habitual que el asesinato inaugural desate más prácticas homicidas. Aunque sí se dan situaciones, lo normal es que la muerte que atienden desde el principio sea la única que se les incumba. Compete aquí señalar que ninguna de las problemáticas en las que tanto Petra y Fermín como Vila y Chamorro se concentran son ajenas al contexto que los alumbraba, por lo que su implicación en el medio es inherente y dará lugar, en más de una ocasión, a la relación con tramas paralelas de corrupción, tráficos o contrabando, determinadas por el lugar y el momento en que suceden.

Por último, como sustancial diferencia entre las dos series, conviene apuntar la mayor implicación social a gran escala de las investigaciones de Silva frente a las de Giménez Bartlett. Partiendo de la premisa de que todas las novelas analizadas tienen un componente social fundamental —sin el que no se podría entender la motivación y la razón de ser de los detectives—, en el caso del escritor madrileño los temas que atiende tienen un matiz social mayor que los expuestos por Giménez Bartlett. Mientras que los fundamentos de los crímenes de la escritora responden más a intereses individuales y personales, Silva trata de plantear como telón de fondo preocupaciones de índole más colectiva y general (corrupción urbanística, corrupción interna en la Guardia Civil, narcotráfico, redes de prostitución...).

Aterrizando en cada una de las series, en la protagonizada por Petra y Fermín encontramos en todas las novelas salvo en una (*Serpientes en el paraíso*) una situación delictiva inicial a la que habrán de dedicarse los policías, pero no será la única que les concierna a lo largo de la trama. En su mayoría asesinatos, habrá también violaciones y secuestros, aunque aparecerán en menor medida.

Así, la primera entrega, *Ritos de muerte*, expone como tema criminal central la violación de una joven de clase baja. Una vez consagrados al caso y ya tras la pista del delincuente, tendrán lugar dos violaciones más, con víctimas de patrón similar, perpetradas del mismo modo y presumiblemente por la misma persona. Según avanza el periplo investigador, el principal sospechoso aparece también asesinado, además de una de las mujeres violadas. Por tanto, y aun siendo un único crimen en el que se centran los detectives, el desarrollo de la trama ampliará la red de delitos y la nómina de culpables.

Petra expresa así la impotencia —al contemplar a sus compañeras de gimnasio— que le producen las repetidas vejaciones contra las mujeres (estas en particular pero también como colectivo), la constatación del clima de vulgaridad y debilidad que las envuelve y cómo, a menudo, las circunstancias vitales las ponen en el punto de mira: son víctimas de su propia realidad y de quien de ello se aprovecha.

Difícilmente podía ver a mis compañeras de esfuerzo fuera de un contexto brutal y trágico. Cualquiera de ellas podía ser violada a la salida de clase, marcada con una flor. Todas me parecían susceptibles de ser empujadas a una pesadilla que destrozaría sus mentes y quizá también sus vidas. En cualquier momento, sin una auténtica razón. Pasé la mirada por ellas, las piernas describiendo círculos en el aire, los cuellos erguidos. Comprendí que disfrutar de la vida se me ponía desde entonces un poco difícil. Las muchachas más frágiles parecían las víctimas ideales de aquel hijo de puta (Giménez Bartlett, 1996, pp. 41-42).

Además del argumento principal, es fundamental atender a las motivaciones de los delincuentes, la justificación moral que centra el armazón de sus crímenes. En este caso, el comportamiento del violador responde a unas circunstancias personales difíciles, a la coacción de un férreo control materno, a un exceso de presión familiar y a la ausencia de libertad. Por otra parte, la asesina —novia del violador— mata para salvaguardar la reputación de este —con la premisa de que mejor muerto que humillado— y por un sentimiento de amor corroído y esclavo.

En definitiva, los personajes actúan no por maldad en su sentido más puro, sino por la incultura, la necesidad de encontrar una vía de escape a su realidad familiar y social, la frustración y la infelicidad. Especial atención merecen los personajes femeninos, precisamente por atesorar un protagonismo lejos de clichés, roles tópicos y figuras planas relegadas a un segundo plano. La mujer también es capaz de encumbrar la maldad, de ser víctima pero también culpable, de empoderarse y actuar con hiriente inquina y odio. Petra, garante del llamado por Yang (2010) postfeminismo, no solo no duda de la aptitud de la mujer de ser vil y atroz, de tener tanta —o más— destreza para delinquir y asesinar como un hombre, sino que quizá precisamente por ello rechaza y reniega del etiquetado sexista, del discernimiento del crimen en función del sexo de su autor.

En *Día de perros*, la segunda novela protagonizada por Delicado y Garzón, la misión policial de estos es inicialmente identificar a los culpables de una paliza propinada a un mendigo indocumentado. En apariencia de fácil resolución, el caso se complica según

ahondan en las circunstancias de la víctima que, malherida, acaba falleciendo. Se encuentran, entonces, ante un asesinato que les llevará a desentrañar una red de robo y venta de perros de pelea, con la muerte también de una domadora —Valentina, de la que Fermín se enamora— enredada en el negocio. Además del tema meramente criminal, los motivos del trasfondo moral giran en torno a los vulgares y anodinos intereses económicos —el hombre que asesina al mendigo lo hace por miedo a que se destape el ardid— y amorosos —la mujer del asesino mata a su vez a la domadora de perros al saber que este le era infiel con ella—, tal y como la propia Petra teoriza con ironía y resignación:

Un crimen pasional y una paliza mal dada, eso era todo. No podía hablarse de material sofisticado. Dinero y amor. Brutalidad y despecho. Vulgaridad. Las razones para matar se cuentan con pocos números, son las mismas desde Shakespeare, desde Caín y Abel. Todo lo demás es repetición. La vida es casi tan tonta como la muerte, y muchísimo más pesada (Giménez Bartlett, 1997, p. 302).

La tercera entrega de la serie de Giménez Bartlett, *Mensajeros en la oscuridad*, difiere ya en su comienzo del esquema observado hasta el momento. Mientras que en las novelas anteriores la tarea les viene dada a los inspectores por orden del comisario, en esta ocasión será la investigación la que “elija” al detective. El envío de penes cercenados a la protagonista obligará a esta y a Garzón a buscar al responsable de las misivas, así como a los presuntos hombres asesinados a quienes se les ha realizado la amputación. La recurrente remesa de estos responderá al intento de un joven de denunciar la secta religiosa a la que pertenece y de la que no logra escapar. Así, y hasta la resolución final, sobreviene la desaparición y la muerte de uno de los adolescentes mutilados, el suicidio de otro de ellos, el secuestro de un policía infiltrado y el conclusivo asesinato del gurú de la secta. En esta circunstancia, la motivación para perpetrar el crimen reside en la convicción moral y religiosa, llevada al extremo de entender el sacrificio personal y comunitario como deber necesario para con dichas creencias. Ante el patrón de actuación repetido y el posible juego de dejar pistas a la policía, Petra y Garzón elucubran con la probabilidad de encontrarse ante un asesino en serie. Esta suposición, no obstante, queda pronto descartada precisamente por la idiosincrasia y el talante de la sociedad española actual:

¿El asesino en serie? Ni hablar, esas eran cosas propias de guionistas hollywoodenses con recursos manidos. Mi descreimiento feroz me hacía concebir la existencia del crimen como algo de lo que se obtiene beneficio tangible, o como un hecho sucedido fortuitamente que debe ocultarse. Toda aquella literatura del subinspector, todo aquel concepto artístico de la maldad me parecía inconcebible con una birria de sociedad como la nuestra (Giménez Bartlett, 1999, p. 38).

Al final, la magnificencia que parecía respaldar la cadena de crímenes se ve inexorablemente acotada a una representación mucho más vulgar, simple y trivial. No hay asesinos en serie ni tramas enrevesadas donde prime la inteligencia del delincuente, el duelo de intrigas entre perseguido y perseguidor o el trasfondo filosófico que conlleve cuestiones éticas o morales. La realidad que abordan Petra y Fermín es mucho más ordinaria, sórdida y carente de espectacularidad. Muy lejos queda el giro final, la sorpresa y la emoción de la ficción clásica, donde resolver el caso conllevaba el lucimiento del detective mediante una portentosa jugada maestra o un inesperado desenlace.

Muertos de papel, cuarta novela protagonizada por estos dos policías, sitúa la escena en entornos sociales más elevados. El asesinato de un conocido periodista del corazón lleva a Petra y a Fermín a bregar con personajes de ámbito público, con los entresijos del mundo del espectáculo y con los opacos negocios que lo envuelven. Esta realidad, aparentemente más compleja, civilizada y madura que la hasta entonces exhibida, mostrará en el fondo estar compuesta de la misma mediocridad, simpleza y vulgaridad. La pobreza material y de espíritu podía justificar, en cierta medida, los actos de los personajes de las novelas anteriores. En este caso, aflora la perversidad del hombre egoísta. Este se mueve por intereses personales, por avaricia y codicia injustificada, encontrando en el crimen una manera de lograr sus ambicionados objetivos. El delito se convierte aquí en un medio para ascender, para pisotear al prójimo, para despuntar a costa del hundimiento de los demás. En una manifestación, en definitiva, del ego más puro.

Tal y como se ha presentado en las aventuras precedentes, también en esta el crimen central se enraíza en los vínculos personales y en los beneficios económicos, los cuales derivan en nuevos delitos. Además del ya mencionado, aparecerán asesinados dos confidentes de la Policía, la joven amante de un ministro —suicidado este también— y la ex novia del periodista. En un mundo donde impera el dinero, el tráfico de influencias, la supremacía de la imagen pública, el hambre de éxito y de poder, la dudable moralidad y la ausencia de amistades y lealtades, se llega a matar, en última instancia, por supervivencia personal. Cada

uno de los personajes tiene sus propios motivos: evitar que una relación amorosa clandestina salga a la luz, huir de la presión mediática que pudiera ocasionar el escándalo, la obtención de una exclusiva periodística o el chantaje emocional y económico, entre otros. En conclusión, el amor, la vanidad y el dinero son los temas que subyacen en los crímenes de estos personajes, pero siempre con el tinte del engreimiento como aglutinante.

Serpientes en el paraíso, libro quinto de la serie, se distancia de los anteriores por presentar un único acto delictivo: la muerte de un joven abogado en la piscina de su urbanización. De nuevo teniendo que moverse por estamentos sociales de clase media-alta, Petra y Fermín habrán de destripar las relaciones personales y familiares del muerto, donde encontrarán la llave que explicará las razones de su asesinato.

La acción está protagonizada por un grupo de tres jóvenes matrimonios, vecinos y amigos íntimos, aparentemente felices y sin nada que ocultar. Las indagaciones de la inspectora y su ayudante poco a poco lograrán horadar la fachada de dicha y bienestar que los recubre, descubriendo una red de infidelidades, mentiras y traiciones. La culpable del asesinato será una de las mujeres, enamorada de la víctima y cegada por los celos ante el abandono de este y su escarceo con otra de sus amigas. De nuevo el amor corrompido, obsesivo e insano despierta el lado más cruel del ser humano, llevándole incluso a matar. También aquí Petra reflexiona y se cuestiona sobre el crimen y sus motivos, incapaz de asumir que los reductos del mal lleguen a personas que todo lo tienen, bien situadas social y económicamente y sin problemas de ningún tipo.

Caminando por los jardines impolutos, con los trinos de los pájaros como fondo, comprendí que aquella escena que acababa de vivir me había dejado un sabor ciertamente amargo. Un asesinato salpica sangre en todas direcciones. Nadie sale completamente limpio a su alrededor. Todo lo ensucia, todo lo contamina. ¿Por qué me había metido en una labor profesional como aquella? ¿Qué extraña tendencia autopunitiva me había llevado hasta la frontera desde la que se divisa la sima negra del alma humana? Debería haberme encontrado en un pequeño lugar seguro adonde solo llegaran las risas de mis propios hijos, ocho o diez (Giménez Bartlett, 2002, p. 278).

En *Un barco cargado de arroz* se aprecia, nuevamente, los escalones sociales que Petra y Fermín sortean en sus distintas investigaciones. Esta vez deben atender el asesinato de un mendigo anónimo, en apariencia provocado por la paliza de un grupo de *skin heads*. El avance de la trama no solo desestimará la implicación de esta tribu urbana, sino que

desembocará en una red de timo y blanqueo de dinero sostenida por una tapadera de asociaciones de caridad.

Por el camino, la presión y el cerco de los policías desencadena el asesinato de otro mendigo, amigo del primero, así como del esbirro timador que servía de nexo entre la organización y el primer asesinado. El desenlace de esta novela, asimismo, conlleva una muerte inesperada. El culpable del homicidio y coordinador de la red corrupta se suicida tras admitir su responsabilidad, en presencia de la propia Petra Delicado, que nada puede hacer para evitarlo. Vuelve de nuevo a emerger, como trasfondo del motivo para el crimen, la cicatería del hombre, su sed insaciable de poder y de dinero.

La séptima novela, *Nido vacío*, tiene una presentación singular respecto a las entregas previas. El robo accidental de la pistola de la policía, perpetrado por una niña, obliga a esta a tratar de seguir la pista que le permita recuperarla. De esta forma, y convertido el infortunio en una cuestión personal para la inspectora, con ayuda de Garzón ambos desentrañarán una red de abuso y tráfico de menores y de prostitución. Es el asesinato de un joven extranjero con el arma de Petra el que sitúa a los detectives tras el rastro. Antes de lograr el esclarecimiento de las múltiples ramificaciones del caso, tiene lugar además el homicidio de una joven prostituta rumana y de la propia niña ladrona de la Glock.

El motivo criminal inicial pasa a ser secundario en el momento en que aparece la primera víctima mortal. Un problema en teoría sencillo, acotado a la desaparición del arma, da paso a una situación más compleja, de mayor controversia y gravedad. Saldrán a relucir, pues, temas de importante calado desconocidos hasta entonces en la serie: la realidad de niños nacidos en la marginalidad, usados por sus familias como medio de subsistencia a través de su involucramiento en redes de pornografía; la explotación de las mujeres en organizaciones de prostitución; o la corrupción y malversación en centros de menores.

Además de este marco delictivo, las motivaciones personales de los personajes se reducen, asimismo, a los intereses más primarios del ser humano: el amor —la niña ladrona es secuestrada y asesinada por la responsable del centro de menores, supuestamente para protegerla—, la venganza —las niñas matan para resarcir a sus madres y vindicar el abuso que estas han sufrido— y la avaricia —la urdimbre de prostitución y de pornografía pretende un negocio a costa de la explotación de mujeres y niños—.

A ciertos delitos no puede aplicárseles ningún eximente. Ni la miseria, ni la incultura, ni los trastornos psicológicos eran suficientes para explicar ese grado de maldad superior que hace falta para explotar a un niño. Aunque concluir eso en la serenidad de una casa confortable, con una biografía que te sitúa a salvo de lo más arrastrado, es demasiado fácil. ¿Qué sabía yo, aun siendo policía, del auténtico subsuelo del ser humano? Hablar de maldad implícita es casi poético. No, el auténtico mal estaba en los ambientes sin la más mínima fortuna, sin el menor rastro de cariño, sin civilización, sin memoria, sin esperanza (Giménez Bartlett, 2007, pp. 38-39).

Esta situación, lo más crudo de lo vivido hasta el momento por la inspectora y su compañero como policías, escenificará sin tapujos lo más sórdido del ser humano: la corrupción del alma del que usa y abusa de niños, seres desprotegidos y vulnerables. Esta maldad pura, palpable, afectará personalmente a los protagonistas, que habrán de batallar con sus propios sentimientos de indignación y dolor para lograr que la justicia venza al mal.

Sí, aquello era el mundo real, un mundo poblado por personas en su mayoría amables y sencillas, bondadosas, capaces de trabajar y reír, de bromear y quererse entre sí. Entonces comprendí lo que estaba sucediéndome. Aquel caso me afectaba sobremanera por una sola razón: había visto la cara del mal. En mi labor de policía había tenido que enfrentarme con el crimen, pero nunca había tratado ni de lejos ningún tema relacionado con el abuso de menores. Ahí había un suplemento de horror, de crueldad, de miseria moral que llegaba hasta el fondo (Giménez Bartlett, 2007, pp. 125-126).

De nuevo, los personajes femeninos se postulan imprescindibles en esta novela. Son víctimas pero también culpables, capaces de expresar su ira, su rabia, su tormento y su impotencia mediante la venganza, el odio y la violencia. Lejos de la resignación silenciosa estas mujeres se lanzan a la acción, organizan y pertrechan delitos guiadas por sus propios intereses, sin remilgos y sin apocamiento. Sin que esto justifique el mal que encarnan, el hecho de que tengan tanto poder y tanta capacidad para llevar a cabo su cometido desdibuja, de nuevo, el rol tradicional de la mujer pueril, reprimida e inofensiva.

El octavo libro de las aventuras de Petra y Fermín, *El silencio de los claustros*, sitúa esta vez su operación en el entorno eclesiástico. La premisa que abre la investigación es el asesinato de un monje erudito, el cual se hallaba trabajando en la restauración y datación de la momia del beato de un convento de monjas de clausura. La aparición de este asesinado y el robo del beato orienta, en un principio, a los policías tras la pista histórica, donde aparece el tema del pasado de Cataluña y de la quema de conventos durante la Semana Trágica y la guerra civil. Según avanza la trama se descubrirá que el fin de crimen no responde a una

antigua venganza, como se presupone, sino a motivos más banales y actuales: el amor y el ansia de libertad. La relación clandestina de una de las jóvenes monjas del convento con el repartidor de fruta lleva al embarazo de esta. Ante la complicada situación, dada su realidad monacal, esta se ve obligada a abortar con la complicidad de otras monjas, escondiendo los restos del nonato en la tumba del beato. La certeza de que los estudios del monje descubrirán el secreto lleva a las monjas a organizar, con ayuda del frutero, el robo del cuerpo y la accidental muerte del clérigo.

En este caso, los avances policiales también generan nerviosismo y precipitación en los culpables, que tratando de salvaguardar su coartada asesinan a una inocente mendiga que presenció el robo de la momia. De este modo, los personajes llegan al delito no por maldad o consciente premeditación. Es la simple pretensión de subsanar sus errores, las ataduras ideológicas y sociales y la incultura y la posibilidad de disfrutar de un amor nunca tenido lo que les hace actuar de modo impulsivo, llevándoles absurdamente al crimen. Una vez más el impulso criminal se ve reducido a razones simplistas, ordinarias y toscas, garantes de la realidad represiva, enranciada y mediocre de ciertos sectores sociales. La motivación humana, al final, responde a los fundamentos más primarios e intuitivos.

La penúltima novela de esta serie, *Nadie quiere saber*, centra la trama —verídica, sucedida de un modo similar en la realidad, tomada por Giménez Bartlett para ser adaptada a la ficción (apud Goñi, 2013)— en la reapertura de un caso de asesinato acaecido años atrás, cerrado al aparecer también muerto el presunto culpable. Al tratarse de una situación ya fría, se presupone que los nuevos descubrimientos que los policías pudieran destapar difícilmente provocarían nuevos crímenes. Lejos de ser así, las pistas e indicios conducen a Petra y a Fermín por un camino que no se transitó en su momento, y que sembrará en esta ocasión el escenario de nuevas muertes y nuevos vínculos con organizaciones criminales, como la mafia italiana. El acercamiento de la inspectora y su ayudante a las circunstancias del crimen y a la realidad de la víctima desencadena ciertos movimientos en el entorno. La prostituta a la que se señaló como cómplice del asesino, ya reinsertada y libre tras su paso por la cárcel, aparece muerta tras recibir la visita de la inspectora. Las indagaciones sitúan el foco de acción en Italia, cambiando el sino del caso.

Lo que parecía el asesinato accidental de un exitoso empresario al que solo se pretendía desvalijar esconde una realidad mucho más compleja. El abuso reiterado de este sobre sus tres hijas cuando eran jóvenes provoca el deseo y la consumación de su venganza a

través de un sicario italiano. La presencia de la mafia sirve para denunciar la corrupción implícita en el boyante negocio del empresario y en el heredado por una de sus hijas. Como consecuencia, la venganza —nuevamente de tres personajes femeninos— se erige como ardid principal para el asesinato, mientras que el dinero y la codicia lo hacen para el delito de corrupción y blanqueo de dinero.

Hurgar en los entresijos de aquel individuo empezaba a provocarme urticaria, algo que siempre me sucede cuando entro en contacto con gente que tiene un alma vulgar. Hubiera preferido de lejos tener entre manos una personalidad terrible, de tintes despreciables, a un hombre truculento, a un auténtico cabrón; pero esas elevadas aspiraciones casi nunca se cumplen. Lo usual es bregar con víctimas o culpables de lo más anodino, en cuyos ángulos anímicos nunca se encuentra el gran cáncer de la maldad, sino las emanaciones desagradables de forúnculos llenos de miseria moral, ambición o taras psicológicas menores (Giménez Bartlett, 2013, pp. 109-110).

En último lugar, *Mi querido asesino en serie* plantea una realidad poco común en el haber delictivo de nuestro país: el asesinato serial. Lo que parece un caso prototípico de este tipo de actuación, esta vez con las mujeres como diana y con el aparente motivo del despecho amoroso como trasfondo, acaba aterrizando en una realidad menos espectacular y más costumbrista. La venganza lleva al culpable a organizar una serie de asesinatos con la clara intención de que le sean achacados a su antiguo socio, para librarse así de la presión y del chantaje económico al que está siendo sometido por este. El asesinato de una prostituta años atrás se convierte en el motivo para dicha extorsión. El montaje, confeccionado de manera casi perfecta, falla cuando la asesina material, una mujer psicológicamente enferma y manipulada por el culpable intelectual, desoye las instrucciones dadas y actúa asesinando por su cuenta.

Petra y Fermín, en esta ocasión, no logran ajusticiar a la homicida —asesinada también—, aunque sí desmontan la trama orquestada por el verdadero culpable moral. Además del tema de la venganza y el chantaje económico, el amoroso también juega un papel importante, ya que el responsable se valdrá de las relaciones sentimentales de su socio con diferentes mujeres para llevar a cabo su represalia.

Valga como conclusión, al respecto de la realidad y de las motivaciones de los criminales de las novelas de la serie de Petra y Garzón, el carácter y la personalidad que domina a estos personajes. No nos encontramos con hombres y mujeres cuyo resorte es un mal endémico arraigado en su interior que los incita a dañar al prójimo por el mero placer de

contemplar su sufrimiento. En la mayoría de casos los crímenes expuestos son cometidos, por contraposición, por personas débiles, dañadas en sí mismas por traumas pasados, vulnerables, apartadas del mundo o frustradas por su realidad. La incultura, la necesidad de buscar una vía de escape o la imposibilidad de encontrar una solución a los problemas llevan a entender el crimen, el asesinato, como única manera de cambiar sus circunstancias. Además, todo ello se alinea, a menudo, con grandes dosis de inconsciencia e imprudencia, que llevan a que el desenlace de los actos tenga consecuencias más graves de lo intencionado: palizas, robos o secuestros que se convierten, sin pretenderlo, en homicidios.

Creo que por eso me hice policía, para ayudar a los más débiles. Y luego, lo que son las cosas, me he pasado toda la vida jodiéndolos y enviándolos a chirona. Porque casi siempre son los más débiles o los más pobres los que cometen delitos, ¿o no? (Giménez Bartlett, 1996, pp. 165-166).

Tal y como la propia Petra manifiesta, la realidad con la que deben lidiar es, habitualmente, más mundana y simple de lo que parece. Lejos de enfrentarse a verdaderas organizaciones del crimen, a mentes inteligentes auspiciadas por grandes alicientes y a la concepción del crimen como un acto artístico, aun dentro de lo deleznable —como se presentaba a menudo en la novela clásica—, nos encontramos con personajes fácilmente identificables con personas normales, cercanas al mundo real pero con problemas comunes que no son capaces de solventar sin recurrir a la violencia. La explicación a esas muertes se descubre en lo más elemental del hombre, y suelen ser los más frágiles, los más indefensos y los más desprotegidos los que hallan en él su refugio.

Del mismo modo que lo hará Silva, estas novelas, aun englobadas en el subgénero policíaco —tildado históricamente de simplista y de poco profundo—, ostentan una composición y un andamiaje mucho más complejo y rico de lo que de primeras pudiera parecer. Las diversas capas que conforman el tejido narrativo permiten extraer diversas lecturas más allá de la ecuación simplista ‘crimen-búsqueda-solución’, ofreciendo al espectador una reflexión mucho más honda, ética y moral. Ya no solo se expone la maquinaria criminal y la muerte gratuita, sino que también se repara en las razones que subyacen en el haber colectivo, en una sociedad de la que somos parte, en una verdad que nos circunda y nos empapa, donde la miseria, la desesperación y la infelicidad son los verdaderos motores de unos actos que escapan de la ficción literaria. Esta, como tal, tan solo pretende su reflejo y un conato de explicación, evocando con cruda desnudez una realidad demasiado cercana y corriente para el lector.

Por otra parte, la serie de Lorenzo Silva se compone, a día de hoy, de nueve novelas cuyos casos versan todos ellos sobre uno o varios asesinatos. El punto de partida de las investigaciones de Bevilacqua y Chamorro siempre va a ser la persecución y esclarecimiento de un homicidio (o presunto homicidio, en el caso de *Lejos del corazón*). Al igual que ocurría en las aventuras de Giménez Bartlett, esto no es condición *sine qua non* para que a raíz de este primer crimen no se deriven tramas delictivas paralelas o complementarias. En el caso de la escritora estas solían pivotar sobre temas de naturaleza única y con un planteamiento donde era la propia búsqueda la que desencadenaba los hechos posteriores. Por contra, en Silva no serán tantas las muertes las que complementen a la inicial, sino que esta servirá para desmontar problemáticas de mayor controversia y envergadura social: corrupción urbanística, política o policial, principalmente.

De este modo, los motivos que soslayan las tramas de Giménez Bartlett retratan en su mayoría carencias, deseos y malversaciones del hombre como individuo: amor, dinero, éxito, envidia, frustración, avaricia o venganza. En cambio, los de Silva entienden al hombre como animal social, planteando trasfondos colectivos —de sorprendente actualidad—, y cuyas repercusiones afectan en mayor medida al entorno político y social que lo rodea. Aún así, lógicamente, cada hombre actúa por iniciativa e interés propio, con resortes personales detrás.

La primera novela de la saga, *El lejano país de los estanques*, lleva a Vila y a Chamorro en su primera misión juntos a Mallorca, donde deben resolver el asesinato de una joven austríaca. Los indicios parecen apuntar con claridad a la culpable del mismo: la señora que le alquilaba el piso y con la que mantenía una relación amorosa. La aparente facilidad del caso no será tal según los detectives desbrozan y ahondan en las circunstancias del crimen, en la personalidad de la víctima y en el entorno social en que se movía. Las pesquisas de los guardias acaban desenmascarando al verdadero homicida y a sus cómplices.

Inicialmente el crimen estaba motivado por intereses económicos: el padre de la chica orquesta la muerte violenta para apoderarse de su fortuna. Sin embargo, las relaciones amorosas y sexuales de esta con diferentes personajes tergiversan los planes originales. El amor que el hombre encargado de apretar el gatillo siente por la joven le impide hacerlo, al igual que es precisamente este sentimiento —en este caso por otra joven que también se acostaba con la protagonista— el que lleva al autor del crimen a concluir la labor. Además, en

la escena del crimen se sitúa a la jueza que instruye la investigación, relacionada asimismo sentimentalmente con la víctima.

En definitiva, las múltiples y enmarañadas relaciones sentimentales de los personajes suponen un cóctel letal, donde el aliño de las drogas y el alcohol es determinante para el fatal desenlace. El tema principal, pues, no es otro que el amor insano, los celos, la infidelidad y el despecho. No obstante, en el trasfondo de la historia late también la corrupción judicial. La jueza, encargada de esclarecer el crimen, no solo no cumple con su cometido, sino que es artífice fundamental en el suceso.

La siguiente novela, *El alquimista impaciente*, comienza con el hallazgo del cadáver de un hombre en un hotel en extraña posición y con un elaborado decorado. Trabajador de una central nuclear, la vía primera que plantean el sargento y la guardia discurre por este entorno, evidenciando así la controvertida polémica social al respecto. Los infructuosos indicios llevan a la parálisis y archivo del caso, pero será el descubrimiento, meses después, del cadáver de una joven prostituta a cientos de kilómetros de Guadalajara (donde apareció la primera víctima) el que permita a los detectives establecer la conexión entre ambos asesinatos y esclarecer la trama.

Detrás del homicidio del ingeniero se esconde una amplia y tupida red de corrupción urbanística, manejada por importantes empresarios de la construcción y con ramificaciones en periódicos y juzgados. Además, el detonante para llevar a cabo el asesinato será el robo de material radiactivo de la central nuclear —pertrechado por la víctima— y su implicación en los turbios negocios de malversación. Así, el dinero, el estatus social y el poder articularán el grueso de la trama de esta novela. Antes de resolver el caso, Vila elucubra sobre la aparentemente perfecta construcción del crimen, planteando el símil de su ejercicio con un documental sobre leones:

No cabía destacar que todo estuviera trucado de principio a fin, pero la historia me pareció sencillamente perfecta. Tengo debilidad por las historias así; de hecho es lo que uno trata de desentrañar, cuando investiga un crimen. Una historia trabada, sólida, en la que todo se justifique y encaje, donde los hechos se sucedan necesariamente. Luego se encuentra lo que se encuentra, porque la vida, capaz de bordar tragedias tan hermosas como la de aquellas leonas del Ngorongoro, también resulta a veces practicante del brochazo más burdo (Silva, 2000, pp. 112-113).

Además, la permanente deliberación que el sargento acostumbra a practicar a colación de las investigaciones que le incumben siembra de pensamientos y teorías la narración de la acción. Es fácil, de esta manera, comprender y conocer su reflexiones acerca de las actuaciones criminales y de los motivos que mueven a los asesinos:

Dejando aparte accidentes, casualidades y otras causas que resultan tan minoritarias como pintorescas, la gente suele matar por dos razones principales: por resentimiento y por dinero. Podría decirse que las dos razones se resumen en una: por orgullo, ya que este es el que por lo común alimenta tanto la obcecación del resentido como la codicia del que no se conforma con la riqueza que pacíficamente posee. Pero es cierto que la mecánica del homicidio económico resulta distinta de la del pasional, y también que las víctimas de uno y otro tienden a presentar características diferenciadas (Silva, 2000, p. 139).

La niebla y la doncella es el tercer libro de la saga que concierne a las aventuras de los dos detectives. Este presenta la reapertura de un caso de homicidio, cerrado años atrás con el principal sospechoso absuelto, y que les llevará a Tenerife y La Gomera en pos de atar los cabos que parece evidente que están aún sueltos. De esta manera, Vila y Chamorro se enfrentarán a un asesinato ya frío cuya víctima es un joven oriundo de la isla, relacionado en su momento sentimentalmente con la hija del antiguo alcalde. Los indicios y la existencia de un móvil para el crimen apuntaron a este como culpable, pero las indagaciones de los guardias civiles de la zona no fueron suficientes para que la justicia hallase pruebas concluyentes.

Resueltos a plantear una nueva inspección los dos protagonistas se ciñen a detalles e informaciones desatendidas años atrás, desmigando el entorno familiar, social y laboral del joven y de sus conocidos con la ayuda permanente de los guardias de la zona. Este acecho provocará, en primer lugar, un nuevo asesinato: el de la cabo del destacamento tinerfeño que comparte con ellos la investigación. Finalmente, el buen hacer de Bevilacqua y Chamorro acabará por desentrañar una compleja red de narcotráfico y corrupción en la isla, donde numerosos guardias civiles del puesto no solo ignoran la situación, sino que son partícipes activos de la misma. El asesinato del joven, conocedor y cómplice del negocio de la droga, se lleva a cabo por temor a un chivatazo o soplo que desmontase el entramado. Este mantenía, además, una relación sexual con la guardia asesinada.

En definitiva, el homicidio principal de la trama vuelve a ser resultado de la implicación, en mayor o menor medida, del personaje con organizaciones o negocios de corrupción que actúan a una escala mucho mayor, y donde su relevancia en la misma no es especialmente alta. Los hombres y mujeres asesinados hasta este momento en las novelas de Silva son también las víctimas de un sistema corrupto fuerte, difícilmente abarcable por su realidad social y personal, donde su papel es más que secundario y donde se ven aplastados por el inmenso poder que otros manejan a su alrededor. La labor del sargento y de su equipo será, además de la búsqueda y del ajusticiamiento del autor material, la devolución de la dignidad y el honor a las muertas a través del desenmascaramiento del poderoso, que aun sin haberse manchado las manos de sangre mueve una red de crimen y depravación que abraza mucho más que el asesinato de un peón sin relevancia.

La cuarta novela de Silva, *La reina sin espejo*, lleva a los dos guardias civiles principales a la ciudad de Barcelona. Allí deben resolver el asesinato de una conocida presentadora de televisión. Las primeras pruebas e indicios apuntan con relativa fiabilidad a un crimen pasional. La confirmación del marido de que ambos mantenían relaciones fuera del matrimonio y el hallazgo de restos orgánicos en el cadáver de la mujer evidencian este hecho. No obstante, el discurrir del caso acabará por abrir una nueva vía que explicará la realidad de lo ocurrido: el acercamiento de la periodista a turbios negocios de prostitución obliga a los responsables a actuar para anticiparse al escándalo que se ocasionaría si el reportaje viese la luz. En esta situación criminal se ven involucrados, por un lado, los miembros de la red de prostitución, proxenetas de origen rumano; por otro, un grupo de guardias civiles y policías, corrompidos por el sobresueldo que este negocio —y su silencio— les reporta.

De nuevo, el trasfondo de la corrupción impregna la trama. De manera colateral aparece también el tema del amor y del dinero. El acceso a la víctima lo facilita el joven amante de esta que, aunque afirma estar totalmente enamorado de la periodista, no duda en aceptar una cuantiosa cantidad de dinero de los sicarios por venderles información imprescindible para la organización del plan de asesinato.

En quinto lugar se publica *La estrategia del agua*. En esta ocasión, la muerte violenta de un hombre en el ascensor de su casa no parece constituir la tapadera que descubra otras realidades delictivas de mayor escala, como ha sido hasta el momento. Las pistas apuntan a un homicidio realizado por un profesional, un sicario contratado por la posible relación de este con pequeños negocios de drogas y delitos menores.

Lejos de ello, la labor detectivesca de Vila y de los suyos acabará por desmontar una compleja y cuidada escenificación dispuesta por la ex mujer de la víctima. Esta, tratando de evitar que le devuelvan la custodia de su hijo a su padre, lo denuncia por maltratador y le tiende trampas, inventando su implicación en el trapicheo de drogas. La mujer se vale de su trabajo como abogada y de sus contactos en órganos judiciales para hacer prosperar las denuncias y acentuar el acoso a su ex marido. No obstante, la culpabilidad de esta y de sus socios en el asesinato queda probada por los guardias civiles.

Silva ofrece aquí una velada crítica a una realidad candente en la actualidad: el desequilibrio evidente del sistema judicial ante la resolución de la custodia de los hijos en un divorcio. La mujer de nuevo se alza como garante de la venganza y del odio, esta vez contra su ex marido, en favor de obtener una tutela que no le pertenece. Amparada en un engranaje legal que, por defecto, va a favorecer su causa, pertrecha y dispone un escenario en el que fácilmente se estimaría culpable sin remisión al hombre. A pesar de su intento de aprovecharse de las fisuras de la organización jurídica —arrollando por el camino al padre de su hijo—, la imparcialidad y neutralidad de los guardias (a lo que ayuda la condición de divorciado de Bevilacqua) a la hora de abordar el caso, desoyendo tópicos y pistas traicioneras, permitirán demostrar —no sin dificultad— que es posible también que sea la mujer la criminal y la asesina, y que predisponer el cuidado de un hijo únicamente a uno de sus progenitores puede ser tremendamente injusto.

Aunque el trasfondo del crimen, en esta ocasión, parece limitado a cuestiones personales (al odio y al despecho amoroso), de manera secundaria aunque evidente aparece también la corrupción de órganos públicos. Será esta vez el judicial el que se verá manchado, a través del tráfico de influencias y de la prevaricación al ser amañado el veredicto del juicio por supuesto maltrato en favor de la mujer, sin pruebas que corroboren dicha sentencia.

La marca del meridiano, sexta entrega de la saga, presenta un componente novedoso. La víctima es un guardia civil en la reserva, antiguo compañero y maestro del ya brigada Bevilacqua, cuya implicación personal será determinante para clarificar y explicar lo sucedido. Con esta novela —ganadora del Premio Planeta— el autor da un paso al frente en la profundidad y en la complejidad estructural de las aventuras de Vila y Chamorro. Amén del argumento medular policíaco, se postula aquí como imprescindible e igual de relevante la intervención personal del protagonista. Hasta este momento, el tejido criminal dejaba fuera a los dos guardias, que circunscribían su participación a lo esperado: dos individuos ajenos al

delito cuya competencia es, como elementos externos, su esclarecimiento metódico y objetivo. Esta limitación se dilata en esta novela. La frontera entre el trabajo y lo personal se desdibuja, mezclándose ambos mundos y conformando una nueva dimensión donde brota el pasado de Bevilacqua, con sus viejos fantasmas y sus arraigados temores, con sus vulnerabilidades y sus tropiezos. De este modo, el lector asiste a un proceso catártico del protagonista —además de a una elaborada y compleja problemática policial—, lo que le permite apreciar un crecimiento evidente en el desarrollo del personaje principal y en su relación con Chamorro. Silva siembra, además, el camino de la futura evolución de ambos, que se desgranará progresivamente en novelas posteriores y las cuales revertirán con frecuencia —de un modo más o menos insinuado— a las diversas situaciones y vivencias derivadas de lo descubierto en *La marca del meridiano*.

Esta compleja novela entrelazará dos grandes redes de corrupción a gran escala, que implicarán la presencia del Servicio de Asuntos Internos —SAI— al salpicar a un considerable número de guardias civiles. El brutal asesinato del subteniente llevará a los protagonistas a toparse con una realidad de negocios truculentos, redes de prostitución, tráfico de influencias y contrabando de drogas. El guardia expresa así su profunda conmoción ante el malogrado cadáver de su amigo, anticipando además las resbaladizas y peligrosas arenas por las que habrán de moverse:

—Por más que hayas dejado que el odio se te meta dentro, por mucho que hayas llegado a olvidarte de tu deber y de tus principios, cuando un hombre que no puede defenderse, aunque sea el peor y el más despreciable de los hombres, te suplica piedad, hay que estar muy perturbado para negársela. Y hay que estar hecho de una sustancia que no conozco, ni quiero conocer, para hacerle verdadero daño. Pero hay que ser una mala bestia, un bicho con nada de humano y todo de alimaña, para ensañarse con alguien desde esa superioridad. [...]

—Lo que acabo de decir no lo he sacado de ningún libro. Todo lo he observado del natural, y desde más cerca de lo que me gustaría. Y sobre esa base os advierto que nos enfrentamos a lo peor entre lo peor. Material humano completamente degenerado. Lo siento por vosotros y por mí. Vamos a ver mierda que preferiríamos ignorar (Silva, 2012, p. 75).

A todo este reflejo de la corrupción humana y moral, que responde a motivos ya citados, se suma en este caso uno nuevo: el pasado de Rubén. Los errores cometidos por este antes de que el lector llegue a él y su acercamiento en otros tiempos a la línea que separa el bien del mal evocan el vértigo y el precario equilibrio de caminar por los bordes, revivido a través del asesinato de su antiguo socio y compañero. Aun no habiendo caído nunca en las

tentaciones de la ambición desmedida ni en usar su uniforme y sus galones para lucrarse de manera ilegal, sí mantuvo cierto coqueteo con un mundo cercano al abismo de la irregularidad. Ese contacto pasajero vuelve en esta novela para tratar de hacerle pagar ciertas deudas con el pasado. A pesar de ello, la integridad del brigada y su sinceridad para consigo mismo —y para con Chamorro, a la que hace partícipe de la situación— prevalecen, logrando resolver con éxito el caso. No obstante, no logran apresar al autor intelectual y viejo conocido de aquella época, pues aparece asesinado al final del libro. En esta misión la lucha contra la corrupción dentro del Cuerpo sirve, colateralmente, para que Vila saque a relucir su imperfecta humanidad, se lama las heridas y al final logre redimirse y perdonarse antiguos equívocos:

Se me ocurrió que en cierto modo mi trabajo consistía, en aquella ocasión, en restaurar la ilusión rota, en regenerar la apariencia que se había desmoronado o que se desmoronaría en cuanto la buena gente supiera de las actividades a las que se dedicaban los supuestos servidores de la ley. Por encima acaso de otras, mi tarea era la de convencer a esa buena gente, y de paso convencerme a mí mismo, de que había alguien velando para que el tinglado no se viniera definitivamente abajo, y de que ese alguien era lo bastante listo y lo bastante competente como para enderezar lo que hubiera podido torcerse (Silva, 2012, p. 142).

La antepenúltima novela hasta la fecha, *Los cuerpos extraños*, sitúa el foco de la acción directamente en los ambientes de la política, abordando el asesinato de la joven alcaldesa de un pueblo —sin precisar— de la costa levantina. Antes de partir a su destino, el brigada de la Guardia Civil ya conoce la complicidad en casos de corrupción urbanística que manchan a ciertos compañeros del partido de la víctima. Por tanto, no será al final de la novela —al desvelarse los culpables y sus motivos— cuando quede patente el trasfondo de corrupción que armaba la trama, como sucede en novelas anteriores, sino que ya de primeras nos enfrentamos a un caso en el que este tema será el principal telón de fondo.

Efectivamente, la labor del equipo de Vila, apoyado por guardias del puesto de la zona, destapará una dilatada y espesa red de corrupción y blanqueo de dinero que salpica, también, a organizaciones de la mafia italiana. El asesinato de la alcaldesa responde a las motivaciones propias del hombre codicioso, que no duda en apartar de su camino a quien pueda interponerse en su escalada al poder, a la consecución de reputación y popularidad y al consecuente e implícito lucro. No cabe duda de que este tema y esta situación lucirían sin sorpresas en la galería diaria de periódicos y telediarios. Su parecido con la realidad es

tremendamente semejante, y aunque es evidente que se trata de ficción, el mundo que Silva dibuja evoca a casos conocidos, denunciados y expuestos repetidamente en celuloideos y pantallas de nuestros días.

En la octava entrega, *Donde los escorpiones*, el asesinato de un sargento primero de Infantería trasladada a Bevilacqua, Chamorro, Arnau y Salgado a Afganistán. Allí, en un escenario totalmente diferente a los que acostumbran a transitar, deberán descifrar las relaciones personales y laborales del militar para hallar al culpable de su muerte y los motivos que a ello le han llevado. En una novela donde el contexto social es limitado y acotado, serán los vínculos personales los que permitan esclarecer el juego de pistas del crimen.

En esta ocasión no habrá detrás del homicidio más razón que la personal. La autora intelectual, una contratista del ejército americano, pagará a un afgano trabajador de la base para que asesine al sargento. La relación sentimental entre este y la mujer, consentida inicialmente por ambas partes, se complica cuando ella siente que está siendo forzada a tener relaciones sexuales con el militar. El despecho y la venganza, por parte de la mujer, gestan la puesta en marcha del asesinato.

Esta novela, aun con un contexto muy concreto y característico, se acerca más al *modus operandi* del relato clásico que al del negro. Un espacio circunscrito, con unos personajes delimitados y un homicidio sin testigos evoca a los crímenes intelectuales de Poe o de Christie. Prevalece la astucia, el tesón, la inteligencia y el razonamiento del detective frente al rastreo de huellas por un escenario inabarcable, la coyuntura social de la víctima o la relevancia del entorno sociohistórico del momento. Así, aunando pistas e intuiciones, abordando a los distintos trabajadores de la base y tratando de comprender la vida y las circunstancias del sargento, los investigadores lograrán recomponer y explicar el complejo puzle del asesinato.

Por último, *Lejos del corazón* planteará en su comienzo una coyuntura divergente respecto a las anteriores. El secuestro de un joven y brillante informático (al que seguirá poco después la desaparición de su socio y amigo) en Algeciras movilizará a la zona a los protagonistas, acompañados de otros miembros de la unidad y con el apoyo de especialistas en delitos informáticos, equipos de persecución y seguimiento y del Servicio Marítimo. Los hilos de la trama se irán enredando en torno a negocios de blanqueo de dinero por internet,

compra y venta de moneda virtual —*bitcoins*— y narcotráfico y robo de mercancías entre mafias.

Bevilaqua y los suyos se verán sumidos en un caso complejo, lleno de ramificaciones y conexiones, con subtramas delictivas de diferente índole para las que habrán de recurrir a medios técnicos y humanos diversos (escrutinio en la red, seguimiento de contrabandistas, vigilancia en alta mar o persecución sobre el terreno). En definitiva, la investigación desvelará el turbio negocio del dinero y de las drogas, donde la línea entre el mundo seguro e íntegro y las cloacas de la podredumbre moral es fina y frágil. Con esta última entrega Silva pretende presentar una realidad cercana, actual y peligrosa, donde imperan el dinero fácil y rápido, la incultura, el acceso a las drogas, la corrupción y la ambición desmesurada. Esta vez todo esto provocará el secuestro y el asesinato de dos jóvenes inteligentes y capaces, a los que el baile en el límite de la ley les lleva a caer en manos de alguien más poderoso y despiadado que ellos.

En conclusión, y como queda reflejado con claridad, el grueso de las novelas de Lorenzo Silva repiten un mismo patrón temático, aun con evidentes diferencias entre unas historias y otras. El asesinato es el eslabón más débil por el que se rompe la cadena, la cual sustenta tramas de corrupción de todo tipo. La infección se encuentra tanto en los círculos políticos como en los judiciales, principalmente, pero llama la atención la recurrente implicación de guardias civiles en estos negocios. El escritor, en ese amplio retrato realista, ensalza las virtudes del Cuerpo y de sus trabajadores, los cuales en su mayoría resuelven con diligencia y profesionalidad las tareas encomendadas. También, no obstante, llama la atención sobre un sector tumefacto, desagradable pero existente, donde prolifera la corrupción, la ilegalidad y la extralimitación en el uso de la licencia de agentes de la ley para fines privados, delictivos e ilícitos. Silva pretende el contraste con aquellos que no solo cumplen ordenadamente con su deber, sino que luchan día a día por limpiar el nombre y el honor de su labor, tratando de apartar a aquellos que se empeñan en aprovecharse de su condición de supuestos garantes de la ley y la justicia.

En las novelas de Giménez Bartlett el mal se ceñía al individuo, y especialmente al condicionado por unas circunstancias vitales complicadas: al mísero, al pobre o al perdedor. En las de Silva se presentan personajes de clases sociales media-alta, sin aparentes problemas o traumas precedentes que justifiquen su corrupción, pero que se ven arrastrados a la perversión por motivos puramente egoístas, generalmente por elección propia. Para los

personajes de la escritora manchega el crimen es una vía de escape, casi inconsciente, casi obligado; para los de Silva es racional, premeditado, planeado, y responde, en definitiva, a un objetivo, a un supuesto bien mayor.

En ambos casos, el componente contextual es fundamental. Desde dos puntos de vista diferentes los panoramas que uno y otro presentan se adecuan perfectamente a la realidad del momento actual. En conjunto, tenemos un amplio y complejo mapa del criminal de hoy en día en nuestra sociedad, que muestra las diferentes circunstancias que pueden hacer a un hombre delinquir, corromperse o matar, desde los que tienen una vida empañada de sufrimiento y dolor hasta los acomodados y exitosos. Heterogéneas situaciones con personajes de todo tipo plantean casos y razones variopintas, pero siempre sustentadas en ambientes tomados de un entorno verídico, donde el lector puede fácilmente sentirse identificado. El realismo dentro de la ficción es la sustancia básica para este tipo de novelas, sin el cual no solo perderían fuerza, sino que renunciarían a la misión principal que tienen como fórmula literaria: el reflejo social y contextual del mundo a través de la infatigable persecución del crimen en todas sus manifestaciones.

5.2. Escenarios y movimientos espaciales

Otro aspecto fundamental que hay que tener en cuenta en el análisis de estas series es el de los espacios en los que se desarrollan las acciones. En las novelas de otra clase este elemento puede no tener demasiada importancia, pero en la narrativa de tipo policíaco será vital la atención a los escenarios en que tienen lugar los hechos. Será así porque de estos se desprenderá información capital para la comprensión global de la razón del crimen. Ciñéndose a uno de los grandes objetivos de la novela negra (la denuncia social, el reflejo y la representación del mundo), la ubicación en un lugar o en otro del foco de la acción determinará cómo es y cómo se presenta dicha realidad.

Asimismo, el protagonismo de la ciudad en estas obras anuncia la notoriedad que esta adquiere para los países postindustriales, cuya creciente burguesía y nuevo orden social bulle entre las aceras de unas urbes en ciernes, postulándose como núcleo de la vida del hombre moderno. En la evolución de la novela policíaca la presencia de la ciudad se dispondrá de dos maneras diferentes, según Rivero Grandoso (2015): por una parte, en las

composiciones clásicas, esta figura como escenario, como fondo espacial sobre el que situar las tramas, de un modo secundario; por otra parte, en la narración de tipo negro, el espacio urbano adquiere un protagonismo absoluto, recurriéndose a él con asiduidad y dependencia, siendo medular en el armazón de la trama.

Además, el componente territorial en la serialidad tiene una trascendencia determinante. Este espacio ha de ser reconocible por el lector, además de recurrente, ya que las particularidades repetidas son las que le conferirán esa singularidad. El mundo que se construye se diferencia de otros universos ficticios mientras mantiene y reitera ciertos elementos propios como calles, barrios o ambientes. La adecuada transmisión al lector de las peculiaridades de ese espacio facultarán el placer de la identificación y el consecuente afianzamiento del vínculo afectivo con los personajes y sus circunstancias (Balló y Pérez, 2005). Se crea, pues, un mapa emocional del que el lector se siente también partícipe, donde puede situar ese universo de ficción en un territorio real y conocido por el que él mismo puede adentrarse.

El contexto tiene como función elemental dotar de verosimilitud a la narración, algo que parece imprescindible en el relato detectivesco. P. D. James afirma que este tipo de producciones, donde priman los acontecimientos extraños, bañados en drama y terror, deben ubicarse en lugares muy tangibles, “donde el lector pueda entrar como entraría en una estancia conocida” (2010, p. 125). Según la escritora inglesa, si el espacio nos resulta creíble, también nos lo resultarán los personajes y las situaciones. Además, este espacio proporcionará al lector, según Sánchez Zapatero y Martín Escribá (2010), un doble placer, sustentado en el reconocimiento y en la gratificación por el deseo de una regeneración de lo ya conocido en entregas anteriores de la serie. Así, los escenarios pueden contemplarse desde dos puntos de vista diferentes.

Por un lado, aparece un espacio más o menos estable (el despacho, la comisaría o la casa) donde el detective encuentra refugio para la reflexión y la meditación que le ayudará a enfocar y dirigir su trabajo. Este espacio puede identificarse con facilidad. En el caso de la serie de Giménez Bartlett son la casa de Petra y la comisaría, fundamentalmente, los lugares que con frecuencia sirven de base de acción para los policías, pero donde también hallan momentos para la socialización, la desconexión y el descanso. En el caso de Vila y Chamorro no es tan habitual el recurso de un espacio común compartido que sirva de guarida para los personajes, debido a un carácter mucho más itinerante en su labor que el que define a los

protagonistas de Giménez Bartlett. Aún así el hogar de Bevilacqua —bastante menos aludido— sí es para este una zona confortable e íntima, donde halla calma y tranquilidad.

Asimismo, se pueden entender determinadas zonas de la ciudad como lugares estables, puertos seguros que vinculan a los personajes con la realidad menos sórdida y desagradable que entraña su trabajo policial. Por ello, es fácil hallar referencias en ambas series a bares, barrios, calles o plazas de sus respectivas ciudades (Barcelona y Madrid) a los que los detectives acuden en eventos sociales o a título personal, como emplazamientos donde desinhibirse y como símbolo de anclaje a ambientes más sanos y positivos.

Por otro lado, la permanente inestabilidad de los lugares por los que los casos los conducen, a menudo desconocidos, son entendidos como zonas hostiles y peligrosas. Debido a sus particularidades laborales, en ambas series es habitual que las investigaciones obliguen a los protagonistas a desplazarse continuamente. Los recorridos de los guardias civiles son de mayor alcance (toda el área peninsular) que los de los personajes de la escritora manchega (circunscritos normalmente a la zona urbana de Barcelona, aunque con excepciones internacionales), pero no por ello la itinerancia y el contacto con distintas realidades y multitud de escenarios disminuye.

Nos encontramos a este respecto con dos sagas concebidas de manera diferente aunque también con ciertas similitudes. La primera disimilitud considerable es el centro de operaciones de una y otra pareja. Ambas pertenecen a unidades cuya sede se sitúa en dos grandes ciudades, pero mientras que Petra y Fermín actúan desde Barcelona, Bevilacqua y Chamorro lo harán desde Madrid. Así, y en consecuencia, el lugar de residencia y el que entienden por hogar se encuentra, respectivamente, en dos ciudades diferentes.

Por otro lado, otra semejanza importante es la movilidad que unos y otros tienen a lo largo de sus aventuras. Mientras que los personajes de Silva, determinados por la idiosincrasia de su Unidad, se ven forzados a trasladarse a menudo a cualquier punto del territorio nacional —e incluso internacional, como en *Donde los escorpiones*— para resolver crímenes allí donde se les requiere, los policías de Giménez Bartlett atienden únicamente delitos acaecidos en Barcelona o en su periferia más inmediata. El modo de funcionamiento de un cuerpo y de otro decreta que las competencias de sus investigadores impliquen o no estas traslaciones.

El propio Lorenzo Silva afirma que la peculiaridad de sus guardias civiles, a los que hace viajar en cada novela, le permite recorrer toda la geografía española, ofreciendo así una acción más abierta y amplia donde atender a “ese espacio tan postergado por la literatura oficial, que es el espacio de la España rural” (apud Belloni y Crippa, 2015, p. 197). Consecuentemente, el escenario no se limita a la urbe, área por antonomasia de actuación de la novela negra, sino que abarca una zona mucho mayor y, por ende, una realidad mucho más extensa.

No obstante, y he aquí una importante similitud, que el crimen tenga lugar en un sitio o en otro no es condición *sine qua non* para que la acción se desarrolle únicamente en sus contigüidades. Bien al contrario, nos encontramos con diversas aventuras donde las pistas e indicios llevan a los detectives a desplazarse largas distancias dentro del territorio español y también del europeo. Se trata, pues, de novelas donde los escenarios son holgados y múltiples, donde los protagonistas se ven impelidos a viajar de improviso, a tomar aviones o a lanzarse a la carretera. Se dibuja, así, un surtido mapa de ciudades, pueblos y comarcas, que ayudan a enriquecer las tramas, a conocer otros contextos, diferentes modos de trabajo y, en definitiva, a agrandar el espectro sociológico que el género policíaco exhibe.

Cabría hacer referencia aquí al viaje como tema y estructura, siguiendo el análisis de Baquero Goyanes (1970) al respecto. Según el crítico, el viaje es no solo un motivo novelesco, sino que puede considerarse también una estructura en sí mismo. Si el viaje se articula como eje unificador de toda la trama este se postula como esqueleto, como carcasa determinada con rasgos particulares (forma episódica, variabilidad de escenarios, sucesión de desplazamientos, saltos de tiempo, etc.), y sin dar lugar a dudas es precisamente lo concerniente al viaje y a sus circunstancias el núcleo y sustento de la historia. En las novelas policíacas que nos ocupan, a pesar de ser recurrente el motivo del viaje, este no se instaura como eje vertebrador. Es, en cambio, un elemento colateral, complementario, necesario en muchas ocasiones, pero siempre secundando y apuntalando la estructura principal: la que luce la novela policíaca *per se*.

Atendiendo pues, en primer lugar, al itinerario trazado por Petra y Fermín a lo largo de la saga, y siempre por necesidades de la investigación, en su tercera aventura (*Mensajeros en la oscuridad*) se ven obligados a viajar a Moscú. En la siguiente entrega, *Muertos de papel*, serán varios los traslados que hagan a Madrid. Por último, en *Nadie quiere saber*, la reapertura del caso que les es encargado los llevará primero a Ronda, en Málaga, y después a

la capital italiana, Roma. Estos viajes permiten conocer de manera adicional, en mayor o menor medida, las características del lugar y de sus gentes. Los días que pasan en Rusia, por ejemplo, están aliñados con escenas cotidianas (comidas y cenas donde quedan de manifiesto las costumbres culinarias rusas) o turísticas (descripción de barrios céntricos y periféricos, paseo por el Kremlin o visita a la tumba de Lenin). En Madrid no es tan relevante la visión turística, pero no se obvia cierta exposición de tradiciones y modos de vida, sobre todo en lo concerniente a lo gastronómico. En cuanto a la capital italiana, la magestuosidad e inmensidad de los monumentos romanos absorben sobre todo a Garzón, lo que permite ofrecer, a través de este, una detallada imagen turística de sus calles.

Además de estos desplazamientos de mayor envergadura, la movilización por los alrededores de la ciudad de Barcelona será recurrente y usual, permitiendo así una radiografía pormenorizada de la gran urbe que habitan. Las referencias a esta, al carácter de su gente, a los elementos que la conforman y, en definitiva, a la vida que en ella como ciudadanos desempeñan será un tema latente en toda la serie, revistiendo la importancia que la ciudad tiene para el policía moderno, y más para el ser humano que en ella vive.

El piso de Belarmina se encontraba en la calle Blesa, una arteria central del barrio de Poble Sec. Aquella zona que se extendía a los pies de Montjuïc había sido en tiempos un barrio completamente popular y vecinal. Hoy en día y por esos movimientos extraños que se dan entre la población de las grandes ciudades, estaba de moda como destino lleno de locales y bares (Giménez Bartlett, 2017, p. 307).

Sin lugar a dudas, la significación de Barcelona en las novelas de Giménez Bartlett evoca a dos predecesores fundamentales de la historia de la novela policíaca en nuestras letras: Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza. Como la escritora manchega, estos ubican a sus protagonistas en la ciudad condal, imprimiéndole a la urbe una trascendencia y consideración meridiana para la historia. Tal y como ya se vio con anterioridad, y como recuerda Ramón García (2014), tanto en la serie de Pepe Carvalho como en *La verdad sobre el caso Savolta* y la serie posterior del detective innominado, Barcelona deja de ser un mero marco espacial para posicionarse como escenario idóneo para el retrato social, para la crítica a la modernidad desmedida, para el reflejo del progreso deshumanizador y para la pérdida de los valores sociales.

Barcelona vuelve, de la mano de Giménez Bartlett, a situarse en un primer plano en la historia policíaca. En este caso, Petra Delicado y Fermín Garzón ejercerán su labor policial en sus calles, atendiendo a investigaciones de diversa naturaleza y ámbito social, lo que les propiciará un vasto recorrido por diversas áreas, contemplando los modos de vida de pobres y ricos, las preocupaciones de pudientes y míseros y las delgadas fronteras entre la opulencia y la necesidad. Giménez Bartlett no se centra en una única clase social, ni limita el papel de sus detectives a ambientes delictivos concretos, sino que su destino en la Brigada de Homicidios les insta a barrer con frecuencia todos los estratos de la sociedad, a moverse por ellos con soltura y a tratar de igual modo a todo tipo de gentes.

Uno de los rasgos que acerca las novelas de Petra Delicado a la serie de Pepe Carvalho es la distancia que ambos procuran entre su área de trabajo y su vida privada o lugar de residencia. Mientras que el protagonista de Vázquez Montalbán tenía en Vallvidrera su casa, Delicado encuentra en un modesto chalet de Poble Nou su refugio y su hogar. Son estos barrios de cierta consideración social, de clase media-alta y alejados de las zonas más pobres o peor tratadas, donde habitualmente deben efectuar su labor policial.

Por otra parte, el recorrido geográfico de Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro es mucho más extenso. Debido a su condición de miembros de la Unidad Central de la Guardia Civil, su misión consiste en acudir al lugar del crimen donde se les reclame, bien como refuerzo a la unidad de la zona, bien en calidad de expertos en resolución de homicidios o bien convocados por la magnitud o relevancia del delito en cuestión. Así, mientras que los desplazamientos de Petra y de Fermín son esporádicos y de escasa duración, siempre como medio para apuntalar o completar un caso cuya raíz se encuentra en su zona de actuación (Barcelona), los de Vila y Chamorro pueden durar semanas y llevarlos al centro neurálgico de la acción.

De esta manera, la primera entrega de la serie lleva al sargento y a la guardia a Mallorca, donde permanecerán durante toda la novela. Convocados para resolver un crimen aparentemente encauzado, su labor será confirmar los indicios iniciales y cerrar el caso con prontitud. Aunque Vila no sea nuevo en la unidad, su condición habitual de trabajador nómada no deja de provocarle, en ocasiones, manifiesta incomodidad, como expresa con cierta ironía a su comandante Pereira al inicio de *El lejano país de los estanques*: “—Con todo mi respeto, mi comandante, no entiendo por qué se ensaña así conmigo. De haber sabido

que no quería que me tomara las vacaciones en la primera quincena nunca lo habría hecho, se lo juro” (Silva, 1998, p. 25).

La segunda entrega de la serie, *El alquimista impaciente*, les permite no tener que abandonar Madrid, ya que la escena del crimen se sitúa en la vecina Guadalajara. El grueso de la acción se desarrolla en la zona rural de la provincia manchega, por lo que aun regresando a Madrid a diario, el decorado que enmarca la trama les traslada, de nuevo, fuera de casa. Esta característica itinerante de su trabajo y el frecuente ejercicio en zonas ajenas, además de la incomodidad del reiterado tránsito, comprende también ciertas ventajas. El propio Vila así lo expresa a propósito de esta novela, pues acostumbrados a actuar en lugares más o menos fáciles de acotar, que la ampliación del radio de operación incluya grandes ciudades supone mayores complicaciones para los detectives.

Ser un policía rural presenta sus inconvenientes, por ejemplo una indudable falta de glamour en muchas de las faenas que uno se tiene que echar a la cara. [...] Pero por otro lado tiene la ventaja de que uno se mueve por ámbitos reducidos, donde nadie pasa desapercibido jamás. Con ese hábito, el que una investigación apuntara hacia una pista urbana, y nada menos que en Madrid, te producía un inevitable sentimiento de pereza y fatalidad (Silva, 2000, pp. 65-66).

A propósito de la necesidad periódica de viajes, no falta en las novelas el humor y la cotidianidad en el tratamiento del tema. Por ejemplo, en este mismo relato, el rastro del crimen lleva a Rubén y a Virginia a dirigir sus pasos hacia Málaga, para lo cual este debe negociar con su superior el modo de llegar hasta allí:

—Qué bárbaro, Vila. Volar. Te estás volviendo muy señorito. ¿Por qué no te coges un coche y conduces un poco?

—El mío lo tengo estropeado y ningún taller me lo admite hasta septiembre. No quiero pelearme con el del parque de automóviles, mi comandante. No sé si lo necesito para un día o para diez, y eso siempre les rompe los moldes. [...]

—Te doy una semana. Ni un día más (Silva, 2000, p. 104).

Por otro lado, el caso reabierto del asesinato del joven, núcleo de *La niebla y la doncella*, les hace volar a Canarias. En esta situación es la solicitud de revisión del expediente por parte de un pariente de la víctima la que lleva a los dos expertos de la Unidad Central a las islas. La estancia de estos allí brinda al lector la oportunidad de conocer sus paisajes —amplio recorrido por playas, bosques y miradores de Tenerife y La Gomera— y sus costumbres —modo de vida, cocina típica— mientras tratan de resolver el crimen.

Las actuaciones de Vila y Chamorro en ciudades que no son la suya les genera también cierta desazón y sensación de orfandad, de seres extraños en un lugar al que no pertenecen. El escaso turismo para el que tienen tiempo o los breves momentos de descubrimiento de la zona no difuminan del todo el verdadero propósito de su estancia: la resolución de un homicidio y la búsqueda de un asesino.

Lo encajamos con estoicismo, no en balde nuestro oficio nos obliga a vivir no pocas situaciones desconcertantes, y salimos de allí, o al menos ese fue mi caso, con la sensación de haber despertado al fin de una pesadilla agotadora. Las calles de aquella ciudad que apenas nos era familiar nos acogieron como a dos náufragos arrojados por el mar a la playa (Silva, 2002, p. 254).

La reina sin espejo, cuarta novela de la serie de Silva, tiene su centro de acción en Barcelona. El crimen acaece en la provincia de Zaragoza, aunque de modo circunstancial: el lugar de residencia y de trabajo de la víctima era la ciudad condal. De este modo, Vila y Chamorro habrán de vivir un par de semanas en la comandancia catalana, desde donde operarán hasta desenmascarar al culpable. Además, la vuelta a Barcelona de Vila abre la puerta al reencuentro de este con su pasado, con personajes y sucesos acontecidos años atrás, mientras estuvo destinado allí. Esto faculta una primera atención considerable a esta veta personal del detective, que se resquebrajará por completo en *La marca del meridiano*.

No será hasta la quinta entrega de la serie, *La estrategia del agua*, cuando la acción coloque a Vila y Chamorro en su ciudad, Madrid. Esta vez el crimen, pertrechado en la capital, acota el escenario a la gran ciudad, desatando, por otra parte, una profunda reflexión sobre esta por parte del brigada. Aunque el protagonista es uruguayo de nacimiento, la mayor parte de su vida ha tenido lugar en Madrid, por lo que siente como suya sus avenidas, barrios y esquinas. Sus sentimientos para con ella son a la vez de amor y de animadversión:

Aquellos firmamentos incendiados de pronto, a pesar de la cochambre atmosférica, eran una de las razones que me vinculaban a una ciudad cada día más demente y desorbitada, áspera y tumultuosa, pero a la que ya pertenecía sin remedio. El caso era que llegaba a extrañarla cuando, como era frecuente, pasaba temporadas fuera de ella, por razón de muerto de turno tirado en la cuneta de cualquier camino de cualquier provincia de aquel país no menos caótico que su capital. Un país, por cierto, que solo para mí y unos pocos más conservaba su entidad como conjunto. Quizá eso mismo, poder librarme a menudo de Madrid, y recorrer el disgregado reino de alrededor, era lo que impedía que llegara a consumarse nuestra ruptura (Silva, 2010, p. 116).

Además, la localización del crimen en el lugar de residencia de los detectives facilita conocer hábitos y costumbres del día a día de estos, más difíciles de mostrar cuando se alojan en hoteles o comandancias, cuando comen en restaurantes o bares de carretera, o cuando su ocio y tiempo libre se limita al descanso y desconexión del caso que les absorbe. Estando en Madrid es más sencillo contemplar el lado más humano y menos policial de los personajes.

Esta situación propicia que Silva incluya aquí una panorámica de la gran ciudad. La itinerancia de los guardias civiles dificulta su adscripción a ese espacio urbano concreto, símbolo indiscutible de la novela negra, e impide que Madrid, en este caso, cobre el protagonismo esperado. La ciudad queda, en la mayoría de novelas, relegada a un espacio de fondo, evocada como origen y destino de la vida de los protagonistas, pero sin que estos ahonden en su realidad y sin moverse al ritmo que pauta la vida en sus calles.

No obstante, en esta ocasión Silva sí que aprovecha la circunstancia de la investigación en el área madrileña para recrear a Bevilacqua en el disfrute de la capital. Ante esta coyuntura excepcional, el modo en que el escritor exhibe la ciudad se acerca más a lo poético, a lo descriptivo, a lo sensorial y a lo nostálgico. A lo largo de la tradición de la novela negra en nuestro país la manera en que los autores abordan la realidad urbana varía: desde profusas descripciones que unen el alma del personaje al corazón de la ciudad a sucintos y eclécticos fognazos visuales, objetivos y directos.

Lerones Mata (2010), en su análisis de Madrid como escenario de las novelas de Juan Madrid, por ejemplo, resalta que este apenas incide en la descripción, limitándose a breves pinceladas que dibujan ambientes, personalidades y lugares. A partir de estos, y en consonancia con los tópicos del género (marginalidad, sordidez, mundo del hampa), trata de trasladar una imagen social o emocional de ese espacio. En claro contraste con ello, el detective de Silva, a través de su interacción con la ciudad, se recrea en los sentimientos y recuerdos que esta le evoca, como una vieja amante a la que añora sólo cuando está lejos. Por ello, abundarán las descripciones —tintadas de emotividad y escasa objetividad— en las exiguas ocasiones en que este tiene la oportunidad de perderse por sus aceras, quedando lejos el modo de narrar, mucho más conciso y aséptico, de escritores como Juan Madrid.

Porque Madrid es así: en su chulería y su urgencia por morder los días, no halla el momento para homenajearse. Las autoridades lo intentan, recordando efemérides y toda clase de fruslerías sentimentales; pero la costra dura de la ciudad repele su vana prosopopeya. Cada día y cada noche se abalanza contra sí misma, con las uñas fuera y las mandíbulas apretadas. Nunca fue

animal doméstico que ronronea satisfecho bajo las caricias del amo, sino fiera que ruge a la intemperie para acallar el hambre y el miedo. [...] Quizá sea porque, en medio de toda su rudeza, Madrid sabe besar como pocas saben. Tan inopinada y dulcemente como sentí que me besaba cuando llegué a la Plaza de España y de pronto el viento me barrió la frente y me la despejó de sombras. Tuve la tentación de alargar el paseo por la plaza, para disfrutar a fondo de esa sensación intensa, de ese estremecimiento que me proporcionaba la certeza de estar vivo. Y no me resistí. Bajé a saludar a mi viejo amigo de la lanza y a su compadre, que cabalgaban en mitad de la noche con el entusiasmo intacto. No sé temblar ante un trazo de colores, pero confieso que ante aquellos dos tipos sentí al instante erizárseme el vello, y que si alguna es mi bandera y mi pertenencia, ellos la representan como nadie (Silva, 2010, pp. 209-210).

La siguiente novela, *La marca del meridiano*, vuelve a llevar a Rubén y a su equipo a Barcelona. El asesinato ha tenido lugar en la provincia de Logroño, pero también de un modo circunstancial. Las respuestas las han de buscar en la ciudad donde vivía y trabajaba la víctima. Las pesquisas de su búsqueda se enlazarán con casos paralelos llevados por compañeros de otras unidades de la Guardia Civil, lo que obligará asimismo a Vila a viajar brevemente desde Barcelona a Santander.

En séptimo lugar, *Los cuerpos extraños*, cuyo fondo es el asesinato de la alcaldesa de la localidad costera levantina, difiere de las novelas precedentes precisamente por no especificar ese emplazamiento, aunque presumiblemente se halle en la comunidad valenciana. Hasta allí deben trasladarse Bevilacqua, Chamorro y Arnau. Aquí el retrato espacial atiende a pueblos y zonas dominadas por el desarrollo urbanístico, a la inmensidad de construcciones abandonadas en invierno y superpobladas en las vacaciones estivales. Mientras que en otras novelas el lugar permitía una reflexión más social, más humana o más costumbrista, en este caso, y a colación de la investigación, evoca el despropósito del imperio del ladrillo y del dinero, de lo meramente material.

Además, en este libro tiene lugar el primer viaje al extranjero de Rubén y Virginia. La relación de la trama con la mafia italiana determina la necesidad de realizar un viaje exprés a Nápoles, donde apenas pasan dos días, pero durante los cuales les da tiempo, además de a cumplir con los interrogatorios que les reclamaban, a pasear y disfrutar de la bahía napolitana.

La penúltima novela, *Donde los escorpiones*, traslada a los personajes de Silva al destino más exótico y lejano de toda la serie: Afganistán. El asesinato de un militar español en la base de Herat lleva a Bevilacqua y a Chamorro, acompañados por Arnau y Salgado, a

cruzar fronteras. Si bien en este caso el turismo es más que limitado, la situación que enmarca la investigación permite mostrar con detalle y precisión la vida, las costumbres y la labor que el contingente español de militares y guardias civiles realiza en la zona, además del modo de trabajar y la coordinación con otros países como Estados Unidos o Italia. Antes de viajar al desierto, y por la coyuntura planteada, Vila y Chamorro deben visitar a la viuda de la víctima, residente en Sevilla. Este desplazamiento permite, por otra parte, la breve visita de Chamorro a sus padres en Cádiz, de donde es originaria.

Lejos del corazón, en último lugar, movilizará al subteniente y al considerable equipo que requiere para la ocasión a la zona de Algeciras y Gibraltar. Sin lugar a dudas, el marco espacial y social del caso será determinante para comprender las vicisitudes de la investigación policial. La cercanía de poblaciones como San Roque o La Línea con la frontera marroquí y gibraltareña sitúan este lugar como foco del narcotráfico y del contrabando de tabaco o hachís en nuestro país. Por ello, la labor habitual de cuerpos como la Guardia Civil o la Policía se colma de estos delitos, ante lo que apenas dan abasto para controlar y si acaso interceptar, con suerte, alguna de las potentes lanchas que surcan a diario el Estrecho. La presencia de Vila y de los suyos propiciará un recorrido por el litoral gaditano, acercando así al lector ambientes y lugares: desde barriadas humildes a lujosas urbanizaciones, apenas separadas por un par de calles. De esta forma, el retrato sociológico inherente al caso se completa, necesariamente, con la situación contextual y espacial, fundamental para entender la compleja situación de esta zona fronteriza, ya no solo de nuestro país, sino de todo un continente.

A pesar de la decrepitud existente —y visible— en los bajos fondos del lugar y de su gente, y de la aciaga misión que una vez más los lleva a viajar, Bevilacqua revierte su suerte apreciando la magnitud del mar, de la bahía y del paisaje. Igual que en otras ocasiones abandonar su monótono hogar madrileño le causa pereza y aprehensión, en esta novela el protagonista asume con cierto gusto y disfrute el traslado, aunque solo sea por la bonita estampa del mar abierto a sus pies.

Valiéndome de mi condición de pasajero, aproveché el trayecto para disfrutar, a la luz del día, del paisaje formidable de la bahía. Era un espacio a la vez abigarrado y abierto, en el que la naturaleza y la huella de la gente que lo poblaba se mezclaban en lo que a trechos parecía un diálogo armónico y en otros momentos una reyerta violenta; tenía algo de sublime y de monstruoso a un tiempo, y aunque la dura luz de aquel día soleado aplanaba los volúmenes, no dejaba de asomar, aquí y allá, la grandiosidad del escenario, debida a su condición de confín

continental y de balcón asomado a la vez a África, al mar y al océano, de los que tomaba buena parte de su carácter y atractivo (Silva, 2018, p. 69).

En definitiva, como queda patente tanto en una como en otra serie, la encomienda actual del detective no es estática. Los avances tecnológicos, la facilidad para el movimiento, las múltiples posibilidades en el transporte, la globalización de las comunicaciones y, en suma, las numerosas y rápidas conexiones al alcance de cada vez más gente obligan a adecuar la labor del policía a esta apertura espacial. Mientras que hasta ahora los detectives de las novelas policíacas actuaban en un espacio reducido, acotado y limitado a un radio de acción cercano, donde los desplazamientos eran más anecdóticos que recurrentes, la novela policíaca moderna responde a la nueva realidad a la que se adscribe. Valgan como ejemplos las series que nos ocupan, que aun difiriendo en ciertos aspectos tienen en común las escasas dificultades de sus protagonistas para acudir allí donde el foco del mal los sitúe, por muy lejos de sus hogares que sea.

Petra y Garzón actúan en una aparente zona controlada y limitada, y aunque los casos que les atañen se circunscriben a esas fronteras, sus ramificaciones más de una vez los llevan a viajar a otras ciudades y otros países. Por otro lado, la realidad de Vila y Chamorro ya está de primeras más predispuesta a la itinerancia, lo cual se corrobora con los variados destinos a los que deben acudir en las diferentes novelas. Es elocuente que de los nueve casos que se ocupan solo uno tiene lugar en la ciudad donde tienen su sede.

5.3. El relato policíaco como reflejo histórico y social

Por último, y a modo de conclusión del análisis temático de las series, valga recordar la pátina social adherida inapelablemente al relato policíaco de estos escritores. Aun siendo diversos los temas que se abordan a lo largo de las sagas, no cabe duda de que todos ellos se vinculan a una realidad determinada, a una sociedad concreta y a los problemas actuales que de ella se derivan. De este modo, la nueva novela negra incide con fuerza en el retrato social del mundo al que se adscribe. Esta característica, poco novedosa de por sí, cobra especial relevancia en estas producciones por la tremenda semejanza con los sucesos reales que día tras día se observan en nuestras ciudades.

En primer lugar, estas dos series coinciden en una misma localización en varias de sus novelas, Cataluña, lo que comportará una serie de coyunturas sociales y políticas reseñables. Situación quizá de aparente poca importancia, no lo es tanto por las circunstancias en que se enmarcan la vida personal y laboral de los detectives. Inmanentemente se relaciona con el cronotopo de cada una de las series, con los escenarios elegidos por los autores y con su vínculo con la tradicional relevancia del espacio en la novela detectivesca desde sus orígenes.

En el caso de la serie de Delicado y Garzón, esta cuestión no es referida tan nítidamente como sí sucede en la situación de Bevilacqua y Chamorro. No obstante, y aun apareciendo de modo colateral únicamente en *El silencio de los claustros*, el que Petra y Fermín vivan en Barcelona y trabajen para el Cuerpo Nacional de Policía conlleva, de manera inherente, cierto matiz político e histórico referente a este asunto. En esta novela de Giménez Bartlett, donde se aborda el tema más ostensiblemente, se hace con visos de pasado, no de presente. La escritora, en ninguno de sus libros, pretende una denuncia o una polémica al respecto, aun pudiendo dedicarse a ello con facilidad aprovechando las circunstancias personales y laborales de sus personajes. Lejos de ello, en *El silencio de los claustros* el crimen al que se dedican Petra y Fermín les lleva a desempolvar la historia del pasado catalán, concretamente de lo sucedido durante la Semana Trágica y los momentos previos a la guerra civil. Esta eventualidad, que podría plantearse desde un punto de vista político y controvertido, se aborda de un modo aséptico, sin instar a levantar ampollas o sentar

opiniones al respecto. Se trata, únicamente, del telón del fondo que decora la labor policial de los detectives.

Aun sin una profundización pormenorizada en el asunto histórico, los evidentes lazos que Giménez Bartlett tiende al pasado se anclan en una documentación y un rigor informativo patente. Sin duda, tanto con este ejemplo, a colación de la Semana Trágica barcelonesa, como en cualquier otra referencia aparecida en la serie, la escritora demuestra un estudio evidente de todo lo concerniente a esta realidad histórica. De este modo, al margen del argumento policíaco, se aprecia en diversos pasajes de su serie un deseo de recordar y de homenajear al pasado, saliendo brevemente del presente del relato para echar la vista atrás. Estas pinceladas engarzan con una tendencia actual en nuestra narrativa, concretamente en la novelística femenina. Tal y como apunta Diez de Revenga (2012), son diversas las obras de mujeres que en nuestros días vuelven la mirada para ubicar en el pasado y en la historia su ficción. Lo hacen, además, sobre una sólida base bibliográfica, recurriendo a menudo a fuentes directas o testimonios personales en aras de un mayor realismo y una mayor verosimilitud.

Así, entendida más como lección instructiva sustentada en documentos y libros, la cuestión de la historia catalana se proyecta como aditamento a la trama principal, no ocupa el eje central ni persigue que los protagonistas se pronuncien sobre ello. Giménez Bartlett podría haber aprovechado la circunstancia espacial y profesional de sus personajes para ahondar en este tema, siendo fácil recurrir a la relación entre los distintos cuerpos policiales que operan en Cataluña, así como a situaciones policiales que cómodamente podrían enmarcarse en esta realidad. Tampoco Petra y Fermín hacen gala de una opinión pública ni ostentan una posición ideológica determinada, ya que dedicados a su oficio y a su vida personal no hay lugar ni en su relación ni en su reflexión para controversias de índole política.

No hay polémica en ningún momento tampoco en *Mi querido asesino en serie*, donde las circunstancias del caso determinan que al equipo formado por Petra y Fermín se una un inspector de los *Mossos d'Esquadra*, Roberto Fraile. Esta coyuntura se podría prestar a favorecer nuevamente el tratamiento del tema —de vigente actualidad—, pero lejos de ello en ningún momento de la novela surge este asunto. Las rencillas que se originan entre Fraile y Delicado son achacadas al carácter y al modo de trabajar de cada uno de ellos, sin influir razones políticas o históricas rivalidades entre cuerpos.

De este modo se aprecia, pues, el sutil tratamiento de la escritora en lo que refiere a un tema de candente vigencia en nuestros días e indudable interés social, pero con un proceder cuidado, sagaz y casi soslayado. La novela policíaca, en su fórmula básica, se define como literatura de corte social, que pretende una denuncia y un reflejo del mundo, pero habitualmente se lleva a cabo difuminado en lo paródico y subversivo, en la transgresión y en la propia reconstrucción ficticia. Por ello, aunque la escritora manchega en ningún momento centre la atención directamente en este asunto, este no deja de aparecer tácitamente en toda circunstancia, como trasfondo permanente, como necesario sustento social e histórico de la trama.

En cambio, en la serie de Lorenzo Silva sí se refiere de un modo más directo. A diferencia de Petra y de Fermín, Vila y Chamorro tienen su sede en Madrid, aunque operen en cualquier punto de España que les requiera. Así, son dos los casos los que les llevan a Barcelona: el de *La reina sin espejo* y el de *La marca del meridiano*. En ambos las peculiaridades de la investigación imponen trabajar de primera mano con los otros dos cuerpos policiales de la zona: los *Mossos d'Esquadra* y la Policía Nacional. Lejos de desencuentros, el trato personal que entre ellos se establece es educado, amable e incluso amistoso, aunque es inevitable que en sus conversaciones sí surjan alusiones o comentarios, con frecuencia teñidos de humor e ironía, acerca de la situación política y policial de Cataluña:

—Aquí me tienes a tu disposición para amenizarte la estancia en este paraje que antaño era España. Aunque uno de los viejos del lugar me ha contado que pasaste un tiempo por aquí.

—Pues sí, tres años. Hace ya diez.

—Hombre, algo ha cambiado desde entonces. Ahora ya no manda el nacionalismo, sino el marxismo. Vamos, que lo que ahora tenemos es el sistema de los hermanos Marx. Pero el fuet y la butifarra siguen siendo cojonudos, la gente tranquila y laboriosa y la ciudad una gozada en primavera. Aunque a nosotros nos han dado por culo, nos han movido la comandancia a treinta kilómetros. Los Mossos se van quedan con todo y los jefes han considerado más oportuno trasladarnos a este Fort Apache donde defenderemos la bandera hasta el final (Silva, 2005, pp. 77-78).

Aunque Silva tampoco incita la polémica con sus novelas, la ironía y el sarcasmo con los que sus personajes abordan el tema son más elocuentes que las escasas referencias aparecidas en las novelas de Giménez Bartlett. Bevilacqua, por su condición de guardia con pasado en Barcelona, se ve incluido, inevitablemente, en las conversaciones y comentarios

que manan a este respecto. No obstante, lejos de políticas e ideologías, los momentos en que los diferentes agentes comparten opiniones aluden, normalmente, a su propia labor y a los cambios en el modo de operar que las nuevas disposiciones gubernamentales les han supuesto en lo personal.

En definitiva, si bien no se trata de un tema de gran envergadura, sí tiene cierta importancia para entender el talante propio de los personajes —desligados de polémicas, ajenos a ideologías, prudentes en opiniones políticas— y las circunstancias que afectan a determinadas pesquisas que les atañen, sobre todo cuando se ubican en escenarios catalanes. Esta coyuntura se anexionará, indiscutiblemente, al apartado que acomete el análisis pormenorizado de los lugares que enmarcan la labor y la vida de los protagonistas, pues tiempo y espacio conforman una única dimensión —cronotopo— imprescindible para entender en su globalidad este tipo de novelas. Al final, el relato policíaco se cimienta en una referencia constante al contexto que lo envuelve —con una especial atención a las circunstancias políticas y sociales—, ya que en la mayoría de casos este será germen y dará explicación y respuesta a los delitos que los policías deben atender.

Por otra parte, y especialmente en lo que concierne a los entresijos criminales, el proceso mimético de estas ficciones es tal que incluso podrían asemejarse, en cierta manera, a un reportaje periodístico. Tal y como afirman Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño (2011), las investigaciones expuestas en este tipo de novelas nacen en su mayoría de una documentación real de los escritores. A menudo se cuentan hechos reales verificables donde el único producto imaginario es la propia forma de narrarlos, de referirlos. Estos críticos aluden a novelas como *A sangre fría*, de Truman Capote, o *Campo de cebollas*, de Joseph Wambaugh, donde efectivamente lo ahí contado tuvo lugar en la realidad y el matiz ficcional que los escritores aportan es el peculiar modo de transformar esa información en producto estético, literario. Las novelas que nos ocupan beben con claridad de su entorno y de lo que en él sucede, y es reconocido por los propios autores su acudimiento a periódicos, telediarios o testimonios personales para alimentar su ficción, pero en su mayoría los argumentos que presentan tienen aún todavía más de ficticio que de real.

Tanto Alicia Giménez Bartlett como Lorenzo Silva se refugian en la ficción para retratar como literarias situaciones que perfectamente podrían haber sido extraídas de artículos de prensa, de noticiarios o de sumarios criminales. Ambos autores recurren al relato ácido, a la ironía permanente y a la abundancia de los diálogos para trasladar al lector a un

mundo ficticio y recreado, propio de unos personajes inventados y fruto de su imaginación. Pero no inimaginable, increíble ni utópico. Al contrario, el mérito del escritor de novela policíaca reside, precisamente, en valerse de su mundo más inmediato para tomar de él los elementos que le permitan mezclar ficción y realidad de un modo insoluble.

Este rasgo, remarcado por la mayoría de los teóricos que han escrito sobre la novela policíaca —desde Valles Calatrava (1991), Garrido Domínguez (1993) o Colmeiro (1994) hasta Janerka (2010)—, postula la concordancia entre el mundo real y el mundo ficticio como columna vertebral del relato policíaco. Sin esa atención al entorno, especialmente al espacio urbano, sería imposible abordar y referir las características sociales que imperan en el momento y en la época en que las novelas se encuadran, diluyéndose, pues, uno de sus más importantes objetivos. El propio Lorenzo Silva (apud Galindo, 2016) afirma en una entrevista que para él la literatura es “irte, escuchar a la gente y con todo eso construir una ficción, pero una ficción que está armada con mimbres de verdad”. En definitiva, la materia de la novela policíaca se extrae de la realidad más inmediata, colindante y atractiva para el escritor, que ve en los sucesos cotidianos una brecha que se abre a la ficción, a lo fantástico y a lo literario.

De esta forma, Delicado y Garzón y Vila y Chamorro son las lanzas literarias que sus autores enarbolan para denunciar las taras sociales, políticas o económicas que definen la realidad española actual. Sorprende, quizá, la rotundidad con que estos escritores denuncian en sus tramas estos asuntos: corrupción política, crisis económica, impunidad del poderoso, fisuras en el sistema judicial, ansia de poder y dinero, inmoralidad e injusticia social, blanqueo de capitales o urbanismo desmedido.

Además, la constante reflexión que llevan a cabo los protagonistas, tanto en referencia a su propia vida privada y las circunstancias que la definen como al mundo que les rodea y en el cual se desarrolla su labor policial, permitirá al lector ser partícipe de las diatribas, de las dudas, de las incoherencias y de las batallas rutinarias que estos deben lidiar. La moral de los detectives, coherente con su papel de representantes de la ley y de la justicia, temblará a veces ante la magnitud y la fiereza de la podredumbre social que deben combatir. Como pretendidos seres humanos imperfectos, estos acusarán los golpes, las desavenencias, las tentaciones y los zarandeos de un mundo débil y frágil, donde la frontera entre el bien y el mal es más difusa de lo que parece, y donde saltar de un lado a otro se asemeja, en ocasiones, bastante sencillo.

Sirva como ejemplo la siguiente reflexión extraída de la última novela de Silva, *Lejos del corazón*, hecha no por uno de los protagonistas, sino por un personaje secundario —el coronel jefe de la comandancia de Algeciras— que, aun sin ser en absoluto relevante en la trama, retrata con franqueza y precisión la realidad social del lugar:

—Son, después de todo, las consecuencias de tener una sociedad prendida con alfileres y el principio de autoridad comprometido por una realidad que de hecho vive a diario al margen de la ley. El tema nos sobrepasa y tenemos que enfrentarlo con cabeza y con proporcionalidad. Ni yo ni mucho menos usted, subteniente, que viene aquí de visita, como quien dice, podemos hacer nada contra una situación que tiene tantos padres y padrinos: tanto chico con tan poca formación, tanto paro juvenil, una sociedad que necesita drogarse, una plantación descomunal de droga ahí en el continente de enfrente, un paraíso fiscal de soberanía extranjera adosado a la comarca y, para redondear el cuadro, hasta nuestra propia industria tabacalera, que es la que mete como exportación en Gibraltar el tabaco que luego vuelve en forma de contrabando, en las gomas que descargan cada noche en la playa, esa de la que viene usted ahora mismo, y que yo no tengo patrulleras para interceptar. Ni las tengo, ni podría tenerlas. Necesitaría que los yanquis me prestaran su Sexta Flota para controlar ese tráfico, mientras cuido de que no se ahoguen más inmigrantes de la cuenta las noches que los señores que dirigen allí abajo el negocio de las pateras tienen a bien inundarme el litoral de desgraciados que no saben nadar (Silva, 2018, pp. 230-231).

Todo este cuadro, donde se mezclan los tintes de un mundo demasiado cercano y demasiado real con unos personajes intencionadamente humanos, honestos en sus virtudes y conscientes de sus flaquezas, dispone que las novelas de esta nueva corriente policíaca ahonden y refuercen su capacidad de recrear una realidad asombrosamente auténtica y peligrosamente vaticinadora.

No obstante, y a pesar de los turbios designios que se auguran, estos libros son también fieles a la fórmula clásica de la narrativa policíaca. Por muy negra que luzca la realidad, por muy pútrida que parezca la moral del hombre, por muy poca humanidad que quede en este, siempre habrá un vestigio de optimismo y de resistencia. Es ahí desde donde el héroe es capaz de persistir con ahínco hasta acabar doblegando a las fuerzas del mal. Al final, en todas las aventuras acaba venciendo el bien y la justicia, impartiendo la esperanzadora lección de que mientras haya quien luche será posible mantener a raya la maldad en el mundo.

6. Configuración de personajes

6.1. Personalidad, crecimiento y evolución como individuo del detective

El pilar sobre el que se erige la novela policíaca desde sus orígenes es, sin lugar a dudas, el personaje principal de la misma: el detective. En toda narración el protagonista acapara, lógicamente, una relevancia y un peso en el argumento importante para su concepción, pero en función del tipo de narración esta preponderancia puede ser más o menos resaltada. En la novela policíaca el soporte que permite la edificación de la historia es este personaje, ya que todo gira en torno a él, o, dicho de otro modo, es él el que hace que todo gire, se desarrolle, avance y, en definitiva, tenga lugar. Para Resina (1997) el matiz diferenciador que permite clasificar a una novela policíaca como tal, y no como historia criminal sin más, es, precisamente, la existencia de un personaje que atesora el ‘principio revelador’, que tiene la capacidad de encarnar una racionalidad que da sentido y coherencia a ese mundo fragmentado, roto.

La investigación se hace real porque hay un detective que se ocupa de revertir lo criminal, porque hay un individuo con poder en sus manos para luchar, de manera directa, contra la injusticia. El detective es la persona que tiene la capacidad de cambiar la situación, de velar por el bien en el mundo, de revocar el destino y de palpar directamente la sustancia del mal. Semejante facultad conlleva una considerable responsabilidad y una inmanente necesidad de situarse al frente del resto de personajes. El héroe será el que dé a la novela —y a las series— carácter e idiosincrasia propia, ya que su personalidad, sus formas de actuar o de relacionarse y su manera de entender la vida empararán la trama de su esencia. El lector encontrará en él su reflejo literario, con él viajará de la mano por diversos lugares, conocerá a otros personajes, participará en sus diatribas y reflexiones, sentirá la adrenalina de la acción y compartirá las alegrías y las penas, las derrotas y los triunfos.

A este respecto, valga recordar la diferencia en la construcción y concepción del personaje del detective en la tradición clásica y en la novela negra. Tal y como señalan Balló y Pérez (2005), el primero atiende la brecha criminal con el optimismo férreo de lograr su subsanación, con el convencimiento de que el mundo es un lugar feliz, totalmente defendible,

donde el delito es puntual, acotable y circunscrito a un asesino determinado que actúa en momentos concretos. En cambio, el investigador nacido de la novela negra transita por un universo donde el mal empapa todos sus estratos. Su labor, aunque encomiable, nunca alcanzará para redimir completamente el crimen. La atmósfera es mucho más aciaga y pesimista, la inteligencia y la honradez no bastan para restaurar el orden social, pues sabe que el universo delictivo es infinito.

Atendiendo a esta distinción, los protagonistas de la nueva novela negra, como los de Giménez Bartlett y Silva, se sitúan en un punto intermedio. Aunque su objetivo sea desenmascarar criminales individuales, asesinos o delincuentes con nombre propio, son concedores de que su lucha contra el crimen no acaba con esa detención. La abrumadora certeza de que su obstinado trabajo nunca será suficiente para lograr el triunfo del bien provoca en los personajes, a menudo, derrotismo y abatimiento. No obstante, este tinte trágico queda difuminado por el honor, el tesón y la lealtad para con la justicia, que siempre debe prevalecer —y prevalece—, aunque su victoria pueda parecer insignificante.

También importante es recordar lo apuntado por Colmeiro (2015) en lo referente a la traslación del modelo de la novela picaresca en la construcción del héroe del relato negro. El abandono del patrón idealista del detective clásico en favor de un personaje realista y tendente al antiheroísmo permitirá al lector contemplar un mundo hasta entonces vedado: los bajos fondos de la ciudad, la crudeza de la degradación social o las entrañas de una modernidad sucia y miserable. Los ojos de este personaje retratarán con la ferocidad del que ve desde abajo, del que tiene que arrastrarse y mezclarse con ese inframundo habitualmente ignorado.

La buena construcción del investigador determinará, indudablemente, el éxito de la narración. Más que lo interesante o atractivo del hecho criminal, marcará la diferencia la capacidad y el modo de enfrentarlo del protagonista. A este respecto, es elocuente la confirmación de Alicia Giménez Bartlett (apud Goñi, 2013) respecto a la existencia de una inspiración real, un *alter ego* del que se nutre para construir a Petra Delicado: la inspectora jefe de la Policía Nacional, Margarita García. El vínculo de esta con la escritora le permite documentarse en casos e investigaciones reales, conocer tramas y sucesos y alimentar el carácter de su heroína ficticia tomando de ejemplo a una mujer de carne y hueso, una policía de la que Petra Delicado es, en gran parte, trasunto.

En definitiva, será la forma de trabajar del detective, su destreza para generar empatía en el lector, sus relaciones con otros personajes y sus actos los que otorguen al argumento emoción e interés. Un caso llevado por un detective que no conecte con el público abocará, irremediablemente, al fracaso y al consecuente abandono de la lectura. De esto se desprende que, al final y en la mayoría de ocasiones, el lector aborda con gusto una novela policíaca no tanto por el acto criminal en sí sino por la aventura que a raíz de este el detective en cuestión va a vivir. Esto se ve con más claridad en el caso de las series. Un asiduo lector vuelve a ella por continuar disfrutando con esos personajes, independientemente de si el suceso que les ocupa es más o menos atrayente, y espera con ganas nuevas entregas antes de saber incluso el argumento de estas, solo por estar comandada por dichos protagonistas.

Tal y como afirman Balló y Pérez (2005, p. 10), el hecho de que una serie —aun con lógicas variables, más o menos significativas— se articule en torno a un universo ya conocido para el lector, permite que este experimente el “sentido de la espera, de la previsión”, sin que esto implique, en caso alguno, la pérdida del “placer de la sorpresa”. En el caso de las novelas policíacas, en general, el sistema repetitivo en que basan su construcción evoca un patrón conclusivo. Es decir, cada una de las entregas comporta un principio y un final, quedando la estabilidad —en lo que refiere a la intriga policial— restablecida. No obstante, según estos teóricos, se constituye en la nueva novela negra una interesante dicotomía: la combinación de este encadenamiento de argumentos (criminales) con principio y final en cada uno de los libros con la presencia de un tiempo cotidiano, evolutivo, referente al universo más personal e íntimo de los investigadores y que avanza al compás del encadenamiento de aventuras.

Vale la pena aquí evocar, nuevamente, al que es considerado por algunos críticos el primer detective de la historia del género. Las voces que teorizan al respecto pugnan entre el Dupin de Poe y el sargento Cuff de Collins. A favor de este segundo, P. D. James (2010) arguye un rasgo fundamental: su inspiración en un inspector real de Scotland Yard. El hecho de que este personaje se asemeje, en términos casi de imitación, a un investigador existente en la realidad determina una concepción del detective desconocida hasta el momento y ciertamente innovadora. Se iniciará, así pues, la larga tradición de aprehender al protagonista ya no como detective privado y autónomo, sino como agente oficial al servicio de un país.

Otro detective paradigmático y modélico para el haber cultural del género es el creado por Chesterton: el padre Brown. La originalidad de este reside (además de estar inspirado, también, en un sacerdote real, amigo del autor) en la marcada diferencia que lo separa de los protagonistas de las narraciones policíacas de la época. Trabaja solo, sin depender de un cuerpo policial y sin el apoyo de un acompañante. Su virtud para resolver el enigma radica en el sentido común, en las dotes de observación y en la aptitud para comprender el corazón del hombre. Además de esto, James (2010) resalta que es la paradoja que en sí mismo representa este individuo, plagado de contrasentidos y ambigüedades, lo que despunta en su construcción. Como señala también la escritora Marta Sanz (2013), Brown recurre a la razón metódica como medio de combate contra las supersticiones, enfatizando, así, la existencia de los milagros verdaderos y demás cuestiones que únicamente pueden ser reveladas por la fe. Este carácter, filosofía de vida y métodos contradictorios se harán eco en la elaboración de detectives como los que nos ocupan —Petra Delicado y Rubén Bevilacqua, principalmente—, también conformados de una manera en ocasiones opuesta, donde chocan humanidad y deber, creencias y certezas, sentimientos y razones.

Parece fácil entender, entonces, que la configuración del detective sea algo complejo, pormenorizado y de vital importancia para el análisis global de la novela policíaca. Desde sus orígenes se asocia de manera inmediata esta a un carismático y conocido investigador. En el haber popular hablar de Sherlock Holmes —“el indiscutible Gran Detective” (James, 2010, p. 35)—, Hércules Poirot o Philip Marlowe es recordar al instante historias detectivescas y relatos de intriga y muerte, que sin importar demasiado cuáles sean atraen por saber quién las vivirá. Estos personajes perviven hoy en día en la memoria cultural precisamente por su carácter, su figura y su carisma, cuyo encanto ha determinado que se recuerden por encima de sus propias aventuras. Es fácil haber oído hablar de uno de estos individuos —conocer incluso rasgos de su personalidad, de sus manías o de sus formas de entender el oficio investigador— sin siquiera haber leído ninguna de sus novelas. Esto se debe, precisamente, a la fuerte caracterización que los escritores han logrado imprimirles, facultando que en la novela policíaca sea, sin lugar a dudas, este personaje el que destaque, por encima de acciones o gestas concretas.

Además, el detective del género policíaco es proyectado como un héroe realista. Dentro de la ficción del hecho literario, el inmanente realismo con que se tiñe este subgénero narrativo determinará que se conciba al protagonista como un ser heroico. Su papel en la

novela lo sitúa al frente de la defensa del bien, de lo correcto, con la capacidad de restituir el orden y dotado de unas capacidades y virtudes que le hacen concluir con éxito las aventuras a las que se debe. El detective no tiene superpoderes mágicos ni talentos sobrehumanos, sino que se sirve de su intelecto, intuición y resolución para vencer.

En definitiva, el poder del héroe reside en aptitudes similares a las de una persona normal, real y actual, quizá acrecentadas o quizá mejor empleadas, pero no diferentes a las que cualquier ser humano podría poner en práctica. De este modo, la identificación del lector es mayor, completa, ya que ve en el detective atributos comunes, pero que a él le sirven para llevar a cabo acciones tan remarcables como perseguir criminales, encarcelar asesinos o resolver intrincados enigmas. El investigador es un héroe moderno que pone sus cualidades al servicio de la sociedad, movido por la justicia y por el bien, despertando así admiración y respeto.

Una diferencia respecto a esta idea entre la tradición anterior y la novela policíaca actual reside en el matiz de realismo que impregna la construcción del detective. Las cualidades del protagonista de las producciones policíacas clásicas estaban en ocasiones demasiado polarizadas, ya que este mostraba unas capacidades humanas quizá exageradas y sin dar cabida a rasgos menos heroicos (debilidades, dudas, errores...). En cambio, en la construcción del detective ya a partir del relato negro sí se contempla un humanismo realista donde encajan también los equívocos, las crisis vitales y las dificultosas investigaciones. Se acrecienta, así, la identificación y empatía del lector.

Asimismo, Resina (1997) señala la importancia de los investigadores creados por los escritores pioneros del género en nuestro país, en la década de los setenta y ochenta del siglo pasado. Además del sobreentendido realismo contextual y de la capacidad resolutoria del personaje, el crítico acentúa cierto idealismo en el carácter del detective. Así, estos añadirán a su labor al servicio de la ley y el orden una voz crítica, de denuncia para con el sistema político y de desencanto ante el panorama continuista de la transición. Este espíritu ideológico, de activismo y oposición será un rasgo inherente al detective español desde las creaciones de Juan Madrid, Vázquez Montalbán o Martínez Reverte. Quedará en los preceptos del género el carácter inconformista y subversivo del personaje, que aun operando desde dentro del propio sistema se alzaría habitualmente contra este, expresando y ejemplificando opiniones y conductas críticas, como un intelectual marginado y desarraigado en una sociedad que no comprende su reprobación y su lucha.

Esto será fácilmente observable en los detectives de estos escritores (Gálvez, Toni Romano o Pepe Carvalho), pero también en los de más reciente aparición, como los que nos atañen. Tanto Petra Delicado como Rubén Bevilacqua se erigen como garantes de la razón ilustrada, como ejemplo de subversión de los valores y las conductas más tipificadas, rompiendo con la imagen social más común de una policía y de un guardia civil.

El lector de novela policíaca ya sabe que esta acabará con la resolución del caso gracias al buen hacer del detective, por lo que su interés se centra no en el final en sí sino en el proceso para llegar a dicho desenlace. En ese trance caben, por supuesto, los necesarios aciertos que encaucen el camino, pero también —y bien importantes son— los escollos que hagan de este un viaje emocionante, variado y costoso donde las pruebas que se le pongan al protagonista le obliguen de verdad a sacar lo mejor de sí mismo, a mostrar toda su valía aun errando, retrocediendo o sufriendo. Esta estructura previsible, reiterada a lo largo de la tradición del género, se sustenta en la concepción del personaje como el héroe que debe superar una prueba ineludible. Ese trayecto dificultoso y vibrante desembocará, siempre, en un final feliz. Este armazón constructivo —donde el héroe primero ha de adolecer, luchar y desesperar en sus misiones hasta sobreponerse con inteligencia y maña a los obstáculos, saliendo al final de ellos indemne y victorioso— es recurrente en la noche de los tiempos de la literatura. El detective encarna esa figura clásica, pues tal y como afirma Chandler (1944, p. 372) “es el héroe, lo es todo”, y ese “todo” conlleva, indudablemente, ese rol tradicional por el que se le presupone la capacidad de sobreponerse a las dificultades, de vencerlas y de cerrar la historia felizmente.

También Sánchez Zapatero (2014b) alude a esa estructura presupuesta por la que se puede identificar y clasificar a una determinada novela. Serán los criterios vinculados a características de tipo formal, temático, argumentativo o estilístico —inherentes al propio texto— los que determinen dicha construcción. Sin duda, la fórmula del héroe cuya ardua misión se salda de manera positiva es una de las elementales en la novela policíaca, previsible, a su vez, para el lector que aborda un texto de este tipo.

Atendiendo, en otro orden de cosas, a la distinción —ya enunciada— de Forster (1983) entre personaje plano y personaje redondo, en el análisis de la novela policíaca en sus orígenes, quedó patente que el detective de la narración policíaca clásica se acercaba más al primero que al segundo. No obstante, según se continúa escribiendo y va evolucionando el género, los investigadores son dotados de mayor complejidad. Se les adicionan circunstancias

personales, así como lugares y tiempos para la reflexión y la introspección, lo que marcará una transformación fundamental y los aproximará a la definición de personaje redondo. En definitiva, los detectives polarizados, de rasgos estancos y patrón repetido novela tras novela darán paso, ya en los escritos de serie negra, a una presentación de los mismos donde hay más espacio para lo personal y para lo que no es meramente operativo.

Así, en la nueva novela policíaca más actual nos encontramos, sin lugar a dudas, ya con personajes redondos. Tal vez la característica más reseñable de esta corriente sea, precisamente, la complejidad del protagonista no solo en sus contradicciones humanas o en su embrollada psicología, sino en lo completo y pormenorizado del análisis de su personalidad que a lo largo de toda la serie se desbroza. Estos, en esta reciente orientación, se construyen sobre dos pilares básicos: su vida como policías o detectives y su vida como ciudadanos, como hombres civiles. Ambas se complementan entre sí en una perfecta simbiosis, siendo prácticamente imposible desligar la una de la otra.

Precisamente, el atractivo y el mérito de estas producciones es dicha novedosa confección del protagonista. La renovación y el éxito se encuentran, especialmente, en la capacidad de los escritores de conformar un individuo íntegro, donde cabe la realidad vital holística que atañería a cualquier persona que hoy en día tuviera como oficio el de policía o detective de homicidios. El realismo pretendido de toda narración policíaca en esta nuevas narraciones va un paso más allá, siendo total y absoluto.

De esta forma, las circunstancias vitales y laborales de los personajes se toman a imagen y semejanza de lo que acaece en el mundo real. Las particularidades policiales, por ejemplo, se basan en fuentes reales, en casos que si bien ficticios son similares a los que se dan día tras día en nuestras calles. También la organización de los Cuerpos, las jerarquías, los trámites, los instrumentos, los medios y las herramientas con las que cuentan son las mismas que están a disposición de un policía o de un guardia civil en nuestro país. Asimismo, la forma de vivir, las relaciones, los pensamientos o los reveses vitales son totalmente verosímiles, dado que son los procesos habituales que afectan a cualquier ser humano moderno.

La identificación del lector es completa porque viene dada, precisamente, por esa contemplación del personaje como semejante a sí mismo. El detective ya no se concibe como ese héroe lejano al que se admiraba remotamente y al que se observaba como a un extraño, imposible de imitar, elegido por unas capacidades que, aunque humanas, eran superiores a las

de la mayoría de personas. En cambio, ahora nos encontramos con protagonistas cuya realidad es la misma que la de los policías o guardias civiles reales, favoreciendo así que cualquier lector que se sumerja en las novelas pueda reconocerse con facilidad. Además, las relaciones intrapersonales e interpersonales responden a preocupaciones cotidianas, comunes y repetidas, y tienen lugar en unos escenarios y en unas circunstancias frecuentadas asimismo por el lector.

Por otra parte, los personajes que conocemos en la primera entrega de una serie no serán iguales que los que aparecen en la última. El paso de los años, las vivencias, las circunstancias personales y las laborales harán que el carácter de estos mute, crezca y evolucione, dando pie a un enriquecimiento literario, a un adecuación mayor a la realidad, al seguimiento temporal y vital de sus caminos y, en definitiva, a entender las novelas como un complejo recorrido por su vida íntima y profesional, mostrando un amplio y complejo mundo lleno de variados detalles. Sin duda, es la concepción de estos detectives como personajes redondos y completos lo que faculta y delimita el carácter de la nueva novela policíaca, y sin la que sería imposible precisamente entenderla como tal.

Rescatando nuevamente la idea del héroe recurrente de Aranda (2001), este apunta que uno de los beneficios que reporta este recurso es la capacidad de romper los límites de una única novela para ampliar la acción a un marco global: el de la serie. De este modo, el comportamiento del personaje, en ciertos ámbitos, se expande por varios relatos, permitiendo una mayor amplitud, profundidad y duración de sus actos. Asimismo, el conocimiento del carácter del protagonista, gracias a la trayectoria serial, otorga al lector el poder de comprender fácilmente las diferentes maneras de proceder de aquel, pues no se requieren explicaciones y presentaciones previas.

No obstante, esta ruptura de los límites físicos de una única novela únicamente se da, para los casos de Giménez Bartlett y Silva, para las facetas privadas y personales del detective. Las tramas policíacas quedan, en su totalidad y en ambas series, acotadas y circunscritas a cada uno de los libros. En cambio, las relaciones personales, los procesos sentimentales, los problemas íntimos y, en definitiva, todo lo que concierne a su crecimiento personal se agranda y extiende, sin limitación, por toda la saga.

La construcción evolutiva del detective se aprecia en tres ámbitos fundamentales: su vida personal o como ser individual, su vida familiar o sentimental, y su vida laboral o policial. Estos tres aspectos que, como veremos a continuación, sustentan la elaboración del

personaje, no aparecen de modo tan evidente en novelas precedentes. En la tradición anterior, en los orígenes de las primeras novelas policíacas clásicas, apenas se reparaba en el ámbito privado —donde entra la vida personal y la familiar—, sosteniendo el grueso de la trama la vertiente profesional.

En la novela negra se comienza a atender de modo más relevante aspectos propios del individuo, pero en su mayoría aún limitados únicamente a lo concerniente al ‘yo’, al ego más inmediato: relaciones interpersonales, gustos y manías propias, tránsito en solitario, independencia, etc. El detective del relato negro, recordemos, es un ser autónomo, individualista y que rehuye las relaciones íntimas (o al menos no ahonda en ellas), por lo que toda la reflexión y experiencia que de esto pudiera derivarse es aún escasa, y si la hay es siempre al servicio de la investigación, núcleo de la estructura narrativa.

En la novela policíaca española de los años ochenta y noventa del siglo XX, en autores como Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín o Juan Madrid, ya se vislumbra la atención más recurrente a estos ámbitos en la edificación y definición del personaje, símbolo sin duda de la apertura histórica que alumbran los últimos coletazos del franquismo y la llegada de la democracia. Comienza a darse importancia al escenario, al contexto determinado de las ciudades y las gentes que las pueblan, a los modos de relacionarse del detective, a la interacción con otros personajes y a sus reflexiones al respecto. La faceta sentimental —especialmente la sexual, tema tabú hasta entonces— cobra relevancia, así como los vínculos de amistad y compañerismo. Aún domina en la novela claramente el aspecto policíaco, pero ya dando cabida, como complemento y enriquecimiento, a componentes más privados y particulares del personaje.

Serán, sin duda, las novelas que nos conciernen, de más reciente gestación, las que otorguen una importancia más ecuánime a estos tres aspectos medulares del personaje. La proporción entre ellos permitirá un equilibrio en la narración donde el complemento de unos elementos sobre los otros hará difícil su separación, mostrando pues al detective como un ser holístico, íntegro e indisoluble, ensamblado por todos esos ingredientes vitales a imagen y semejanza del hombre real. La supremacía de unos sobre otros en determinados momentos de las novelas —y de la serie— refleja asimismo las singulares etapas de su existencia que atraviesan, donde a veces deben atender con mayor implicación circunstancias de su vida sentimental —rupturas amorosas, inicios de relaciones—, de la familiar —matrimonios, vínculo fraternofilial— o, sin duda, de la laboral —momento álgido del caso, sucesos

inesperados, pistas determinantes—. Todo esto decreta que nos hallemos ante series cuya construcción reside, precisamente, en esa base tripartita que soporta firmemente al policía y que lo dota de una capacidad evolutiva absoluta, jugando con la preponderancia de un aspecto sobre otro en según qué fases. Se ofrece, así, al lector un completo cuadro constituido por múltiples facetas que mantienen un estrecho, necesario y dependiente vínculo entre sí.

Este rasgo, coincidente en las novelas de Alicia Giménez Bartlett y en las de Lorenzo Silva, como garantes de la nueva novela policíaca española, es elocuente respecto a lo creado hasta el momento, y hace que el género cobre importantes visos de actualización. Este significativo y nuevo matiz permite, sobre todo, una aproximación más acusada del lector al héroe. Si ya de por sí, y debido al carácter propio del relato policíaco, la cercanía entre este y el detective debía ser grande, ahora es aún mayor. El aumentar las cotas de realismo, la implicación y exposición personal del protagonista y la vivencia de situaciones cotidianas permite al receptor entender y compartir aún más con este.

El lector tendrá la sensación de que comprende —casi como a un igual— al detective, y que lo que este experimenta, aunque no haya tenido lugar en la realidad, podría haberlo hecho, podría ser una noticia en el telediario o un reportaje en el periódico como los que cada día ve o lee. Tiene la “suerte” de conocer de primera mano no solo los entresijos de la labor policíaca, sino que encima asiste a todo lo que piensa, a lo que siente, a lo que hace en su tiempo libre o a lo que vive con su pareja o con su familia.

Otra característica relevante de esta nueva novela policíaca es el marcado sentido de la humanidad de sus protagonistas. El talante del investigador de las producciones clásicas se acercaba más al de la persona racional, lógica, correcta y tendente a lo dogmático, que entiende el bien como un absoluto, y donde la frontera entre lo bueno y lo malo era firme e inamovible. El objetivo del héroe era desentrañar el delito y encontrar al causante del mismo —sin lugar a dudas, este representaba el mal y debía ser penado por ello—, sin que en este juicio cupiera una reflexión o una contemplación a las razones morales o humanas. La empatía del protagonista hacia los personajes implicados en el crimen era escasa o nula, ya que su función acababa con el desenmascaramiento, sin ser de su competencia realizar valoraciones o juicios éticos.

El investigador de la novela negra, por lo general, tampoco da lugar a algún intento de comprensión humana de la situación. Menos racional que el clásico, este personaje sí se presta en ocasiones a otorgar justicia por su cuenta, tras valorar la situación: la violencia, la dureza o el trato rudo con los culpables determina la reflexión fría, segura y justiciera de este.

En cambio, en los detectives que nos encontramos en las novelas de Giménez Bartlett y de Silva —y en general de todos los encuadrados en la nueva corriente del género policíaco actual— percibimos, contrariamente, una significativa impronta de humanidad. Bien es cierto que la responsabilidad en la cadena de justicia la comparten con otros organismos y responsables —superiores, abogados, jueces—, por lo que la misión de restaurar el orden no recae absoluta y totalmente sobre ellos (como sí ocurre en la novela negra y en gran parte también en la clásica, al no estar del todo constituidos los organismos de justicia de los países). También la conciencia de trabajar para un sistema organizado, donde quedan acotadas sus competencias y sus limitaciones, permite, hasta cierto punto, que los personajes entienda realmente su labor como un oficio, con un horario y una responsabilidad específica. No trabajan a tiempo completo, su vida no versa únicamente en torno al crimen y no dependen de sí mismos exclusivamente para resolver con éxito la empresa.

El conjunto de todas estas circunstancias se suma al modo de ser singular de cada detective. En general, se definen como seres de moral correcta, con sentido de la justicia pero no absolutistas. No abogan por la violencia, rehuyen el uso gratuito de las armas y tratan siempre de evitar hacer más daño —tanto a las víctimas como a los culpables—, pues el castigo que merecen no les corresponde a ellos otorgarlo. Así, tanto Petra Delicado como Rubén Bevilacqua, como principales protagonistas de estas novelas, darán repetidas muestras de humanidad a lo largo de toda la serie, con gestos de consideración hacia sospechosos y damnificados, e incluso con los propios culpables, a los que en más de una ocasión consideran también víctimas del sistema o de sus propias circunstancias vitales.

En la serie de Giménez Bartlett, por ejemplo, Petra hace gala de esa implicación personal, donde brota su empatía y consideración para con una de las víctimas y a la vez sospechosa del delito, en el caso de *Ritos de muerte*. De clase social baja, con una familia desestructurada y con escasos recursos económicos, la triste situación despierta en Petra una solidaridad más allá de su deber como policía, que le lleva a pagar con su dinero la fianza de la chica.

La fianza de Salomé se fijó en medio millón de pesetas que la familia no pensaba pagar. Hice un planteamiento más o menos riguroso, lo pensé, recapacité y finalmente las pagué yo, iniciando una dicotomía inquietante entre mi yo íntimo y mi yo profesional (Giménez Bartlett, 1996, p. 193).

También en el siguiente libro de la saga, *Mensajeros en la oscuridad*, la reflexión de la inspectora versa en torno a las miserables condiciones que rodean a víctimas y culpables. Como ser humano, antes que policía, Petra siente esa decrepitud y esa pobreza cercana y real, algo que la trastoca y conmueve considerablemente.

—Sabe que no soy una persona blanda, que como policía voy acostumbrándome a lo peor; pero esto es distinto, aquí no hay delito ni lucha, ni siquiera picaresca. Son hombres acabados, apartados en un rincón y olvidados; pero lo cojonudo es que todos lo sabemos y nos da igual (Giménez Bartlett, 1999, pp. 70-71).

Asimismo, a la hora de afrontar el momento de las primeras conversaciones con familiares y amigos del asesinado afloran en Petra sus sentimientos como mujer. El dolor en el ambiente, la desazón, la incompreensión o la rabia que inundan el entorno del crimen permean la capa de profesionalidad de la policía, dejando traslucir con claridad su conmiseración.

No podía demorarlo más, aunque no me apetecía lo más mínimo el maldito contacto humano que sigue a un crimen, debía entrar en casa de la víctima y hablar con sus amigos. Le temía como a nada al momento de presentarme ante familiares o allegados al muerto. Era como si me sintiera algo culpable del delito, responsable de un destino terrible, cómplice de la fatalidad (Giménez Bartlett, 2002, p. 25).

En este resaltado humanismo de estos personajes se da, por otro lado, cierta dicotomía o divergencia subjetiva en el pensamiento para con las distintas víctimas. En el caso de *Un barco cargado de arroz*, Petra expresa con rotundidad sentir más pena por la muerte de un mendigo sin familia, sin hogar y sin responsabilidades, que la que le despertaría un hombre corriente, con una vida acomodada y sin dificultades.

—¿No le da ni un poco de pena ese hombre, Garzón?

—En fin, inspectora, me daría más pena si fuera un honrado padre de familia con tres hijos. ¿A usted no?

—No, a mí, no. A mí, los honrados padres de familia me importan un carajo. Es más, opino que si se cargaran a unos cuantos de ellos todos los años la sociedad mejoraría (Giménez Bartlett, 2004, p. 18).

Así, la clase social o el dinero no solo no significan demasiado en la deferencia de Petra para con sus muertos, sino que siente mayor cercanía, comprensión y apego por aquellos con un pasado complicado, desheredados ya antes de morir, alejados de la felicidad cotidiana y accesible para la mayoría de la población.

Comprendí que la única valedora real con la que aquel cadáver podía contar era yo. ¿Por qué no? En realidad, sí me importaba que lo hubieran matado, desde luego que sí. Mi fe en el ser humano era cada vez menor, pero justamente aquel tipo había sido expulsado o se había autoexcluido del mediocre círculo en el que todos nos protegemos, por tanto, merecía un respeto, un pequeño homenaje tutelar. Además, todos los quijotes son siempre varones, mientras que del lado práctico y realista se ocupa normalmente la mujer. Bien, esta vez iba a ser diferente. Por muy piltrafa humana que fuera aquel pobre sujeto, yo iba a dedicarle todo mi ímpetu guerrero, la mejor actuación policial de mi carrera (Giménez Bartlett, 2004, p. 39).

Sin duda, la problemática que más afecta personalmente a la inspectora Delicado es la relatada en *Nido vacío*. La contemplación del horror más extremo, el que tiene a los niños como víctimas, provoca en Petra una verdadera crisis vital. Su implicación, aún mayor por ser su pistola robada la causante de los homicidios, será absoluta en toda la trama, desatando dolor, rabia e impotencia en la detective.

Era Delia, la pequeña niña ladrona. Me eché a llorar. Fermín Garzón intentó apartarme.

—Ya no la mire más, Petra, venga conmigo.

Me zafé de una sacudida. Intenté recomponerme, pero no podía dejar de llorar. Al fin me concentré, me apreté los ojos con fuerza. Le pedí un cigarrillo a mi compañero y lo encendí con mano temblorosa. A la tercera calada, las lágrimas se me habían secado y podía hablar (Giménez Bartlett, 2007, p. 304).

Por otro lado, también en la serie de Lorenzo Silva localizamos muestras de esta característica filantropía en Rubén Bevilacqua y en Virginia Chamorro. Ya en su primer libro, *El lejano país de los estanques*, Vila hace gala de compasión y respeto para con una

sospechosa inicial, que resulta finalmente inocente, a la que busca *ex profeso* al final de la novela para disculparse ante su torpeza por haberla creído culpable.

—Se equivoca. No puedo juzgarla, señora Bolzano. Cuando tuvo a Eva Heydrich a tiro y decidí no apretar el gatillo me quitó cualquier razón que hubiera podido tener. Si las apariencias eran oscuras, era mi problema. Me pagan por ver en la oscuridad.

—Oiga, ¿de verdad que todo esto no es una broma?

—No es ninguna broma. Procuero respetar lo que hago porque procuero respetarme a mí mismo. Así que tengo cuidado, y cuando me escurro, lo compenso (Silva, 1998, p. 239).

La empatía del guardia es patente, asimismo, con las propias víctimas de los asesinatos. Aunque están ya muertas, Vila exhibe un profundo respeto para con ellas, haciendo suya la lucha de honrar su desaparición dando caza al causante de la misma. Los personajes asesinados no son para el detective meros elementos de su trabajo o simples eslabones de la cadena del crimen que le ha tocado recomponer, sino que asume su cometido como algo más que una rutinaria ocupación. Para el protagonista todos los muertos son las víctimas, aun habiendo sido delincuentes, malhechores o merecedores de tal castigo. Para él no hay mayor injuria contra el hombre que la de robarle la vida, por lo que entiende que su deber es tratar de hacer justicia a una muerte siempre innecesaria, inútil e injustificada.

Y mientras trataba de conseguirle al cazador la expresión de ojos que la escena requería, me acordé de Trinidad Soler, que al margen de lo feliz o infeliz que hubiera sido en vida, ahora pertenecía también al bando de los vencidos. Eso significaba que nadie, más allá de la frase piadosa o del elogio fúnebre, deseaba ya realmente estar junto a él. Ni siquiera su viuda, que solo quería olvidarle y dejar de pensar. Por si le valía como consuelo, aunque sé o temo que un muerto ya no es nada, aquella noche le prometí a Trinidad que pasara lo que pasara siempre quedaría alguien de su lado. Si los demás podían o debían abandonarle, yo tenía la obligación de ocuparme de él (Silva, 2000, p. 55).

Este rasgo de educación y respeto tanto hacia los fallecidos como hacia los responsables de los crímenes no implica que Vila sea un policía carente de entereza, de exigencia y de espíritu justiciero. Si es menester no duda en esgrimir con dureza palabras o gestos, pero concibe el acercamiento a cualquier persona, al menos inicialmente, como una perfecta ocasión de hacer gala de su cortesía, atención e incluso cariño. Además de por humanidad, el detective recurre a esta táctica al ser conocedor de la psicología humana, y sabiendo que en muchas ocasiones es más fácil llegar a alguien a través de las buenas

palabras y de la condescendencia (y más en las circunstancias difíciles que se suelen encontrar) que mediante coacción e intimidación.

—El jefe es muy considerado con los sospechosos—explicó Chamorro—. Y en general puedo asegurarte que le funciona.

—Como todas las cosas útiles que sé, la aprendí de otros, de los viejos de la unidad. El cariño es el mejor camino para llegar al corazón, tanto de los ciudadanos decentes como de los malvados. Y de eso se trata (Silva, 2002, pp. 163-164).

El caso de *La marca del meridiano* entraña para Bevilacqua un enredo personal que va más allá de la habitual deferencia que pueda despertarle cualquier víctima anónima. En esta ocasión, el asesinado es un viejo amigo, compañero y maestro, por lo que los sentimientos habituales de rabia o de tristeza se acrecientan sobremanera. Esto se percibe a lo largo de toda la novela, pero ya desde el inicio el duro trance hace mella en el guardia, sobre todo cuando debe interrogar a la mujer de su antiguo amigo.

Me urgía salir de allí, dejar de ver a Consuelo sola ante la puerta de aquella casa a medio pagar, o medio pagada con un dinero ganado no quería saber cómo ni a costa de quién. Me desmoralizaba su soledad, que no era nueva ni seguramente reversible, y que a medida que sus nietas crecieran y fuera menos necesaria para criarlas, o les resultara a ellas menos soportable la cháchara de la abuela, adquiriría una consistencia áspera y definitiva. Y más aún me pesaba comprender que la historia tomaba el curso más temido, el que menos iba a gustarme recorrer (Silva, 2012, p. 181).

Esta forma de actuar del brigada, considerada y atenta en interrogatorios y conversaciones con sospechosos o culpables, no solo es insólita para cualquiera que rescate el tópico del duro, violento e insensible policía, sino que los propios interrogados muestran, en más de una ocasión, su asombro ante el cuidado civismo del guardia.

—Ni mi compañera ni yo hemos utilizado ese adjetivo. Personalmente, prefiero evitarlos, los adjetivos. Vuelven demasiado superficial el pensamiento, con carácter general, y en lo que se refiere a los informes que me toca redactar por mi trabajo, no tienen ninguna utilidad en absoluto. Lo que se espera de mí es que sepa llenarlos de verbos y sustantivos, para lo otro ya están los abogados y los tertulianos.

—Es usted un guardia peculiar, se lo habrán dicho antes.

—Antes que guardia soy un ser humano. Eso me condena a ser peculiar, desde la forma del dedo gordo hasta los lunares. ¿Le parece entonces que empecemos con lo que nos trae a todos aquí? (Silva, 2014, p. 311).

Por último, en *Lejos del corazón*, Bevilacqua se sorprende a sí mismo de camino a Algeciras, lugar del delito, sin haber cuestionado a su compañera siquiera por la identidad de la víctima. Esta bien podría ser un delincuente —algo nada extraño en su rutina—, pero aun siendo así el detective se dedicaría con el mismo ahínco que si fuera inocente a resolver el problema. Detrás del malvado también hay un ser humano, y este representa, en definitiva, la causa sin condición a la que el guardia se debe.

En ese momento, me di cuenta de que no le había preguntado a Chamorro ni un detalle acerca de la víctima del crimen que me encomendaban esclarecer, lo que bien podía considerarse una negligencia. Pero elegí creer que era una despreocupación disculpable, una prueba de hasta qué punto había interiorizado mi condición de investigador criminal al servicio de la justicia y la naturaleza de mi trabajo. No me importaba quién fuera el ciudadano cuyo derecho a la vida me tocaba defender; si era una criatura inocente o, como era más probable en el tipo de secuestros con los que solíamos encontrarnos, un individuo de oscura actividad y ruin carácter. Y me sentí orgulloso de ello (Silva, 2018, p. 27).

Por todo ello, el tildado sentido humanitario, la consideración para con el prójimo y la conciencia de justicia serán algunos de los rasgos constitutivos más destacados de estos personajes, y que evidencian una señalada innovación respecto a novelas policíacas de tradición anterior.

No obstante, ya en la novela negra el cariz del crimen tomaba importantes tintes psicológicos. Despegándose del preponderante análisis racional y lógico que reinaba en la narración clásica, en las producciones que comienzan a verse en América años después se da al suceso criminal una impronta de reflexión y de estimación moral. Es, sobre todo, el propio detective el que lleva a cabo este nuevo planteamiento donde hay cabida no tan solo para el cómo y el quién, sino también para el por qué. Esta psicología del crimen se distingue no únicamente en la reflexión personal y privada que el protagonista lleva a cabo a colación del acto disruptivo, en el modo en que le afecta como persona o en las diferentes situaciones que debe experimentar. Es en el vínculo —circunstancial— que se crea entre este y el delito donde entra la introspección acerca de las facetas personales, pero sobre todo de las sociales y contextuales, lo que supondrá esa importante novedad al prestar atención a lo global, a todas las capas del mundo, a una dimensión integradora de la realidad.

El retrato social e histórico que a raíz de este proceso investigador se expone en la novela amplía el conocimiento de las causas, agranda el escenario y sus personajes, y abarca una realidad mucho mayor. La postura determinada del investigador orquesta, dirige y, en suma, relaciona todo ello velado por su propio juicio, opinión y pensamiento subjetivo, permitiendo al lector conocer en profundidad una realidad siempre filtrada por sus rasgos humanos e individuales.

Ateniéndonos a las dos series que nos conciernen, conviene desmigajar con detalle la personalidad y las características psicológicas de cada uno de los protagonistas, pues se entenderá, así, con mucha más claridad y precisión las razones que justifican la construcción y elaboración de esta nueva novela policíaca. Aun siendo, lógicamente, todos los personajes diferentes entre sí, guardan, no obstante, cierta similitud en patrones estructurales, en rasgos genéricos, en pensamientos e ideales o en la forma de entender su oficio y la tradición del mismo. Además, será fundamental reparar en la relación que se establece entre la pareja protagonista, ya que explicará con soberana elocuencia multitud de aspectos idiosincráticos de esta novela policíaca. Si la identidad y la naturaleza propias de estos personajes sustentan, renuevan y se postulan como la gran virtud de estas producciones, será el vínculo entre los dos protagonistas el que termine de apuntalar con maestría la concepción global de la historia.

En primer lugar, en la serie de Alicia Giménez Bartlett, la protagonista es la ya presentada inspectora de homicidios del Cuerpo Nacional de Policía de Barcelona, Petra Delicado. Ella será, sin lugar a dudas, el personaje principal de las novelas junto a su fiel compañero e íntimo amigo el subinspector Fermín Garzón. La propia escritora manchega explica las razones que le llevaron a concebir a Petra Delicado como personaje literario:

Los estereotipos de mujeres en la novela negra son terribles: prostitutas redimidas, mujeres fatales, incitadoras al crimen, víctimas, esposas de policías... una galería bastante funesta. Quería una mujer que estuviera en el centro de la historia, que no fuera secundaria y que cargara con toda la imagen un tanto tenebrosa y horrible que tiene el policía. Petra no es precisamente angelical (apud Galindo, 2017b).

Petra Delicado, en los albores de la serie, es una mujer madura, cuarentona y soltera, con una vida estable tanto personal como profesionalmente. Antes de profundizar en la biografía de la inspectora, ella misma relata en los preámbulos de la primera entrega, *Ritos de muerte*, datos relevantes de su pasado, los cuales permitirán al lector conocer y entender

muchas razones de su posterior comportamiento y pensamiento. Previa a su incorporación al Cuerpo Nacional de Policía, Petra estudió Derecho, llegando a ejercer como abogada en un bufete con Hugo, su primer marido. La imperiosa necesidad de acción y movimiento, sumada a la infelicidad de su matrimonio, la lleva a plantear un giro radical en su vida. De este modo, el pasado más reciente que de Petra se revela y su nueva realidad como policía nos da a entender que nos hallamos ante un personaje de firmes convicciones, inconformista, atípico y de fuerte carácter.

El talante y la manera de desenvolverse ante las diferentes situaciones que se dan, en todos los ámbitos de su vida, irán adecuándose al paso del tiempo, a sus gustos e intereses, a los aprendizajes del día a día, a la experiencia y a las diversas relaciones que tiene con distintos personajes. La forma de ser y de comportarse de Petra evoluciona según avanza la serie, entendiendo esta como una línea temporal progresiva donde las vivencias suponen una constante lección para los personajes, definiendo sus ideas, proyectos y actuaciones.

A pesar de que ciertos pensamientos puedan cambiar, ciertos planteamientos vitales desmontarse, o ciertas relaciones provocar reacciones concretas, la personalidad de Petra como individuo responde a unos rasgos propios fijos, férreos y estables. Delicado es una mujer segura de sí misma, inteligente e independiente, capaz de manejar con soltura un lenguaje y una expresión irónica y sagaz. Rechaza el sentimentalismo, las muestras de cariño y la debilidad. Rehuye las relaciones interpersonales que conlleven exigencia, compromiso u obligaciones. Basa su felicidad precisamente en una soledad entendida como autonomía, como disfrute del tiempo libre dedicado a sus propios intereses, en la libertad de decidir sin depender de nadie ni que nadie dependa de ella. Renuente al inicio de la serie a cualquier tipo de relación sentimental —escarmentada tras su doble fracaso matrimonial— conforme las aventuras se agolpan suavizará esta postura hasta permitirse el enamoramiento de Marcos, aceptar casarse y formar una familia con él.

En la intimidad, Petra es también una mujer con intereses de marcado sino intelectual. De formación académica humanista, son repetidas las ocasiones en la serie donde la inspectora busca en la lectura o en la música evasión y disfrute, así como en el placer de pasear, en el silencio reflexivo, en una copa de whisky o en una cerveza en soledad.

A Petra no se le conocen vicios o manías peculiares, como es habitual encontrar en detectives de tradición anterior y cuyo recurso es rescatado por los escritores de novela policíaca como rasgo distintivo del detective. Es innegable recordar a Sherlock Holmes como

consumidor de opiáceos, a Auguste Dupin pegado a una pipa de fumar o a Hércules Poirot bebiendo chocolate caliente, en el caso de las producciones clásicas; y a Sam Spade o Philip Marlowe copa en mano, en las producciones de serie negra. En la tradición española encontramos a Pepe Carvalho, cuyo vicio es su exquisito gusto por la gastronomía o su tendencia a quemar libros en la chimenea.

Esta particularidad propia del detective literario, el llamado por Baquero Goyanes (1968) ‘tic caracterizador’ y por Sánchez Zapatero y Martín Escribá (2010) ‘marca de género’, se repite con asiduidad a lo largo de la historia de la novela policíaca. Si bien Delicado no hace gala de una peculiaridad remarcada, extravagante o llamativa, sí adopta ciertos hábitos o vicios recurrentes, fácilmente identificables y que acaban por formar parte también de su identidad.

En este caso, en Petra no hay una manía determinada que sobresalga en sus costumbres —como sí la habrá en Rubén Bevilacqua—, ya que sus gustos son variados y no especialmente originales, aunque es fácil que busque en el alcohol un medio para reflexionar, para curar penas, para celebrar alegrías o para compartir momentos, principalmente con Garzón. También el disfrute de la comida y las situaciones que de ello se derivan son una característica subrayada en la serie, y aunque es el subinspector el que más acentuada tiene esta afición, su jefa no se queda a la zaga, dando lugar a frecuentes momentos de unión de la pareja en torno a una mesa.

La personalidad de Petra Delicado, asimismo, hace gala a su nombre. Por un lado, se muestra fría, dura y exigente, luciendo coraza y determinación, sin dar pie a sentimentalismos, a muestras de cariño o a emociones desmesuradas, controlando la situación con un pretendido y dominado racionalismo. Tanto en su vida privada como en la profesional Petra ostenta la capacidad de analizar, discernir y decidir atendiendo a la lógica y a la ecuanimidad, tratando de objetivizar la situación y desdeñando implicaciones sentimentales y subjetivas. Valga como ejemplo de este carácter esta irónica respuesta a un importante cardenal colaborador del Papa, con el que Petra debe cooperar —pese a sus reticencias para con la Iglesia— ante la inminente visita del pontífice:

—Inspectora Delicado, me pregunto qué hay en el fondo de su corazón que lo hace tan duro.

—Dos aurículas y dos ventrículos, tejido muscular, una válvula mitral... Todo materia, monseñor, como en el resto de los corazones humanos (Giménez Bartlett, 2002, p. 137).

Por otro lado, a pesar de esta procurada imagen de dureza, Petra es en el fondo también una mujer sensible, empática y emocional. Las situaciones que experimenta le conmueven, le enternecen y le afectan, de un modo u otro, anímicamente. Aunque trate de pasar por el filtro de la razón toda vivencia y toda tesitura, en ocasiones el corazón se adelanta, provocando asimismo que salga a la luz esa delicadeza y esos sentimientos que alberga en su interior:

—Me tranquiliza, Petra, eso está más acorde con su modo de ser. Durante esta temporada me ha tenido asustado; con tanta añoranza de la familias, la maternidad y el calor del hogar no parecía estar en sus cabales.

—Por lo visto, mis cabales consisten en ser bestia con la gente y soltar inconveniencias.

—¿Ahora se entera?

—Déjelo, Fermín, no sé si intenta regalarme los oídos o insinuar que soy un pedazo de carne sin sensibilidad (Giménez Bartlett, 2002, pp. 143-144).

De esta manera, el nombre de la protagonista ya adelanta y define con certera precisión su talante y su personalidad: Petra, la firmeza de la piedra, la dureza exterior y la coraza; y Delicado, la sencillez, la ternura y lo sensible. Melisa Culver (2012) afirma que la singularidad del nombre de la inspectora retrata la existencia de un problema interno por resolver, de una contradicción. Esta confrontación, como marca visible de la heroína, exhibe una disociación entre su vida pública —como inspectora de policía— y entre su vida su vida personal —en tanto que mujer—. También Yang (2010) señala la evidente ambigüedad en la caracterización de la protagonista, ya anunciada con el intencionado nombre escogido por Giménez Bartlett.

Esta manera de ser se pondrá de relieve en multitud de ocasiones a lo largo de la serie, tanto en el ámbito privado como en el profesional, y es la propia inspectora la que a menudo reflexiona sobre una manera de ser que concuerda con esa imagen onomástica:

La idea que yo tenía sobre mí misma al parecer no coincidía con la percepción exterior de mi carácter. Yo nunca hubiera dicho que fuera “muy mía”, ni me sentía arrastrada por la solidaridad entre mujeres, ni albergaba conciencia alguna de tener la vehemencia y la racionalidad cambiadas de casilla. Pero algo debía haber cuando los que me conocían se atrevían a calificar mi modo de actuar como lo hacía. A lo mejor debería visitar a un psicólogo, hacerme un estudio del karma, contactar con algún gurú orientalista, leer a Paulo Coelho o apuntarme a la Legión. Reflexioné sobre esta última posibilidad como la menos gravosa (Giménez Bartlett, 2017, p. 229).

Esta doble vertiente aparentemente contrapuesta del personaje, lejos de presentar incoherencias insalvables, permite comprender a Petra como un ser complejo, en constante proceso evolutivo, lleno de inquietudes diferentes y variadas, sujeto al aprendizaje que la experiencia le brinda y con capacidad de adaptación y de adecuación a las dispares situaciones que le atañen. En definitiva, nos encontramos con una mujer construida a imagen y semejanza de un ser humano real, donde caben caóticos pensamientos, razonamientos, sentimientos y emociones que acaban modelando su identidad como persona.

La ambigüedad de la inspectora se manifiesta en un aspecto determinante y señalado reiteradamente por la crítica: la identidad de la mujer. Petra Delicado representa el papel de una mujer en un mundo de hombres, lo que llevará indefectiblemente a situaciones donde esto genere controversia, donde a raíz de su pensamiento se aborde la concepción de ideas feministas y machistas, y donde a través de la subversión de los patrones más arraigados en la sociedad salga a la luz una velada y constante denuncia de la injusta realidad para con la mujer en distintos estratos.

Críticos como Yang (2010) exponen que contemplando la obra de Giménez Bartlett se han distinguido cuestiones relativas al feminismo, al antifeminismo y al postfeminismo. Este, concretamente, se decanta por la corriente postfeminista (perspectivas reaccionarias del feminismo) como la dominante en la personalidad de Petra Delicado, especialmente por la idea de volver al espacio doméstico, a una zona privada, entendiendo la casa como un lugar fundacional. El hogar físico, para la inspectora, se postula como esencial desde la primera novela. En esta ya manifiesta su deseo de independencia, la importancia que le da a su nueva casa en una zona residencial acomodada, al gusto con que quiere dedicarse a decorarla y cuidarla, y al placer que le genera la tranquilidad y la paz que en ella encuentra. Según avanza la serie, la relación de Petra con su casa evolucionará. Dejará de ser un espacio privado, un refugio, para abrírsele primero a Garzón, tanto en lo profesional (ubicarán su base de acción en repetidas investigaciones) como en lo personal (serán frecuentes las cenas y las visitas, además de acogerlo unos días ante la visita de su hijo), y después a Marcos y a su familia, dejando de ser definitivamente un espacio íntimo para ser el bastión de su compromiso y de su nueva vida familiar. Así, la casa de Petra pasa de configurarse como el espacio femenino de la protagonista a convertirse en un espacio abierto y accesible, donde tienen lugar gran parte de las relaciones sociales de la detective.

Por otra parte, también según Yang (2010), Petra Delicado tiene como objetivo, en el fondo, la restauración del orden en un contexto dominado por el patriarcado burgués capitalista, actuando de acuerdo a las normas de la ley, no acorde a la teoría feminista. Este hecho se aprecia, especialmente, ante los perjudicados por crimen masculino. En estas situaciones Petra, dura y fría, rechaza el papel universal de víctima de las mujeres, enfocando su labor a la identificación del criminal sin caer en consideraciones o distinciones, independientemente del sexo de este.

A colación de esta idea se suma otra visión postfeminista (Yang, 2010): las mujeres son tan capaces como los hombres, o más, de perpetrar actos violentos. Por ello, serán repetidas las figuras femeninas a lo largo de la serie que ostenten el dudoso honor de representar el mal. La madre de Juan, en la primera novela, genera una opresión insoportable y una “castración simbólica” a su hijo, sembrando su futuro comportamiento de violador. Julieta, la —en apariencia— inocente asistente de Petra, y miembro, en realidad, de una secta criminal en *Mensajeros de oscuridad*. Valentina, la domadora de perros relacionada con el asesinato principal de *Día de perros*. Pepita, la interiorista que acaba con la vida de la ex de su amante para hacerle chantaje económico en *Muertos de papel*, y Maggy, la cual también asesinará por una recompensa económica. Delia, la niña ladrona de *Nido vacío*. La hermana Domitila, cómplice y orquestadora del asesinato del monje que centra la trama de *El silencio de los claustros*. Las tres hermanas que vengan la muerte de su padre en *Nadie quiere saber*. Por último, Belarmina, la autora de los crímenes de *Mi querido asesino en serie*.

Godsland (2002b) se detiene especialmente en la trama de *Muertos de papel* para ejemplificar la maldad y la capacidad de asesinar de la mujer. Lejos quedan los tópicos de la mujer despechada, vengativa, elegante y refinada que mata a un amante traidor o a un lejano pariente en atmósferas de lujo o cuidados escenarios, y el de la *femme fatale* independiente, segura de sí misma y seductora, capaz de urdir asesinatos tan inteligentemente como un hombre. Ambos modelos, repetidos *ad infinitum* en la narrativa policíaca universal, dejan paso a una nueva concepción de la mujer como criminal. Esta vez, en esta novela, los dos personajes femeninos son, por una parte, mujeres capaces de matar, sin reservas y sin culpabilidades, y por otro, víctimas, asimismo, del engranaje criminal. Ambas asesinan siguiendo las ordenes de o auspiciadas por un hombre y, aunque tengan motivos personales suficientes para justificar su crimen, el desencadenante del mismo es la presión ejercida por personajes masculinos. En consecuencia, la maldad queda diluida, entendida en cierta

manera, y aunque es evidente que la mano ejecutora lleva nombre de mujer, se atenúa su responsabilidad al conocer las circunstancias que hacen que ellas sean, también, víctimas de una sociedad abusivamente patriarcal (Godsland, 2002b).

Otro elemento que corrobora esta teoría, también referida por Yang (2010), evoca a la carencia de solidaridad femenina. Según el crítico, esta idea alude a la dificultad que encuentran las mujeres para tejer una identidad colectiva. En la obra de Giménez Bartlett esto se percibe en la tendencia de Petra a sustentar su vida social en la institución masculina, no teniendo un grupo femenino de referencia (al inicio de la saga se hace alusión a cierta camaradería con sus compañeras de gimnasio, pero pronto se convierte en rechazo al conocer la dedicación de la protagonista) y buscando en los hombres —o en la soledad— compañía y desahogo.

Por último, es imprescindible reseñar el pensamiento y la actitud de Petra para con el matrimonio. Institución esta tradicionalmente constrictora del desarrollo de la mujer como individuo al relacionarse con el cuidado doméstico, con la crianza de los hijos y, con frecuencia, con la imposibilidad de conciliación con el trabajo profesional. Así, la inspectora da muestras de ambivalencia hacia este (Yang, 2010). Al inicio de la saga se nos presenta ya doblemente divorciada, renuente al compromiso y a las relaciones personales, firme defensora de una vida plena independiente, donde disfruta del sexo en libertad y de las relaciones esporádicas. Esta idea se mantiene en los primeros compases de la serie, hasta que acaba casada con Marcos, encontrando de nuevo las virtudes y ventajas de una vida matrimonial. No obstante, y a pesar de esta aparente sencillez en el proceso, todo él supone dudas, convencimientos, inquietudes y contradicciones en el pensamiento y en la filosofía de la detective. Cuando está soltera añora la compañía y aboga por una vida menos solitaria, cuando se plantea su relación con Marcos le asustan las ataduras y las obligaciones, y cuando, al fin, se decide por una vida en pareja le cuesta encontrar el equilibrio entre los deberes profesionales y los requerimientos de su familia.

Por todo ello, Petra es un personaje complejo, en el que abundan las paradojas y las ambigüedades propias de un ser humano en evolución, tendente a la reflexión y a la inconformidad. Asimismo, su perspectiva como mujer determinará en más de una ocasión su visión y su pensamiento, influyendo sobremanera en su comportamiento. Además, su posición como persona de autoridad generará una constante lucha por demostrar su valía y su capacidad de liderazgo, por imponer su poder y lograr el respeto y la consideración de su

entorno. Esto, simplemente por el hecho de ser mujer ya se cuestiona, y especialmente en un ambiente típicamente masculino, reacio a la presencia de esta y aún más a su superioridad.

Esa faceta a veces fiera, rígida e imponente de la policía se acentúa precisamente por el modo que tiene de relacionarse, de comunicar y de expresar sus ideas. La inspectora hace gala continuamente de un uso reiterativo y recurrente de la ironía, de la mordacidad y del sarcasmo, provocando en ocasiones la perplejidad o la incompreensión de sus interlocutores.

—Por cierto, en la fiesta de la señora Siguan pusimos una carpa verde manzana en el patio interior. ¿A usted le gustaría?

—¿El qué?

—Pues la carpa, ¿qué va a ser? ¿Es su cumpleaños el que se celebra?

—No, el de mi marido.

—¡Qué ilusión!, ¿y cuántos cumple?

—Veintiuno—dije con una sonrisa (Giménez Bartlett, 2013, pp. 254-255).

En esta escena, por ejemplo, Petra responde cáusticamente para abortar el intento de intimación de la dependienta, en un momento de su labor detectivesca en la que la inspectora ni quiere ni puede dar más información de la necesaria. De modo brusco pero inteligente corta de raíz cualquier conato de acercamiento, achantando a la mujer.

Además, esta ironía persistente en la manera de expresarse provocará frecuentes situaciones humorísticas, pues es también un recurso empleado precisamente para rebajar la tensión del trabajo policial. Ante tesituras complicadas la desnaturalización o banalización mediante la comicidad permite sobrellevar mejor la seriedad o la dureza de estas experiencias:

—Inspectora, el sargento Pinilla de la Guardia Urbana está esperándola en su despacho. Dice que lleva todo el día buscándola como un loco.

Lo miré fijamente a los ojos. No debía de tener más de veintiún años.

—Me gusta que los hombres me busquen como locos—dije (Giménez Bartlett, 1997, p. 116).

Tanto el ejemplo precedente como la escena siguiente evidencian la tendencia al recurso irónico permanente de Petra, empleado incluso para contestar de este modo también a su superior, el comisario Coronas:

—La mitad de la plantilla está todavía de vacaciones, la otra mitad acaba de volver, con lo que andan despistados... y, encima, ¡lo del Papa!

—¿Han detenido al Papa?

Hizo una pausa más larga de lo normal. La aguanté sin inmutarme.

—Petra, he dicho que la necesito a usted, sus ironías pueden quedarse de vacaciones por siempre jamás.

—Me temo que van incluidas en el lote, señor (Giménez Bartlett, 2002, p. 9).

Otro rasgo fundamental y característico de las series de Giménez Bartlett y de Lorenzo Silva es la relevancia que tiene en la narración la inclusión de frecuentes reflexiones de los personajes principales. El empleo de la primera persona favorece que el discurso se articule en torno al protagonista, el cual, además de narrar y presentar las acciones derivadas de su labor como detective, intercala consideraciones y cavilaciones acerca de estas y de sus vivencias íntimas. De esta forma, Petra Delicado revela su marcado racionalismo y tendencia a la introspección con constantes muestras de ello mediante el análisis de su vida y de los diferentes aspectos que la conforman.

Asimismo, la implicación personal en casos complejos entrañará, en ocasiones, estrés y presión, afectación e incluso replanteamientos vitales. Al margen de la atención social o mediática que una investigación pueda conllevar, la inspectora se singulariza por desvivirse en cada uno de los delitos que le compete resolver. Lejos de presentarse como una labor rutinaria y ocasional, Petra hace suya la coyuntura, empatiza con las víctimas y con la situación, analiza el contexto y el marco social y ahonda —a veces en demasía— en pos de una verdad que haga justicia al crimen.

Esta pasión por su trabajo suscita que a menudo la policía sufra más de lo convenido. En *Nido vacío*, por ejemplo, el caso del robo de su pistola y su posterior conexión con una red de tráfico de menores y pornografía infantil la perturbará sobremanera, ocasionándole una considerable crisis también en su vida privada. Este momento complicado se evidenciará en su rechazo a la soledad —hasta entonces entendida como placer y disfrute—, en pesadillas, miedo y temor al vacío. La aparición de Marcos en esta novela será primordial, ya que constituirá un elemento firme al que asirse, la constatación de la felicidad, la sencillez de una vida compartida y la decisión, hasta entonces impensable, de comprometerse en matrimonio por tercera vez.

Petra, en el arranque de la saga, se encarga de dejar claro repetidas veces su opción personal de vivir sola. La independencia y la autonomía, después de la convivencia con dos maridos, será algo extremadamente valorado por la inspectora. Valga como ejemplo la siguiente reflexión en *Mensajeros de la oscuridad*, a raíz de la presencia temporal de los

escoltas en la puerta de su casa ante el supuesto peligro que corre, dada su implicación en la trama delictiva:

La posibilidad de tener a alguien vigilando la entrada de mi casa me provocaba una oleada de incomodidad. Era un trauma psicológico, lo sabía bien, pero justamente por eso mis sentimientos poseían más profundidad. Desde bien pequeña me había parecido desasosegante no estar completamente sola en un sitio. Deseaba que mis padres se largaran al teatro o a cenar con amigos para notar la casa solo mía. [...] ¿Un detalle neurasténico? Lo sé, pero si a los cuarenta no te has reconciliado con tus extravagancias es que los demás han logrado diluir tu cerebro en la mediocridad, y yo conservaba la confianza de que no fuera así (Giménez Bartlett, 1999, p. 18).

La felicidad de Delicado se sostiene, en sus primeras novelas, sobre tres pilares básicos: su independencia, el disfrute de sus aficiones (la literatura, la música o el buen vino, entre otras) y su realización profesional como policía. Sin dar cabida a relaciones personales de ningún tipo —más allá de lo esporádico y de lo circunscrito a lo físico—, la inspectora se nos presenta como un personaje feliz e íntegro, construido a sí mismo, con experiencia en diversas lides y de ideas claras, capaz de renunciar a una posible existencia cómoda en compañía con hombres como Ricard (el reputado psiquiatra que le propone matrimonio en *Un barco cargado de arroz*) por no cumplir sus exigencias y por no colmar las expectativas y los deseos que la propia Petra tiene para con su futuro, tal y como ella misma justifica:

Me tragué el whisky de un tirón. Uno tiene en su interior todas las claves de lo que quiere hacer, pero a menudo falta tiempo para conversar con la propia conciencia. Y yo había encontrado el momento ideal. Sabía que me arrepentiría de mi resolución alguna que otra vez: cuando tuviera una pena que no pudiera compartir, o una duda que deseara consultar, o una alegría intensa que necesitara partícipes, pero siempre podía llamar a un amigo, contratar a un psiquiatra o comprarme un perro. En última instancia, me quedaría a escuchar a Chopin, leer un buen libro y trincarme un vino añejo. Sin olvidar a mis queridas víctimas, esos muertos cuya desaparición yo debía aclarar y que siempre me acompañarían mientras existiera interés, odio, locura y maldad, es decir, toda la vida (Giménez Bartlett, 2004, p. 282).

No obstante, esta mentalidad cambia radicalmente en la séptima novela. Esta será clave en la evolución del personaje porque provocará la división de la serie en dos realidades totalmente diferentes. Hasta entonces, Petra destaca por esa feliz independencia, por la conciencia positiva de la autonomía, por el rechazo a las relaciones sentimentales, por la búsqueda recurrente de sexo esporádico y por la concepción del hogar como baluarte privado.

Su carácter es marcadamente más frío y racional, más beligerante, tendente a lo defensivo y menos sentimental, y donde no hay lugar para sensiblerías innecesarias.

Debido a la dureza del caso de *Nido vacío* y a la tremenda afectación personal que le invade, Petra se replantea aspectos básicos de su vida, tambaleándose las firmes creencias y convicciones que hasta entonces la apuntalaban. Esta intensa crisis empapa todo el libro, derivando en el mencionado punto de inflexión en la serie:

Tenía tranquilidad, cierto, y todo lo que la vida solitaria puede regalarle a una mujer de mi edad y talante: buenos libros, paz espiritual, una copita de tanto en tanto, ninguna responsabilidad familiar, amigos entrañables... Pero debía admitir de una vez por todas que yo no servía para la paz monacal absoluta. Me hacía falta un poco de movimiento, algún revés que me hiciera actuar, que galvanizara mis neuronas inyectándoles alguna ración extra de adrenalina. Soy contradictoria, lo sé, cuando la acción se dispara y me impide disfrutar de la calma, entonces protesto; y cuando logro vivir un tiempo sin que nada distorsione mi rutina, protesto también. [...] Me doy cuenta de que empiezo a tener una edad en la que debo aspirar a ser feliz, pero no una felicidad superficial, sino filosófica, acorde con mi modo de ver la vida. Dicho de otro modo, debo saber de una vez qué carajo quiero hacer con mi vida. Y ahí estoy, varada por completo: añorando los casos complicados cuando no se presentan, y cuando me ocupo de uno, deseando que me dejen a mi aire. Un follón (Giménez Bartlett, 2007, pp. 20-21).

Así, su matrimonio con Marcos, al final del mismo, obrará en la inspectora importantes cambios en su concepción vital, sobre todo en el ámbito privado y familiar. La presencia constante de un apoyo, el abrazo siempre dispuesto, el hombro sobre el que descansar, la comprensión y el cuidado, el fin de un hogar vacío, la cena preparada o el café caliente por las mañanas entrañan inesperadas novedades para la rutina diaria de Petra Delicado. Desacostumbrada a tanto cariño y atención, pero sin perder su esencia de mujer dura y e independiente, el proceso de acomodación a unos ritmos familiares donde entran, además, los tres hijos de Marcos, le resultará algo estresante y desconocido. Al final, Petra será capaz de amoldarse a los hábitos de mujer casada, respondiendo a lo que ello implica: cuidando y atendiendo ella también a Marcos, conduciendo con éxito su circunstancia de madrastra policía, y asumiendo totalmente su nueva y feliz vida en familia.

Por otro lado, esta perpetua reflexión filosófica y vital de la inspectora abarcará también a su identidad como mujer, a su físico y a su presencia. El discurrir de las novelas se acompasa, lógicamente, al paso de los años en todos los personajes. Así, Petra, que en la primera de ellas era definida como una cuarentona bien conservada y con cierto atractivo,

constatará su propio proceso de envejecimiento en la última de las entregas, *Mi querido asesino en serie*, revelando los estragos que una década más de vida y de servicio han obrado en su cuerpo:

La vida es extraña a veces, o para ser más precisa, es extraña casi siempre. No te das cuenta de que vas envejeciendo y de repente un buen día, frente al espejo, percibes que te han caído encima un montón de años sin comerlo ni beberlo. Aquella mañana me sucedió exactamente así. Salí de la ducha y, al peinarme, descubrí la imagen de una casi cincuentona que me observaba. La muy descuidada tenía el pelo encrespado, la piel macilenta y cara de haber visto al diablo en persona. Era yo, yo misma pero con una edad que no sentía como propia. ¿Alguien me había lanzado un conjuro, o se trataba de la antigua y conocida maldición del Paraíso Terrenal sobre los seres humanos? (Giménez Bartlett, 2017, p. 7).

La inspectora, por su forma de ser, no es una mujer especialmente presumida ni con tendencia a mantener una imagen impoluta. De hecho, los vericuetos de su trabajo la llevan, a menudo, a descuidar su arreglo personal, anteponiendo las labores detectivescas incluso a comer, dormir o ir a la peluquería. Esta absorción casi completa da muestras de lo que un caso trepidante desencadena personal y físicamente en la policía, que como pretendido ser humano y como mujer ofrece una imagen realista y cercana del estrés y la tensión que le suscita.

La personalidad de Petra Delicado se revela, asimismo, en sus relaciones para con los demás. Además de su propio modo de entender la vida, el trabajo o la familia, cómo interactúa con las personas que la rodean completará el mapa de peculiaridades que como personaje la modelan. Las características anteriormente enunciadas para consigo misma se reflejan, lógicamente, también en sus vínculos interpersonales. El marcado individualismo, la tendencia a la autonomía, el rechazo a sentimentalismos y confianzas exageradas, la cautela a la hora de entablar nuevas amistades, la dureza o la exigencia en el trato, la consideración para con las víctimas, la intolerancia al abuso y a la injusticia o el latente humor y la ironía en su expresión serán rasgos fácilmente identificables también en sus encuentros sociales. Petra es, en primera instancia, un ser solitario: sin contacto con familia directa, sin pareja y sin amistades conocidas. Las relaciones que entablará con otros personajes surgirán todas ellas paralelamente al desarrollo de las investigaciones, y será, sin duda, la que forje con Fermín Garzón la más importante y fructífera, armando el sostén elemental de toda la serie.

Siguiendo el orden cronológico de la saga, el análisis de los variados vínculos que Petra entabla y la forma, en consecuencia, que adopta para cada situación será elocuente para comprender el carácter y los distintos planteamientos que la inspectora hace al respecto. Al igual que en lo personal, el crecimiento del personaje se apreciará asimismo en el modo en que fomenta y alimenta estas conexiones.

Dejando a un margen la relación con Garzón (menester de un análisis mucho más profundo y pormenorizado), ya desde el principio el fuerte carácter de Petra se verá expuesto en su rechazo a propiciar momentos de confianzas con otros personajes. La detective será renuente a todo intimismo que conlleve la exhibición de sentimientos y emociones, ante lo que reconoce ser algo torpe, ya que le genera una absoluta e innecesaria incomodidad. Valga como ejemplo el temor y el recelo que padece ante el conato de confesión de Ángela —una de las dos mujeres con las que Fermín sale en *Serpientes en el paraíso*, y a la que este acaba dejando por Valentina—, la cual busca consuelo en la inspectora:

Sus ojos revelaban angustia y frustración. ¿Qué pintaba yo escuchando las quejas vitales de una señora madura? Dirigí la vista en todas direcciones buscando una salida. Tenía que huir, largarme de allí inmediatamente, coger el portante, desaparecer. ¿Cómo me había dejado atrapar en aquella trampa? Yo, que tengo a bien no aguantar confianzas de nadie, que odio lo sentimental hasta extremos difíciles de creer, estaba convirtiéndome en un paño de lágrimas indiscriminado (Giménez Bartlett, 2002, pp. 230-231).

También reveladora es su reflexión al respecto en la siguiente entrega de la serie, *Muertos de papel*. Momento este especialmente introspectivo de Petra, que trata de buscar en sí misma respuestas a su coyuntura personal, rehuyendo más de la cuenta el contacto y la cercanía con los demás.

Me encontraba pasando una crisis. ¿De qué modo, si no, podía explicar que me molestara tanto cualquier implicación de los demás en mi vida? Había llegado a la soledad tras firme determinación y ahora quizá pretendía alcanzar una fase más solitaria aún. Pero eso era difícil, siempre hay gente a tu alrededor, y la gente se relaciona, te da y quiere que le devuelvas, sonrío, se mueve, juzga, se odia y ama, habla, te ve y pretende ser vista (Giménez Bartlett, 2000, p. 103).

El proceso evolutivo de Petra Delicado tiene en *Serpientes en el paraíso* un primer punto de inflexión. Hasta la fecha, la inspectora rechaza de modo recurrente cualquier trato íntimo excesivo con cualquier personaje, pero era especialmente reacia a cualquier

acercamiento a los niños. Si los adultos despertaban a menudo poco interés en Petra, los niños le eran completamente ajenos. Sin ningún instinto maternal, siempre había concebido a estos como seres incómodos, tendentes al fastidio y al estorbo, capaces de acabar con la tranquilidad del mundo y de arruinar cualquier plan adulto. Además, la torpeza de Petra para alternar con ellos y despertarles una simpatía que ni ella misma siente no ha favorecido la moderación de su pensamiento.

Esta convicción cambia en esta quinta novela, cuando las circunstancias del caso obligan a Petra a mantener un contacto fluido con un matrimonio amigo de la víctima, cuya hija pequeña, incomprensiblemente, estimula una fascinación y atracción en Petra nunca antes experimentada. Este hecho será el preludio a la posterior relación de la inspectora con sus hijastros, y por la que habrá de aprender a convivir a menudo con ellos.

Muy curiosa mi reacción, hasta aquel momento los niños siempre me había parecido un estadio previo a lo propiamente humano sin el más mínimo interés. Sin embargo, a partir de ahora me vería obligada a reconocer que en algunos casos no estaban nada mal (Giménez Bartlett, 2002, p. 96).

Volviendo de nuevo a las relaciones de Petra con otros adultos, la voluntad y los gustos de esta propician que sea su vínculo con Garzón el único que se puede entender como ejemplo de amistad completa. Aunque se alude a la existencia de otros nexos personales, sí es cierto que el mantenido con el subinspector es el que la protagonista atiende con total prioridad y dedicación. En esto es relevante no solo la vorágine vital de una inspectora de policía, sino que es casi más determinante la opción personal de Petra. Esta no solo no busca entablar nuevas amistades, sino que rehuye cualquier intento que los demás puedan hacer para acercarse a ella. Es ejemplar el caso de Yolanda, la joven guardia que colaborará ocasionalmente con Petra y Fermín a partir de *Un barco cargado de arroz* y que admira e idolatra a la inspectora. Yolanda trata de encontrar en esta una persona de confianza, un apoyo y una consejera, pero Petra marca las distancias y limita el contacto a lo meramente profesional, no sin cierta brusquedad:

Creo que ella se percató de mi manera anticipada de quitármela de en medio, porque volvió a dedicarme una de aquellas miradas tuyas, que contenía un reproche inespecífico pero real. Tanto peor. Aun en contra de mi voluntad me había convertido con los años en la confidente de los asuntos amorosos de Garzón. Solo me faltaba ahora que aquella jovencuela hiciera lo propio (Giménez Bartlett, 2007, p. 146).

Sin lugar a dudas, el gran cambio en la vida privada de Petra Delicado será su tercer matrimonio. Este hecho determinará importantes novedades en el día a día de la protagonista, pero sobre todo implicará una alteración en su forma de concebir las relaciones para con los demás, y concretamente la de pareja. El carácter de Petra, por el hecho de haber contraído matrimonio, no muta de la noche a la mañana. Si bien sus modos se suavizan y la muestra de sentimientos o la profusión de cariño se acentúan, Petra no deja de ser la mujer independiente, algo acorazada y muy racional que conocemos. Así, y aunque su amor por Marcos es aseverado, los actos cotidianos de cuidado y ternura, o las declaraciones pasionales de este, le provocarán a menudo cierto aturdimiento, rubor e incomodidad:

—Petra, un hombre enamorado no tiene más patria ni más familia que la mujer a quien ama.

Casi me atraganté con un trozo de madalena. Creo que incluso me ruboricé.

—Si me dices esas cosas no puedo irme a trabajar.

—Podemos volver a la cama si te parece mejor.

Me levanté de un salto.

—¡Atrás, seductor! Me largo a trabajar. Eres demasiado peligroso para mí.

Se quedó sonriendo, feliz de haber oficiado como diablo enamorado y tentador. Yo me puse la gabardina, y cuando ya estaba en la puerta, grité:

—¡Marcos: tú también me simpatizas mucho!

—Lo celebro—respondió entre carcajadas (Giménez Bartlett, 2009, p. 172).

Petra debe lidiar con una nueva vida que hasta entonces era enteramente suya, que no tenía que compartir con nadie, donde la libertad absoluta comandaba todas sus decisiones y donde su entero disfrute personal era la prioridad única. La novedosa circunstancia de una relación estable, que ocupa todo su tiempo y su espacio, y que viene con el importante añadido de tres niños, auspiciará un obligado y rápido aprendizaje y una necesaria asimilación para entender esa existencia en compañía. Este proceso conllevará dificultades y tensiones para Petra, que habrá de ir limando hasta apaciguar su férreo carácter.

¡El matrimonio era algo espantoso!, si lo sabría yo que me había casado tres veces. De ser soltera quizá lo habría contemplado con cierta nostalgia hacia lo desconocido: ¡ah, las pequeñas rutinas compartidas, los detalles de cariño, la mutua comprensión! ¡*Bullshit!*, extranjericé mi enfado. Me acabé la copa de un golpe y me serví una segunda (Giménez Bartlett, 2013, p. 69).

Asimismo, su reciente, imprevista y no elegida circunstancia de madrastra suscitará en Petra un verdadero reto vital. Su publicitada animadversión hacia los niños, aunque algo menos extremista que al inicio de la serie, chocará de pronto con la necesidad de convivir con tres de ellos. Marcos, también doblemente divorciado, tiene cuatro hijos de sus dos matrimonios anteriores, y aunque el mayor de ellos reside en Inglaterra, los dos gemelos y la pequeña Marina compartirán con Petra y Marcos gran parte del tiempo libre de estos. Para la inspectora, virgen en las competencias maternas, no será un proceso fácil. Al principio, la inquietud y la inexperiencia le harán dudar en el trato, a lo que tampoco ayuda la fascinación temerosa que en los niños genera su condición de policía. Poco a poco, la cotidianidad y la normalización permitirá que se establezca entre ellos una relación sana y afectiva, donde las muestras de cariño y las vivencias compartidas serán recurrentes. Valga como ejemplo la siguiente escena hogareña y costumbrista entre Petra y sus hijastros en *Mi querido asesino en serie*:

—Seguro que Petra come un montón de hamburguesas y bebe coca-cola cuando está en la comisaría—dijo Teo maliciosamente—. Es lo que sale en las películas americanas. Los detectives se hacen llevar comida grasienta a la mesa donde trabajan dentro de unas bolsitas de papel. [...]

—De eso nada, querido. Como tú mismo dices, esas películas son americanas. Aquí es otro cantar. Os aseguro que el subinspector Garzón y yo pasamos a la Jarra de Oro todos los días y nos arreamos unas buenas alubias con chorizo.

—¡Pues vaya horterada!—exclamó Marina—. Por eso no atrapáis a los asesinos en serie y los americanos sí (Giménez Bartlett, 2017, p. 149).

Todo este proceso de transformación radical en el modo de vida de la inspectora concluye con un nuevo estado de felicidad para el personaje, donde predomina la estabilidad, el sosiego y la placidez interior. Al final todo este camino transitado por Petra —desde unos inicios tremendamente reacios a la vida social, a las relaciones sentimentales y a compartir espacios, hasta formar una familia numerosa— se contempla como un largo trayecto orientado al reto, a la superación personal, a la expansión de la zona de confort y al final asentamiento en un lugar nuevo, desconocido e inesperado, pero donde —aun de otra manera— también se puede ser feliz. Se trata, en otras palabras, de una victoria personal de la detective también en la esfera privada, la cual se suma a los triunfos policiales que va cosechando a lo largo de la serie. Esta evolución oscila permanentemente, en estos dos ámbitos, entre unas etapas de fracaso o crisis y otras de éxito y dicha. Se favorece un

equilibrio perpetuo durante todo este recorrido, pero siempre con tendencia evidente a la preponderancia final de una victoria de lo positivo, de la satisfacción y del bienestar.

El tercer aspecto vital donde se refleja la personalidad y el carácter de la protagonista es el laboral. Todo lo que constituye la formación intelectual y profesional de Petra afecta a su manera de entender el mundo, de relacionarse con sus compañeros y de afrontar las distintas actividades detectivescas que le conciernen.

Petra Delicado es una mujer de amplia cultura y considerable inteligencia. Sus estudios en Derecho le permiten obtener una plaza de inspectora en el Cuerpo Nacional de Policía, y si bien su llegada al departamento de Homicidios es circunstancial e inesperada, encontrará en este un trabajo apasionante, que le aporta tantas satisfacciones como quebrantos, pero ante el que sin duda se desvive con pasión y entrega. Su carrera policíaca se desarrollará, desde ese momento, en dicho departamento, siendo su colaborador en todas las aventuras que se relatan el subinspector Garzón, y teniendo al comisario Coronas como jefe directo. Aunque Petra y Fermín formen un tándem indisoluble, en ocasiones la idiosincrasia de la investigación obliga al apoyo de otros compañeros. Es el caso de la guardia Yolanda y de la guardia Sonia, recurrentes a partir de *Un barco cargado de arroz*; el inspector Moliner, en *Muertos de papel*; o el inspector de los *Mossos d'Esquadra*, Roberto Fraile, con el que comparten la aventura de *Mi querido asesino en serie*.

En todas estas relaciones, en conjunción con su idea del método detectivesco, quedará de manifiesto el modo de entender el mundo de Petra Delicado, ya que su evolución como personaje prosperará a la par que se desarrollan las investigaciones. La experiencia de los años posibilitará que Petra deje atrás la inseguridad y los temores iniciales, las dudas y las reticencias a la hora de enfrentar el crimen, conformándose a sí misma como una policía madura, firme y resolutiva: “No estaba preparada para aquella reacción intempestiva. Definitivamente aquello no era el servicio de documentación. Habría que lucir coraza y armas ofensivas si no quería perder el respeto de mi subordinado” (Giménez Bartlett, 1996, p. 27). En este proceso de crecimiento laboral es fundamental, indudablemente, la presencia y el acompañamiento de Garzón, pues supondrán el uno para el otro un respaldo imprescindible a todos los efectos.

Petra Delicado, como ya hemos visto, se caracteriza por ser una mujer de apariencia dura e insensible, pero con un trasfondo que nada tiene que ver con ello. No obstante, la versión más inflexible e impulsiva de la inspectora se palpa con claridad en su desempeño

como policía. Aun sin ser una persona violenta, despreciativa o abusiva con los sospechosos, en ocasiones la rabia y la impotencia la llevan a dar muestras de una vehemencia excesiva, provocando que llegue incluso a insultar o a agredir al interpelado. En *Ritos de muerte*, por ejemplo, obliga a un chico condenado por violación a desnudarse mientras lo interroga, con intención de desacreditarlo, humillarlo y de demostrarle a él —y sobre todo a sí misma— que no por el hecho de ser mujer tiene menos empaque o puede ser menos inclemente que un policía varón.

Me levanté, fui hasta la puerta, pasé el pestillo. El chico me miraba nervioso. Me acerqué a él y con una furia ralentizada que me hacía tener mucha fuerza lo cogí por la solapa de la camisa y tiré hacia mí.

—Si no te desnudas ahora mismo te juro por Dios que te hinchamos a hostias. Es la ley.

Cedió. Empezó a quitarse la ropa sin decir palabra (Giménez Bartlett, 1996, p. 63).

También en esta novela, ante las reticencias de un testigo para facilitarles información vital sobre el sospechoso al que persiguen, Petra recurre a un lenguaje tajante, directo y feroz, evidenciando así su poder y superioridad y logrando el acongojamiento del interrogado.

—Óigame usted a mí, desde que le vi por primera vez no ha hecho usted más que poner dificultades. Ahora estamos tratando un asesinato, entiéndalo. Si se niega a colaborar voy a encargarme personalmente de que le marquen la cara a hostias, hablo en serio, por más viejo que sea (Giménez Bartlett, 1996, p. 173).

En *Muertos de papel* la inspectora debe hacerse respetar de nuevo recurriendo a formas agresivas. En estas circunstancias, ante la pasividad de un confidente, la detective aboga por la amenaza para obtener la información que necesita:

—Oye tío, yo no soy una maestra, pero algo te voy a enseñar. Si no me dices inmediatamente todo lo que sabes acabaré por volarte eso blando y pequeño que tienes ahí.

—A mí, la policía nunca...

—¡Corta ese rollo ya! En este momento la policía soy yo. Y si no estás convencido te lo voy a demostrar enseguida. Te seguiré por todas partes de uniforme, ya has visto que no me cuesta demasiado darme a conocer. Te seguiré y te esperaré a la puerta de tu casa. Te señalaré con el dedo. Y si no te mata nadie en cosa de cuatro días, entonces yo te castraré, te lo juro por Dios (Giménez Bartlett, 2000, p. 50).

La consideración de que Petra, por el hecho de ser mujer, debería ser una persona delicada y frágil —en la que no cabe la agresión verbal ni la violencia física— queda desmentida en varias ocasiones. Su papel de policía conlleva a menudo bregar con experiencias complicadas, donde el contacto con testigos y sospechosos supone una ardua negociación y un áspero trato. Aun sin defender la violencia como método resolutivo para toda circunstancia, no deja de ser esta una herramienta a la que Delicado recurre, en última instancia, para lograr su objetivo. No obstante, el abuso de la autoridad de la inspectora no se justifica, y aunque sea presa de la rabia y de la impotencia, el arrepentimiento y la conciencia de error aparecen *a posteriori*.

—No me imaginaba que eras una tía, yo creí que los jefes de la policía...

No lo dejé acabar, le descargué el dorso de la mano en la cara con toda mi fuerza. Se replegó como un gato, sus ojos lanzaban llamas.

—¡Háblame de usted, hijo de puta!

—No puede pegarme, no puede ni tocarme.

Me abalancé sobre él y seguí pegándole en la cara, en la boca, en las orejas. No era una reacción histérica; los golpes eran certeros, concienzudos, secos. La mano se me había dormido, pero continué, el ruido de los golpes sonaba en todo el recinto. Se escondió tras los brazos (Giménez Bartlett, 2004, p. 55).

Esta violencia emerge cuando la provocación del intermediario, mediante comentarios insolentes sobre su condición de mujer, nubla el raciocinio de Petra, llevándola a descargar su ira sobre el susodicho.

Saqué la pistola, se la enseñé:

—Yo no tengo tanta fuerza como el subinspector. Si tengo que pegarte lo haré con esto; te dolerá.

Me miró esbozando una sonrisa irónica:

—Atrévase.

Le descargué un fuerte golpe en la boca con la culata. Gritó, se llevó la mano a los labios. La sangre había empezado a fluir (Giménez Bartlett, 2007, p. 183).

Este método poco ortodoxo de la protagonista, no obstante, muestra más la excepción que la regla. Aunque a veces esta visceralidad le lleve a ese comportamiento desproporcionado, habitualmente Petra rechaza el abuso de autoridad o la humillación del sospechoso, manteniendo la frialdad y la compostura por mucho deprecio que este le provoque.

Por otra parte, la manera de ser de Delicado se aprecia asimismo en el impacto personal de los diferentes estadios que sortean en sus actividades investigadoras. La impotencia, la desesperación, la frustración o la cólera inundan el ánimo de la inspectora ante el estancamiento o la falta de resultados. La implicación de esta en su trabajo lleva con frecuencia a que estas circunstancias adversas afecten en demasía a su propia persona, a sus relaciones y a su vida cotidiana. Petra no es una máquina capaz de desligar los problemas derivados de su exigente labor detectivesca de su faceta privada, por lo que hace partícipe de ello con naturalidad al lector.

En *Día de perros*, segunda novela de la serie, Petra aún no ha aprendido a relativizar con soltura los sentimientos que le provocan las variadas fases que atraviesa una investigación. La injusticia y la desazón de contemplar y palpar directamente el horror obligan a mantener la cabeza y el corazón fríos, pero Petra no puede obviar la sensación de fracaso que le suscita la posibilidad de no resolver el caso y de permitir así la impunidad del delito.

—¡Pues me jode!, me jode que sean esas escorias las que desaparezcan sin nadie que les haga justicia. Siempre lo pensé cuando leía esos datos en el servicio de documentación, y ahora que puedo hacer algo...

—¿Ahora qué?

—¡Coño, Garzón, parece usted tonto!, que ahora estoy oliéndomelo, el nuestro va a ser otro caso para las estadísticas de los “sin final” (Giménez Bartlett, 1997, p. 101).

La culpabilidad, asimismo, aflora en la protagonista en *Nido vacío*, pues es indirectamente el robo de su pistola lo que desencadena tres asesinatos y será el sentimiento que prepondere e hile el grueso de la narración. Este caso es el que golpea con más virulencia a la policía, tanto por dicha implicación circunstancial en el mismo como por la trama de pornografía infantil que a raíz de ello se descubre. La maldad pura horadando la infancia de niños desprotegidos, usados como instrumento y vejados sin posibilidad de escapatoria provocan en la inspectora un agudo dolor, una insondable aversión que desemboca en una profunda crisis vital. Ello se refleja en diversos momentos de la novela, también en su relación y trato con otros personajes, como por ejemplo con la directora del centro de menores:

Me quedé parada como una imbécil, con todo el cuerpo presa de un temblor de indignación.

—¡Hija de puta!—dije muy bajo, y luego elevé la voz para repetir —: ¡¡Hija de puta!!

En un instante pasé de la ira al desconsuelo. Aquella tipa era una miserable, pero un testigo imparcial quizá hubiera declarado que llevaba parte de razón. Un buen policía no se deja robar el arma de un modo tan absurdo. Un buen policía sabe que su pistola debe estar siempre a buen recaudo, siempre. Había existido descuido, sí. Y en cuanto a la ineptitud... que tres crímenes se sucedan y culminen en el horrible ajusticiamiento de una menor sin que existan pruebas definitivas ni líneas segundas de sospecha no puede ser definido como el colmo de la eficacia (Giménez Bartlett, 2007, pp. 320-321).

Como personaje humanizado, Petra muestra sus gustos y manías a la hora de afrontar diferentes funciones de su trabajo, evidenciando el relieve y las distintas capas que la configuran y que la alejan de la simpleza y previsibilidad del personaje plano. Asimismo, el momento vital en que se encuentra, el cansancio o la motivación influyen en su disposición para las distintas tareas. En esta ocasión buscará amparo y evasión en un café, ante la ingrata tarea de enfrentarse a una ronda de áridos interrogatorios:

Crucé inmediatamente a la Jarra de Oro con la intención de tomar algo que me tranquilizara o estimulara, no estaba muy segura. De todas las labores que comporta la investigación de un crimen, la que me somete a una mayor presión psicológica es el interrogatorio de sospechosos. Nunca lo he llevado bien. La lucha soterrada de personalidades, la búsqueda de contradicciones, la observación de los más mínimos cambios en la cara del otro, el intento de abrir pequeños resquicios por los que penetrar, la continua alerta interior... me dolía la cabeza, las cervicales... Opté por un café que me ayudara a tragar una pastilla de ibuprofeno (Giménez Bartlett, 2013, pp. 273-274).

En otras circunstancias, Delicado recurre a la ironía para expresar su desesperación o su disconformidad con el transcurso de la búsqueda, como en el caso de *Mensajeros en la oscuridad*, donde el envío repetido de penes amputados vertebra la investigación: “¡Naturalmente, eso era la felicidad, sentarse a ver cómo le crecen los dientes a tus hijos en vez de andar como una perdularia intentando averiguar por qué le cortan a polla a los demás!” (Giménez Bartlett, 1999, p. 94).

Otra vertiente a tener en cuenta en el análisis de la personalidad de Petra Delicado y su reflejo en su trabajo como detective es el modo en que esta se relaciona o afronta las recurrentes situaciones en las que ha de cooperar con otros compañeros. El más prolongado y hondo vínculo interpersonal que como policía mantiene lo forja con su fiel escudero Fermín,

lógicamente, ya que se trata del personaje con quien más tiempo comparte y quien le acompaña en todas sus investigaciones. Valga como único ejemplo —por el momento— la reflexión de Petra a colación del diferente modo de asumir las preocupaciones del caso de uno y de otro, donde se hace ostensible el carácter tendente a la implicación de Petra frente a la relativización de Fermín:

Miré cómo se dedicaba al caldo con placer sensual y me vino al pensamiento su capacidad tradicional para desconectar la mente del trabajo. Lo admiré y envidié. Quizá por esa característica suya había podido salir indemne de tantos años de práctica policial. Yo no era así; de hecho, aquella noche había tomado la determinación de pedirle a Coronas que me revelara del caso en el maldito asunto Siguán y, sin embargo, siempre nos encontrábamos embarrancados en el mismo hoyo. La frustración empezaba a parecerme intolerable. Comprendí que mi modo de ser me impedía llegar a la jubilación dentro del Cuerpo de Policía; y no supe si debía tomar aquel anticipo de futuro como maldición o bendición (Giménez Bartlett, 2013, p. 262).

Dejando al margen la conexión con el subinspector, atendida más adelante, caben señalarse algunas escenas que exponen la manera de interactuar de Petra con otros personajes, como el comisario Coronas. En lo que respecta a la relación con su jefe, esta se basa en la cordialidad y en el respeto mutuo. El superior no es un personaje despótico, excesivamente exigente u opresivo con sus subordinados. Aun manteniendo la autoridad y recurriendo a ella en caso de ser necesario, tiene a Petra en alta consideración, dada su fiabilidad como detective y su eficacia en la resolución de los casos. Ello no condiciona que en ocasiones se den ciertos roces entre ambos, principalmente gracias al fuerte carácter de Petra, a sus reivindicaciones —habitualmente en defensa de las condiciones la mujer— y a sus pretensiones de obrar a su juicio y manera. Sirva como ejemplo el siguiente diálogo en el que la policía, enfadada ante la presencia impuesta de los escoltas en la puerta de su casa, llama a su superior para que revoque la orden, lo que este acaba haciendo ante su temperamental arremetida:

—¿Comisario Coronas? Soy Petra Delicado.

—¿Qué hay, Petra, cómo está?

—Hecha una furia es exactamente como estoy. ¿Puede explicarme por qué ha vuelto a ponerme la escolta nocturna?

—Sabía que se enfadaría, pero no he tenido otro remedio. Ha recibido usted un nuevo envío, y ya sabe lo que dicen las ordenanzas sobre la seguridad de los agentes.

—¿Las ordenanzas, Coronas, las ordenanzas? ¿Quiere que le diga todas las ordenanzas que nos pasamos cada día por el forro? (Giménez Bartlett, 1999, pp. 59-60).

Asimismo, la protagonista es una mujer acostumbrada —tras el paso de los años, la repetida experiencia y los considerables éxitos de sus investigaciones— a ostentar el mando de los casos que se le encomiendan. En *Mensajeros de la oscuridad* Garzón y ella se ven conminados a colaborar con un inspector de los *Mossos d'Esquadra*, siendo este el que dirigirá al equipo por decisión de sus respectivos superiores. Esta circunstancia, novedosa para Petra, generará inicialmente sorpresa y cierto malestar, que no se preocupa en ocultar, y que desencadenará, además, tirantezas y tensiones con su nuevo compañero. De nuevo, subyace aquí cierta subvención, cierto arranque por tratar de revocar la maquinaria tipificada: saltan los resortes ante el injusto lugar secundario al que se relega a la mujer en las posiciones de mando. La llegada de Fraile es una invasión del espacio de la inspectora (duramente conquistado), de su área de dominio y de control, donde es fuerte y desde donde ejerce con libertad y autoridad. Entiende al *Mosso* como un extraño, un usurpador que representa algo más que la obligación circunstancial de ceder un poder que le corresponde. Nuevamente, la lectura de que en igualdad de condiciones la capacidad del hombre se presupone mayor solo por el simple hecho de ser hombre.

Estaba un poco conmocionada por la noticia de que no tendría el mando y, en el fondo, me dolía más mi reacción que el hecho de no tenerlo. Por eso intentaba encontrarle explicaciones razonables a mi actitud de frustración. Calma, Petra, me decía, no te fastidia recibir órdenes, simplemente te has acostumbrado a llevar las investigaciones a tu manera y ahora temes no saber cómo actuar. ¿Era así? Probablemente, pero eso vendría después, de momento no podía negar ante mí misma que no ser la jefa me sentaba fatal. Dicen que las mujeres no tenemos ese tipo de pruritos profesionales, pero no es verdad. Soy un ejemplo: estoy segura de ser una mujer, quizá esa sea una de las últimas seguridades que me quedan, y tener que obedecer a Roberto Fraile me jodía cantidad (Giménez Bartlett, 2017, pp. 21-22).

No obstante, a medida que avanza la novela, esta rigidez acabará suavizándose y los tres lograrán formar un equipo coordinado y equilibrado.

El contrapunto al personaje de Petra Delicado es el coprotagonista de la serie, el subinspector Fermín Garzón. Con este la policía vivirá todas sus aventuras, compartirá penas y alegrías y acabará forjando una sólida, fiel y duradera amistad. El éxito en la construcción de la serie de Giménez Bartlett se debe precisamente al armazón estructural que supone la

relación entre ambos, y a la evolución que experimentan a raíz de ella. Para comprender ese potente vínculo es preciso antes analizar también la personalidad de Garzón como individuo, atendiendo asimismo a los diferentes aspectos que conforman su realidad.

La primera imagen del subinspector nos viene dada por el filtro de Petra Delicado. Mientras que de esta conocemos sus pensamientos y experiencias por voz propia, de Garzón todo lo que se nos expone es bien transmitido por la protagonista, o bien a través de los abundante diálogos que estos comparten. Conviene aquí recordar lo que Valles Calatrava (1991) y Pozuelo Yvancos (2010) apuntaban respecto a las diferentes voces narrativas. El narrador de estas novelas se identifica con el personaje principal, Petra Delicado, de modo que el foco de la misma es interno. La subjetividad y la visión personal de la detective comandan el discurso narrativo, siendo ella también la que traslada la voz del resto de personajes, incluido Fermín Garzón. De este modo, se requiere una mediación obligada, un cauce por el cual las circunstancias y razonamientos del subinspector se constriñen al tamiz de otra voz. Mientras que Petra habla por sí misma, tanto en los diálogos como en las reflexiones, Garzón solo lo hará de modo directo en los diálogos. De esta manera queda su pensamiento velado al lector, únicamente atisbado por lo que Delicado pueda transmitir, lógicamente de manera sesgada e imparcial. Así, por ejemplo, el aspecto físico de Garzón lo recreamos gracias a la primera impresión que de este tiene la inspectora. Esta descripción está teñida de subjetividad y cierto deje despectivo, manifestando las sensaciones que a la narradora le evoca, en primera instancia, el sujeto referido:

Enseguida pensé que, más que un individuo bragado, era un tipo necesitado de braguero o cualquier otro adminículo ortopédico debido a su edad. Casi sesentón, cincuenta y siete como mínimo. Me había equivocado en cuestión de años, pero la idea de no hacerme ilusiones servía igual. Estaba a punto de jubilarse, entrecano, tirando a paleta, barrigón (Giménez Bartlett, 1996, p. 13).

Fermín Garzón se caracteriza por tener una personalidad mucho más afable, sosegada y práctica que la de Petra Delicado. Oriundo de Salamanca, policía desde siempre en una zona rural donde reina la quietud, viudo de la única mujer con la que ha tenido relación y padre de un joven médico residente en Nueva York, su vida en Barcelona le comporta una serie de novedades, impensadas a las alturas de su vida. Es destinado a la ciudad condal, nada menos a que una comisaría central de la misma, y aunque al principio le encargan ocuparse de la tramitación de denuncias y conflictos de poca envergadura, la

escasez de personal hará que deba dedicarse a la resolución de un delito de violación a las órdenes de la inspectora Delicado.

Todo el pasado del subinspector es desmigado progresivamente en las primeras entregas de la serie, siempre a colación de sus confidencias con Petra. Así, descubrimos a un personaje sencillo, humilde, de escasa formación académica pero curtido en experiencias, tendente a lo tradicional, tan solitario como su jefa pero menos independiente —comienza la serie viviendo en la habitación de una pensión, con nula capacitación para llevar un hogar o dedicarse a las tareas domésticas—, con pocas expectativas respecto al amor, resignado a transitar por lo que le queda de vida sin pedir poco más que paz y tranquilidad, cumpliendo con su deber como policía y disfrutando de su mayor afición: la comida.

El carácter de Garzón, además de por la mansedad y la tendencia a la simpleza, destaca por la hilaridad y el ingenio. La diferencia es que mientras que la comicidad del lenguaje irónico de Petra se basa más en el juego conceptual e intelectual, el de este se inclina más a encontrar lo jocoso y lo ocurrente en la cotidianidad, en lo costumbrista y en la naturalidad de lo ordinario:

—¡Jo, en un sitio tan horterera como este a mí no se me levantaría ni con una grúa!

—¡Fermín!, ¿es necesario que sea tan basto? (Giménez Bartlett, 2017, p. 195).

Por ejemplo, en su viaje a Roma en *Nadie quiere saber*, Garzón se disfraza de gladiador delante del Coliseo para tomarse unas fotos. Allí lo encuentra Petra, y este, sintiendo que ha sido pillado en falta y abrumándole el ridículo, confiesa sus intenciones tratando de defender sus gustos y su singularidad:

—A usted no le importa nada el tiempo que haya podido perder, lo que le molesta es que haga el horterera. Y supongo que Beatriz piensa igual. Pero quiero dejar una cosa bien clara: ¡yo soy horterera, sí! Me gusta comer a dos carrillos, hacer el turista típico y ver partidos de fútbol por televisión. ¡Y me jode la cultura tragada a grandes dosis! Además, me revientan los museos, para que lo sepa, me hacen pensar en que todos los que están allí ya se han muerto. De modo que no pienso visitar ningún maldito museo de esta ciudad. A la mismísima Beatriz se lo diré esta noche cuando la llame (Giménez Bartlett, 2013, p. 210).

La naturalidad del policía, la sencillez de su comportamiento y su predisposición a rebajar preocupaciones innecesarias encontrando en las situaciones rutinarias motivos para la sorpresa, el disfrute y el bienestar ofrecerá a lo largo de la serie frecuentes momentos de simpatía, distensión y humor.

Abate dijo que nos íbamos a comer, pero mi subaltanero estaba dispuesto a echar el resto idiomático y, dirigiéndose a Gabriella, canturreó:

—Sí, mangiare, mangiare. Spaghetti, macarroni.

No pude permanecer callada por más tiempo.

—Fermín, ¿qué tal si deja que Dante siga tranquilo en su tumba?

—Usted creía que no sabía decir ni una palabra en italiano, ¿eh, inspectora? ¿A que he conseguido sorprenderla?

—Sí, de hecho estoy más sorprendida que Carter en la tumba de Tutankamón; pero le ruego que deje de sorprenderme ya. No es bueno para mi salud (Giménez Bartlett, 2013, pp. 148-149).

El carácter amable y la forma de enfrentar la vida del detective, restándole importancia y atenuando la seriedad en los instantes más complicados, equilibrará la tendencia al pesimismo y al desánimo de Petra Delicado. Esto constituirá un contundente contrapunto en su relación, como se aprecia constantemente:

—No permita que el trabajo la influya tanto, jefa.

—Usted es un campeón en eso, algún día me contará cómo lo hace.

—Puedo hacerlo ahora mismo. Es muy simple: todo consiste en no perder de vista la realidad, y nuestra realidad es la de dos privilegiados. Gozamos de buena salud, vivimos más que holgadamente, nuestro trabajo nos absorbe, señal de que nos gusta y además contamos con nuestro sentido del humor, que es lo ideal para ir tirando. Todas esas cosas por sí mismas no están mal, pero es que encima tenemos dos parejas estupendas. Beatriz es un sueño y Marcos siempre me ha parecido un hombre cabal que la adora. ¿Qué más podemos pedir? Formamos dos matrimonios leales el uno con el otro. La tranquilidad de conciencia que eso proporciona no puede compararse con ninguna otra felicidad (Giménez Bartlett, 2013, p. 281).

Por otra parte, mientras que Petra no destacaba por una manía especialmente reseñable, en Fermín sí es posible apreciar un interés particular por lo gastronómico y, en menor medida, por el alcohol. Este último, que aun sin ser tan predominante, sí es palpable, será compartido con su jefa, lo que alumbrará momentos de encuentro y unión. El gusto del subinspector por la comida quedará reflejado de manera recurrente a lo largo de toda la serie, evocando nuevamente ese mencionado ‘tic caracterizador’ (Baquero Goyanes, 1986) o ‘marca de género’ (Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 2010) propia de la narrativa policíaca y vínculo histórico entre las diversas producciones del género.

Si había algo sagrado para Fermín Garzón, aparte del cumplimiento del deber, era la necesidad de alimentarse (Giménez Bartlett, 1997, p. 61).

—Tengo tanta hambre que me comería una de esas pollas confitadas que le envían (Giménez Bartlett, 1999, p. 119).

El subinspector daba cuenta de su filete sin que nada se interpusiera en el placer que siempre le proporcionaba la comida. Lo observé con envidia. Ojalá yo hubiera sido como él, tendente a la autoexculpación, feliz con las cosas sencillas (Giménez Bartlett, 2002, p. 265).

Los sistemas del subinspector para sobrellevar la dureza, tanto del servicio como de la existencia, siempre acababan frente a un plato lleno. Pero a él parecía funcionarle bien. Lo miraba mientras daba cuenta de una fabada asturiana y me preguntaba cómo era capaz de apañárselas para seguir a flote (Giménez Bartlett, 2004, p. 318).

En cuanto a las relaciones personales de Garzón, más allá de la que mantiene con la inspectora, estas se limitan a las que conciernen a su ámbito laboral más inmediato y a su matrimonio con Beatriz (a partir de *Nido vacío*). No obstante, una diferencia relevante con respecto a la vida privada de Petra es la paternidad del subinspector. Mientras que de la familia directa de la policía solo se conoce, en un momento puntual, a su hermana Amanda, las referencias y la presencia del hijo de Garzón, aun aislada, sí es notable por la situación que origina. Residente en América, este acude a Barcelona en *Un barco cargado de arroz* para presentarle a su padre su pareja, un hombre, ante la perspectiva de su próximo matrimonio.

El policía, hombre educado en las costumbres más arraigadas y tradicionales, aunque manifieste su respeto por la homosexualidad, no es capaz de entender y asumir la condición gay de su hijo. Así, cuando este llega a Barcelona acompañado de su novio, Fermín se mostrará tenso, incómodo y reacio a compartir momentos con ellos, sin saber cómo actuar y censurando su relación. La animadversión del subinspector nace de viejos tópicos y prejuicios, de la ignorancia y del temor a lo desconocido y del inevitable peso de una sociedad patriarcal, que tradicionalmente ha educado en los valores de la masculinidad y de las relaciones heterosexuales. No hay maldad ni odio real hacia la orientación sexual de su hijo, pero Garzón no puede ignorar el profundo calado histórico de ese enraizado pensamiento. Esto se ve en los intentos que lleva a cabo para tratar de “rescatar” a su vástago, acercándolo a la guardia Yolanda (extrovertida, joven y atractiva) con la absurda pretensión de que ello haga despertar a su hijo y se enamore de pronto de una mujer. Garzón, tras sus

infructuosos y torpes intentos, con los que únicamente consigue dañar el vínculo con su hijo, asume la realidad y acaba aceptando (intermediación de Petra mediante, garante de una mentalidad más moderna y abierta) como buena su elección.

Además de este esporádico contacto con su hijo —poco atendido, por lo demás, a lo largo de la serie— será el vínculo que establece con Beatriz, a partir de *Nido vacío*, el que ocupe el grueso de la vida privada del policía. Con el matrimonio se manifiesta el modo de ser más auténtico de Garzón. Es enemigo de situaciones problemáticas, algo sumiso y conformista, consiente los cuidados de su mujer con disposición y placer, y transita por la vida desde el momento en que empieza a compartirla con ella mucho más cómodo, respaldado y acompañado. Los conflictos matrimoniales (usuales entre Petra y Marcos) son nulos —o, al menos, desconocidos—, ya que el carácter de Garzón evita, de manera natural, la confrontación.

Por ende, la carencia pasada de amor y cariño hace que Fermín valore aún más su nuevo estado. Hasta ese momento concebía el matrimonio y el amor como una esclavitud, como una constricción de la libertad y como una obligación de renunciar al disfrute de la vida. Con Beatriz el detective goza de la compañía, de la sensación de estar enamorado, de la espontaneidad, de los miramientos y de la consideración de una persona que le quiere tal y como es, aunque esto, no obstante, también presenta ciertas concesiones por parte de Fermín: la preocupación de su mujer por los gustos gastronómicos excesivos de este, por ejemplo, le llevan a tratar de inculcarle una alimentación más sana, lo que no entusiasma inicialmente al subinspector.

El tercer ámbito donde se refleja el carácter psicológico y el talante de Garzón es en el laboral. Siempre como subinspector, este está acostumbrado a trabajar comandado por un superior —Petra Delicado durante toda la serie—, lo que casa a la perfección con su manera de ser. Dócil y obediente, Fermín carece del espíritu de liderazgo que sí define a la inspectora, pero por contra muestra una disposición y una actitud para con el servicio ejemplar, siempre atento a cumplir órdenes y a servir de firme apoyo para el equipo.

Esta voluntad risueña y optimista crea en el entorno un ambiente sano, distendido y agradable. Fermín tiene la capacidad de ver en los instantes más oscuros el lado bueno o, al menos, de restar a las preocupaciones magnitud, aligerando la presión y la tristeza que a menudo atesora el trabajo en contacto directo con la delincuencia. En este sentido, serán

diversas las situaciones en las que Garzón trate de alentar o revertir el momento difícil que atraviesan.

—Sí, y llame al juez que instruyó el caso para que vaya buscando el expediente.

—A la orden, inspectora.

—¿A qué viene tanta marcialidad?

—Estoy contento, inspectora, creo que estamos en la recta final, y cuando estoy contento me pongo marcial.

—Sí, yo también estoy contenta, pero recuerde que hay rectas muy largas.

—Usted cuando está contenta se pone en plan cenizo, ¿verdad? ¿Qué hace cuando está deprimida?, ¿predice el apocalipsis? (Giménez Bartlett, 2004, p. 236).

No obstante, esta preeminencia del espíritu constructivo y alegre no implica que, en ocasiones, como personaje inspirado en un ser humano real —donde caben también las crisis, los abatimientos y los momentos de flaqueza—, se manifiesten en el subinspector emociones como el desánimo, la frustración o el enfado. Esta vez, la dura situación que deben enfrentar en *Nido vacío* afecta también a Fermín, que expresa con vehemencia en un momento dado su impotencia atacando a Petra. Sin ser nada personal, este recrimina a la persona más cercana y con la que más confianza tiene todo ese malestar:

—¡Déjeme en paz! ¡Estoy harto de que me controle incluso hasta la comida! ¡Harto de que tome iniciativas sin ni siquiera comunicármelo! ¡Harto no, hasta los cojones es lo que estoy! ¡Y si es usted mi superior y no puedo chillarle, me da exactamente igual, ¿comprende?, chillaré todo lo que me dé la gana, y si me llevan a Alcatraz, mejor, así no tendré que soportarla a usted ni al puto cuerpo de Policía, que nunca me ha dado más que disgustos! (Giménez Bartlett, 2007, pp. 133-134).

Por otra parte, el carácter normalmente apacible de Garzón en su vida privada choca con los modos bruscos que, en ocasiones, emplea en su rutina policial. Valiéndose de su fortaleza física y de su imponente presencia recurre a la intimidación mediante formas agresivas si las circunstancias lo requieren, demostrando el dominio y el control de la situación como persona de autoridad que es. Así, en *Día de perros* localizamos una escena ejemplo de ello, donde el policía trata de desmontar la resistencia de un testigo importante que se niega a contar lo que sabe:

Garzón se acercó violentamente a él, lo cogió por las solapas y lo atrajo hacia sí hasta que sus narices casi se tocaron:

—Oye, hijo de puta, yo no voy a crearme nada de lo que me digas si sigues negando que conoces a Lucena. ¡Tenemos testigos que dicen que lo conoces! (Giménez Bartlett, 1997, p. 63).

Otro ejemplo del recurso a la dureza que Fermín maneja cuando es necesario se encuentra en *Muertos de papel*, en este caso ante las reticencias a colaborar de otro testigo:

Garzón puso en funcionamiento del bulldozer. Dio un golpe tremendo con el puño sobre la superficie de madera que hizo vibrar dos copas aún sin recoger.

—¡Ni Dios ni hostias consagradas! ¡Conteste clarito de una puta vez! ¿Es esta la mujer que vio con Valdés y el otro hombre desayunando en este bar? (Giménez Bartlett, 2000, p. 161).

Por último, la siguiente secuencia evidencia la firmeza de Garzón hacia un confidente, al que trata de intimidar para obtener información:

El silencio se extendió como la niebla. La verdad era que aquel patibulario esgrimía un razonamiento cargado de justicia. Pero al subinspector no le hizo mella. Dejó que pasara un rato más, encendió un cigarrillo y por fin dijo:

—Tú al único que no conociste fue a tu padre. Bien pensado, mejor para él. Otra monserga como la que acabas de soltar y te arreo un botellazo aquí en medio. Por cierto, bebe, se te va a calentar (Giménez Bartlett, 2007, p. 60).

En resumen, las personalidades de los dos protagonistas beben de la tradición literaria de la narrativa policíaca anterior, de la que son herederos. En las diferentes ocasiones en que se ejemplifica el modo de ser y de actuar de cada uno de ellos es irremediable evocar comportamientos, ideales o patrones semejantes a los de detectives ya conocidos en la noche de los tiempos de la literatura. Sin lugar a dudas, el gran mérito de estos escritores es dotar al investigador de una considerable experiencia vital como ser humano que encaja con su desempeño como policía, conformando un relieve en la ontología del personaje con muchos más recovecos y capas, lanzando una reflexión y un cuestionamiento permanente sobre el mundo y sus circunstancias. Esta configuración, superflua hasta el momento o con menor incidencia en novelas precedentes, será en el caso de Petra Delicado y de Fermín Garzón un componente fundamental para su concepción como personajes. Ello no quiere decir que estos detectives se constituyan ignorando el testimonio precedente, al contrario. Tanto en Petra como en Fermín es fácil identificar conductas y ademanes que recuerdan, aluden y enlazan con el viejo detective tradicional. La dureza, la intimidación, la violencia, los modos bruscos,

los hábitos cuartelarios o los vicios (la comida, la bebida o el tabaco) rememoran, con claridad, a esa original construcción del investigador de raíz más sórdida, ruda y negra.

Por otra parte, tanto Delicado como Garzón destacan por ser personajes pretendidamente antiheroicos. Estos protagonistas no son seres ejemplares, garantes de valores y ética intachable, ni dignos de ensalzamiento y aprobación por su incorruptible moral. Lejos de ello, Giménez Bartlett crea a unos policías tremendamente humanos y humanizados, de los que no se esconden las taras y los fracasos, ni la vertiente menos perfecta, más negativa y más oscura. Ninguno destaca por unas cualidades excepcionales, por un don especial o por una actuación impecable, al contrario. Es precisamente la subversión de los patrones heroicos lo que dota de valor, mérito y cercanía a estas novelas, sentando un importante precedente en la narrativa policíaca.

Todo este retrato permite enlazar con personajes e historias previas, a las que se homenajea de modo indirecto al dibujar con acierto y precisión a unos detectives volcados con su causa hasta la médula, garantes del prurito más arraigado del policía y predicadores del ejemplo mediante la acción y no la palabra. Aunque la modernización de sus realidades y la actualización y adecuación de sus vidas a los tiempos recientes que los acogen es evidente, el recuerdo perenne de las formas, los modos y la esencia de detectives históricos impregna toda la narración. El gusto por la gastronomía, los elitismos culturales, el equilibrio de la pareja al modo “holmeniano”, la atención al pensamiento y a la praxis racional, los modos ásperos e incluso violentos o la importancia incuestionable del espacio físico serán marcas apreciables en todo el tejido narrativo.

En conclusión, nos encontramos con dos personajes complejos, redondos e íntegros, que progresan a lo largo de la serie en función de sus diferentes circunstancias vitales. El carácter psicológico de cada uno de ellos queda definido según comienzan a conocerse sus andanzas como detectives, y este se va adecuando a las múltiples experiencias que atraviesan. Si bien su personalidad no cambia en demasía, manteniéndose la esencia, sí se perciben matices, crecimientos y evoluciones, tal y como sucedería en cualquier persona real sujeta al devenir del tiempo. Este proceso se supedita, sin duda, a la relación que les une y que modela el núcleo central de la serie. El carácter de cada uno de ellos convergirá en un vínculo único y particular, produciendo un efecto influyente en sus modos de comportarse, de entender su realidad y de transitar por la vida.

Por otra parte, corresponde analizar también minuciosamente las personalidades de los protagonistas de Lorenzo Silva, en pos de entender a continuación la relación que entre los dos guardias civiles se establece y que será, igual que en la serie de Giménez Bartlett, el sustento elemental en la construcción de la misma.

Silva presenta, asimismo, a una pareja mixta como héroes de sus novelas. En este caso, el líder de la misma es Rubén Bevilacqua, sargento de la Guardia Civil al comienzo de la serie y subteniente en la última entrega a día de hoy (*Lejos del corazón*). Por otro lado, su fiel y habitual compañera, Virginia Chamorro, inicia su andadura en el Cuerpo a las órdenes de Vila como guardia primera y es ascendida a sargento en la quinta entrega (*La estrategia del agua*).

Las coincidencias de ambos escritores a la hora de singularizar a sus personajes, de plantear una línea evolutiva central de los individuos y del conjunto, de entender el decorado contextual y social como determinante para la enmarcación de las investigaciones y de soslayar lo ficticio a un realismo comandado por la inclusión de los detectives en cuerpos oficiales de seguridad permiten, aun salvando las evidentes diferencias, elaborar un análisis comparativo donde queden de manifiesto las características de esta nueva novela policíaca en nuestro país. Estos rasgos se verán, en consecuencia, en la mayoría de las producciones encuadradas en esta reciente tendencia del género. Para ello es menester abordar, a continuación, el desbrozo de la personalidad de los protagonistas del escritor madrileño como seres individuales, en primer lugar, pero sin perder de vista los resultados del estudio de los policías de Alicia Giménez Bartlett.

En primer lugar, Rubén Bevilacqua es el actor principal de la serie de Lorenzo Silva. Se da a conocer en *El lejano país de los estanques* como un consolidado miembro de la Unidad Central de Operaciones de la Guardia Civil. Es uruguayo de nacimiento pero español de adopción, se acerca a la cuarentena y lleva desde que acabó la licenciatura en Psicología —ante la perspectiva poco halagüeña de dedicarse a la salud mental— lidiando día a día con el crimen. Vila es un hombre solitario e independiente, debido casi totalmente a su causa como restaurador del bien y defensor de la justicia. Al inicio de la saga, al igual que Petra Delicado, que Fermín Garzón y que Virginia Chamorro, no tiene familia formada ni pareja estable. Asimismo, en analogía con la inspectora de policía creada por la escritora manchega, Vila posee estudios universitarios, y al igual que Petra Delicado, no llegará a ejercer nunca como tal (Delicado, recordemos, apenas trabaja como abogada una breve época de su vida,

anterior a su desempeño como policía). Para desglosar concienzudamente el carisma y la figura de Bevilacqua conviene atender a los tres aspectos básicos de su vida que se presentan en las novelas, similares a los apreciables en Petra y en Garzón: sus rasgos personales, sus relaciones familiares y sociales, y su vida profesional como miembro de la Guardia Civil.

En primer lugar, Vila se revela también como un personaje con un determinante pasado a sus espaldas. Estos cuatro protagonistas son seres ya creados a sí mismos, maduros, con vivencias anteriores de calado y con experiencia probada tanto en lo personal como en lo profesional (valga la excepción de Chamorro, cuyo recorrido es menor al ser la más joven de todos). Por ello, al acercarse a ellos el lector a mitad de su vida hay un grueso importante de episodios previos que este desconoce. Muchos irán saliendo a la luz derivados de las peripecias que confeccionan las novelas, y servirán para trazar o subrayar comportamientos y vicisitudes que incumban a los protagonistas. De este modo, del detective se irán desgajando progresivamente rasgos y peculiaridades de su existencia y de su carácter, armando un conjunto de atributos que lo definirán como individuo en constante evolución y sometido al devenir del tiempo.

Lo primero que llama la atención del guardia es su original apellido. Al igual que en el caso de Petra Delicado, la onomástica del personaje dará importante información sobre su modo de ser y de estar en el mundo. En lo que respecta a este, servirá para señalar permanentemente su origen foráneo. De padre uruguayo y madre española, nació en Montevideo, aunque la mayor parte de su infancia y la totalidad de su juventud y madurez la pasó en la capital española junto a su madre, ya que su padre se desligó tempranamente de ellos. La recurrente extrañeza que en otros personajes despierta la complejidad de su apellido origina más de una situación en la que el guardia debe responder dando explicaciones, lo cual llega a aborrecer por repetitivo. Así, él mismo facilita la labor a sus interlocutores respondiendo por la abreviatura del apellido, Vila, no sin, en ocasiones, apelar a la inventiva humorística para acallar la curiosidad:

—Vaya apellido endiablado—apreció el juez, saliendo de pronto de aquella abulia casi inexpugnable. ¿De dónde le viene?

Para sobrevivir a la sistemática repetición de esa pregunta, que es el legado más pertinaz que debo a mi progenitor, no se me ha ocurrido nada mejor que tener siempre a mano un par de mentiras contundentes que desarmen sobre la marcha al fisgón de turno. A fin de cuentas, no veo por qué debo ir contándole a cualquiera las interioridades de mi familia.

—Mi familia era un tanguista argentino—dije, con aire abochornado—. O eso jura mi madre. Puede llamarme Vila, si le resulta más fácil (Silva, 2000, p. 21).

La impertinencia con que aquel picapleitos hurgaba en mis orígenes me despertó las ganas de inventar un cuento para la ocasión.

—Soy nieto de un piloto de la Aviación Legionaria italiana que vino a bombardear españoles en la guerra civil. Por suerte no debía ser muy bueno, así que se estrelló. Mi abuela fue la enfermera que lo atendió en el hospital. Y el resto estoy seguro que ya se lo imaginará (Silva, 2018, p. 145).

La originalidad del apellido de Bevilacqua generará, asimismo, frecuentes situaciones cómicas y algo controvertidas también en el ámbito policial. El guardia, acostumbrado y resignado a lo peculiar de este, afronta con humor esta tesitura. Sirva como ejemplo la siguiente escena, donde la novia de la víctima del asesinato que les concierne, entre sollozos, no acierta a llamar a Rubén correctamente, lo que provoca la disimulada risa de sus compañeros:

—Estoy segura, agente Paniagua.

Me pareció que Chamorro reprimía a duras penas una carcajada, impropio, dada la gravedad del momento. Pero no dejaba de ser comprensible, y no me quedaba otra que tomármela con resignación. A fin de cuentas, aquella maldición onomástica no era, ni mucho menos, el peor legado que me había dejado el autor de mis días (Silva, 2010, p. 96).

Antes de profundizar en la personalidad de Bevilacqua, cabe señalar las coyunturas vitales que lo llevaron a acabar desempeñando, en su día, la labor de guardia civil. En contraposición a los otros tres protagonistas, y mientras que en el caso de Petra, de Fermín y de Virginia su opción policial es vocacional —o al menos interesada—, en Bevilacqua es, inicialmente, simplemente un oficio estable que le permite pagar las facturas. El propio protagonista expresa con contundencia que la llamada de la psicología quedó prontamente truncada ante la certeza del escaso trabajo que como tal podría encontrar, hallando en la Benemérita un empleo de fácil acceso, con un sueldo fijo y unas condiciones laborales aceptables:

—Ahora me gusta más que antes—dije—. Yo fui a la facultad antes que a la academia. Al principio esto de los guardias me parecía un mal invento, un refugio para borregos. Llevé bastante mal lo de la instrucción y tener que saltar por encima de una ristra de fusiles con la bayoneta puesta. En confianza, me temí que iba a pasarme el resto de mi existencia rodeado de gilipollas. Lo bueno era que comía y que seguiría comiendo. Durante mis dos heroicos y

trunfales años como Licenciado en Psicología en paro hubo alguna noche que me costó juntar para la cena y alguna otra que no junté y me sometí a la vergüenza de acudir a implorar las migas de la mesa materna. Y siempre he preferido dárme las de independiente, como cualquiera.

—Vamos, que estás aquí por vocación.

—Estoy aquí porque una tarde me di cuenta de que tenía veinticinco años y de que o bien tomaba alguna medida o bien me iba a pudrir en un agujero mientras me comía página a página la Psicopatología de la vida cotidiana. Yo nunca he ido a unos ejercicios espirituales y no se me ocurriría una imagen peor del infierno, aunque no descarto que las haya. El caso es que compré los temarios y salí a correr todos los días hasta que hice la marca mínima de los cien y la del kilómetro y las flexiones y los saltos de altura y de longitud. Me presenté al examen de ingreso y hasta aquí (Silva, 1998, pp. 71-72).

No quiere decir ello que Vila carezca del pundonor, de la implicación y del sacrificio que se sobreentiende en un detective vocacional, enamorado de su causa. Al contrario, y aunque al principio no fuese la Guardia Civil el lugar en el que Rubén esperaba acabar, pronto hace suya la misión de hacer del mundo un lugar más confortable, persiguiendo y apartando a aquellos que mediante el crimen tratan de ensuciarlo. Así, nos encontramos con cuatro personajes —héroes— que coinciden en sus valores, en su resolución y en su absoluta dedicación para con su oficio.

En su vida privada, el guardia se caracteriza por anunciarse como un hombre normal, nada extraordinario, trabajador asalariado como cualquier otro, debido a su empresa pero sin heroicidades, bien considerado por sus superiores pero consciente de sus limitaciones, amante de la cultura y de la reflexión, con cicatrices de amores lejanos, padre divorciado, equilibrista amo de casa, prudente y celoso de su intimidad. En definitiva, este detective tampoco es una recreación de los viejos prototipos de la novela policíaca original, en los que destacaban sus excelentes cualidades y en ocasiones sobrehumanas capacidades. Se trata, pues, de un individuo intencionadamente humano, del que no se ocultan los equívocos, los quebrantos o las fobias. Tampoco se ignoran aspectos de la vida privada que en principio nada tienen que ver con lo meramente detectivesco, pero que sirven para contemplar a un hombre complejo y abstracto.

En esta caracterización entran los rasgos determinados, propios, del detective. Vila destaca por tender a lo introspectivo y a la cavilación. Su posición como narrador de las novelas —nuevamente autodiegético y desde una focalización interna— facilita que esa continua reflexión íntima llegue de manera directa al lector, que sabe mucho más del

investigador que el resto de personajes. Este flujo metafísico, analítico y racional lo comparte también con Petra Delicado. Ambos, como protagonistas narradores, alían la continua acción que domina en la novela policíaca con abundantes meditaciones, tanto sobre el hecho policíaco en sí como sobre otros temas colaterales, de índole más personal y/o social.

Por algún caprichoso mecanismo mental, me complace experimentar esa sensación de alerta permanente. Me recuerda mis propios servicios y guardias a deshora y esto, que supongo que debería fastidiarme, no lo hace en absoluto. Trabajar mientras los demás huelgan o duermen le proporciona a uno un plus de conciencia sobre la realidad, y esa percepción singular y distinta, aunque de ciertos asuntos quizá sea mejor saber lo menos posible, siempre me ha provocado una irresistible atracción. Supongo que se trata de una más de las modalidades de masoquismo que permiten considerarme un ser desviado (Silva, 2005, pp. 154-155).

Esta manifestación de su pensamiento faculta al lector conocer de primera mano al personaje, además de acercarle la visión que este tiene de la realidad que le rodea, de sus propios compañeros (incluida Chamorro) o de su vida privada. En ocasiones este talante introspectivo se empapa de matices filosóficos y soñadores, pues en sus abstracciones Vila da pie no solo a una mera constatación objetiva de la realidad, sino que emergen también los deseos, las aspiraciones, las ilusiones, los recuerdos y las melancolías.

La dejé, consternado, en una esquina a unos cincuenta metros del restaurante. Era una de las primeras noches de octubre, y mientras la veía alejarse en aquella atmósfera ligeramente otoñal, me asaltó una nostalgia indefinida, como la que se siente por todo lo que uno ha deseado una y otra vez, sin llegar a poseerlo nunca. Por algún mecanismo perverso, eso es lo que termina añorándose, más que lo que de verdad se tuvo. El aire de Madrid, en otoño, tendía a producirme trastornos de aquella índole. Quizá porque es la estación en la que la ciudad se muestra más sugeridora, o quizá porque era entonces, en esa época indecisa entre la luz del verano y la desolación del invierno, cuando el adolescente que fui solía imaginar mujeres solitarias que caminaban por calles oscuras, como Chamorro aquella noche. Mujeres a las que, de haber existido y haber atendido, probablemente no habría sabido qué pedir. Pero ahí estaba el secreto (Silva, 2000, p. 190).

En esta reflexión continua que lleva a cabo Bevilacqua ocupa un lugar especial el recuerdo a sus orígenes y la evocación de tiempos pasados. Mientras que Petra, siendo también un personaje introspectivo, enfoca más esta tendencia a amalgamar las circunstancias de su presente y de su futuro inmediato, el guardia tiende con frecuencia a retrotraerse a viejas experiencias, a desenterrar épocas ya remotas y a sumirse en una lacerante nostalgia.

Mientras caminaba sobre la arena, mi memoria se retrotrajo a los años que había pasado a la orilla de aquel mar y me acometió de nuevo la nostalgia. Lo había echado mucho de menos, al mar, en los años que llevaba viviendo en Madrid. Y era una sensación extraña, porque de ella se desprendía que no acababa de encontrar mi lugar en el mundo. Si había de decidirlo en función de los años que había pasado en él, mi lugar era Madrid, donde había vivido durante dos tercios de mi existencia. Pero algo se había grabado muy dentro de mí en Montevideo, en esa esquina entre la calle Carlos Gardel y la calle Río Negro donde aprendí a mirar la línea gris del Río de la Plata, y también allí, en el arenal dorado que se extendía del Garraf a Montjuïc, donde el azul del Mediterráneo había conquistado su lugar en mi alma y mi memoria. Por culpa de esa doble impresión, habiendo vivido casi toda mi vida tierra adentro, padecía de aquella añoranza del horizonte abierto del mar (Silva, 2010, p. 263).

No obstante, esta retrospección no busca una recreación exhaustiva de hechos y sucesos determinados, o una presentación de acciones, sino que es más bien una exposición de las emociones que despiertan en él esos recuerdos pasados. El detective no pretende revivir para el lector una narración paralela de su vida anterior, sino hacerle comprender las razones de sus desengaños, de sus ajadas heridas, del camino que ha ido forjando su carácter, de los motivos de sus temores, de sus certidumbres o de sus quimeras. Además, este flujo metafísico se acomoda al devenir de los tiempos del guardia: el retrato de sus pensamientos, de sus aspiraciones y de sus añoranzas muta conforme pasan los años y con ellos las circunstancias de su vida. Así, el torrente introspectivo del Bevilacqua de los primeros libros de la serie no será igual al de las últimas entregas, donde el personaje, más avejentado y experto, plantea su existencia desde un punto de vista más resignado, sereno y maduro. Valga el siguiente ejemplo, tomado de *Lejos del corazón*, para constatar dicho proceso:

Recuerdo con nostalgia aquellos tiempos en los que antes de dormir me imponía siempre el deber del examen de conciencia, e incluso el repaso de los proyectos o las expectativas que justificarían levantarse al día siguiente. Conforme los años se fueron llevando mi juventud, este ejercicio se fue volviendo irregular y negligente. Y en la madurez había llegado al convencimiento de que la mayoría de las noches lo más sensato era apoyar la cabeza en la almohada y dormir sin más. A partir de cierto momento, ni enjuiciarnos nos hace ya mejores ni hay proyecto más apasionante que ver una vez más subir y declinar el sol sin recibir el merecido castigo de verse privado de tal privilegio (Silva, 2018, pp. 280-281).

Aparece asimismo en esta disertación, inevitablemente, la alusión a su Uruguay natal, a un padre desconocido y a la admirada fortaleza de su madre. También emerge la añoranza del amor perdido, la decepción del matrimonio roto, la preocupación de ver crecer a su hijo o la incapacidad de volver a enamorarse de otra mujer. Sin embargo, esa lánguida melancolía se equilibra con la capacidad del guardia de regocijarse también con los pequeños placeres cotidianos, con el disfrute de lo inesperado y con lo satisfactorio de tener una vida sencilla y apacible.

Haberme despertado en un Madrid invernal, y cenar junto al tibio Mediterráneo, era uno de esos raros y pequeños placeres que me deparaba la existencia, y a los que había aprendido a aferrarme como la hiedra a la pared. En ambos casos se trataba de una técnica de supervivencia. Como dijo el sabio Epicuro, aunque legiones de cabestros se hayan empeñado en desvirtuar su mensaje a través de los siglos, son los dignos deleites los que nos sostienen en pie, frente a las asechanzas y los reveses de la vida (Silva, 2014, p. 127).

Sin ser un hombre desgraciado, el ánimo de Vila, propenso a lo nostálgico, favorece la imagen de una vida resignada y apática. Tras este aparente modo de ser taciturno y fantasioso del guardia se esconde, no obstante, un hombre perspicaz, ocurrente y hábil, obligado a desenvolverse con soltura en todo tipo de coyunturas sociales. Las armas que el investigador enarbola y que le permiten salir victorioso de encuentros agrios o indeseables, sobrellevar el mal endémico con el que día tras día convive y mantener su supremacía como servidor de la ley ante asesinos y maleantes son, de nuevo y como sucedía en la serie de Giménez Bartlett, la ironía, el ingenio y el humor. La capacidad de descubrir lo cómico, lo ridículo y lo risible en lo trivial (y con más mérito cuando lo trivial es especialmente horroroso) será un rasgo compartido por los cuatro personajes. La manera que los detectives encuentran para sobrellevar la depresión y la permanente tristeza que su trabajo les ocasiona tiende siempre a relativizar, a desligar, a rescatar lo positivo, lo amable y lo extraordinario de la vida. Por ello, la mordacidad, el sarcasmo, la crítica o la banalización serán un continuo en toda la narración:

A la entrada del recinto nos detuvo uno de esos cancerberos privados con muchas escarapelas fluorescentes sobre el uniforme, dragones y espadas cruzados sobre las escarapelas, gafas oscuras tapando medio rostro y revólver del 38 asomando mucho la culata. Lamenté que no trajéramos en el coche unos subfusiles, para organizar allí mismo un concurso de ferretería (Silva, 2000, p. 42).

También en el trato con sus compañeros, especialmente con sus subordinados, Bevilacqua ostenta unas formas habitualmente afables y corteses, donde las barreras de la jerarquía quedan difuminadas en favor de la comicidad, de la camaradería y de la distensión. En esta ocasión, por ejemplo, ante la llamada de la cabo Salgado, el ya brigada exhibe su irónico humor con naturalidad y confianza:

—Hola, mi brigada. Espero no ser inoportuna.

—Pues la verdad es que no. Le he dicho que eras mi mujer y que ya habrías terminado el turno de noche. Me has venido de perlas para que ahuecara sin montar una escena. Si lo sé, no bebo.

—¿De veras?

—Qué va. Me conoces, mitad monje y la otra mitad, monje también. Desengañado del mundo, vivo solo para el servicio (Silva, 2010, p. 105).

Asimismo, en las relaciones con sus superiores el protagonista maneja hábilmente el lenguaje cáustico y la inteligencia en el trato. Ante estos su conducta es siempre educada y acorde al rango y a la situación, pero no por ello Bevilacqua se priva, en ocasiones, de cierta socarronería o mordacidad encubierta sutilmente, en especial cuando discrepa en el mensaje o en las formas del jefe en cuestión. Sirva para ilustrarlo este diálogo con el comandante Ferrer, al que se debe en obediencia desde *Lejos del corazón*:

—Gracias de antemano y un saludo.

Miré el bonito techo claro del Volvo. Estaba entelado en el mismo color de la tapicería, o quizá algo más pálido, no había luz suficiente para discernirlo bien. Me pregunté una vez más si aquel hombre creía de veras indispensable recordarme que estábamos allí para tratar de proteger la vida de los ciudadanos, y que nuestro coronel respaldaba las órdenes que me impartía. Conté hasta ocho, nueve, diez...

—Bevilacqua, ¿estás ahí?—preguntó.

—Sí, ¿me oye?

—No, ¿tú a mí?

—Ahora sí. Le decía que por supuesto (Silva, 2018, p. 35).

Esta procurada humanización del personaje se distingue, por otro lado, en la variabilidad de su estado de ánimo, en las diferentes etapas vitales que atraviesa y en la versatilidad de pensamientos e ideales. Así, y aunque Bevilacqua demuestre sin titubear la capacidad de desvivirse por la investigación, si esta lo requiere, como ser humano padece asimismo momentos de abatimiento, de desilusión o de desgana. Valgan estas dos ocasiones,

en *La estrategia del agua*, donde el desaliento hace mella en el guardia, amilanado ante un caso que le suscita escasa motivación.

Por otra parte, y como bien sabemos los que sumamos ya unos cuantos trienios, en esto del entusiasmo pesan mucho el humor del día, la novedad del desafío y, en definitiva, el momento vital en que a la sazón se encuentra el interpelado por la tarea. Por efecto de todo ello, confieso sin orgullo que cuando me informaron de la manera en que había muerto Óscar Santacruz, mi automática y más bien desabrida respuesta fue:

—¿Y no podría comerse otro idiota ese marrón? (Silva, 2010, p. 13).

Esta crisis existencial de Vila centellea con fuerza en sus cavilaciones, pero aunque le anegue el hastío, como detective consecuente que es acatará las órdenes de su superior, dedicándose a la operación por entero, y logrando, como es de esperar, su resolución.

Hacía años que no cedía al abatimiento, pasara lo que pasase. Reconstruir una y otra vez mi posición fortificada, el blocao desde el que resistía contra toda eventualidad los bombardeos y asaltos de la vida, se había convertido en la pulsión principal de mi existencia. Si quería desalojarme, el enemigo tendría que usar gases o bombas incendiarias. Y aun así me aferraría al arma, que era mi deber y la necesidad de cumplirlo a todo trance, y contra todos, empezando por mí mismo (Silva, 2010, p. 181).

Otro ejemplo elocuente del carácter subversivo del investigador, de la destreza para reírse de sí mismo y para caricaturizar su propio trabajo se encuentra en la banda sonora que elige para armonizar su rutina. Es, cuanto menos, llamativo que el tono de llamada de su móvil oscile entre patrióticos himnos como el de la Legión o *El Novio de la Muerte*, críticas composiciones para con su propia labor de agente de la ley como *Estado policial*, de Extremoduro. o *Romero el madero*, de Ska-p, o poemas de García Lorca versionados por el grupo de rock Marea (*Ciudad de los gitanos*). Estos gustos musicales demostrarán un repertorio amplio y variado, donde cabe desde el rock más revolucionario (Extremoduro, Ska-P, Marea o Queen) al pop más comercial (Village People o Lady Gaga), pasando por baladas exquisitas y composiciones clásicas (Leonard Cohen, Franco Battiato, Bruckner o Mahler). Serán, a su vez, un excelente termómetro del estado anímico del protagonista.

Una particularidad medular en Bevilacqua, y que le vincula íntimamente con la tradición policíaca anterior, es la tenencia de una afición peculiar —el reiterado ‘tic caracterizador’ o ‘marca de género’—, a la que recurre para desconectar, para evadirse, para calmar sus temores y para anclarse a la realidad. Esta filia, homenaje a los detectives clásicos,

es mucho más evidente en el guardia civil que en Petra Delicado, en Fermín Garzón o en Virginia Chamorro. Los policías de Giménez Bartlett recurren al alcohol y a la gastronomía para hallar consuelo, pero no es esta una distinción propia, original ni desconocida. En el caso de Vila, su apego a pintar soldaditos de plomo recordará inmediatamente a los curiosos vicios de los detectives más famosos del género, en un consciente guiño honroso del autor. Además, los ejemplares que forman parte de la compilación del guardia deben cumplir la condición indispensable de haber caído derrotados en batalla, en otra expresiva muestra del talante de este: subversivo, cáustico y mordaz.

Cuando llega la noche y me noto a merced de sentimientos contradictorios; cuando, de noche o de día, me doy cuenta de que me tropiezo con dificultades insalvables para resolver mi tarea; o sencillamente, cuando no entiendo qué demonios pinto en el mundo, nada me alivia más que una dosis de trabajo manual. [...] Aquella noche, como otras, di en distraer el insomnio con mis pinceles. [...] Por aquellas fechas mi afición a los soldados de plomo me había permitido formar ya un nutrido ejército de combatientes derrotados (requisito único, pero inexcusable para entrar en mi colección) (Silva, 2000, p. 54).

El ansiado refugio del detective en esta peculiar afición será buscado con asiduidad a lo largo de la serie. Servirá como vía de escape, como medio para reordenar pensamientos y sentimientos, e incluso como humilde homenaje a sus muertos (en *Donde los escorpiones* Bevilacqua pinta un soldadito español en recuerdo de la víctima del caso, el sargento de infantería destinado en Afganistán).

Cada uno enfrenta como puede sus fantasmas. Yo hago soldados de plomo de ejércitos derrotados. Me relaja, porque exige atención y destreza manual, lo que ayuda a desconectar las zonas nocivas del cerebro. Además, es una forma de encontrarme con los míos. He caído derrotado a menudo (Silva, 2002, p. 215).

Otra cualidad destacada en el protagonista de Silva, que lo acerca de nuevo a la inspectora de Giménez Bartlett, es el interés que ambos tienen por la cultura y el arte. Desmintiendo la obsoleta imagen del policía ignorante, inculto y simple que en el haber cultural ha prevalecido (y prevalece) durante mucho tiempo, estos personajes tratan de desbancar con sus pasatiempos este arraigado prejuicio. El hecho de que los detectives posean estudios universitarios ya es una muestra de ese cambio en la concepción tradicional del policía, del que no se espera mayor interés por el conocimiento. Además de sus respectivas licenciaturas, en su vida cotidiana tanto Petra como Rubén encuentran en la

literatura, en la música o en el cine un modo de crecer, de enriquecerse como personas y de cultivar su intelecto.

De esta manera, serán frecuentes las referencias que se hagan a estas aficiones en las novelas de Silva. Bevilacqua recurre a la lectura a menudo, en los usuales viajes en coche o en avión, o como distensión antes de irse a dormir. Versan estas sobre temas policíacos, psicológicos o simplemente evasivos. En el viaje a Afganistán en *Donde los escorpiones*, por ejemplo, el entonces subteniente se sumerge en un ensayo ruso sobre la ocupación del país asiático años atrás. Asimismo, en *La reina sin espejo*, el marido de la víctima es un conocido escritor catalán, admirado por Rubén en su juventud, y con el que por la necesidad del caso se ve obligado a tratar con frecuencia. Esto les permitirá mantener interesantes conversaciones sobre el panorama cultural, literario y musical de Cataluña. Por otro lado, en *La estrategia del agua*, también a colación del caso, Vila descubre el gusto de la víctima por libros de historia bélica y por tratados de filosofía, y aun sin ser en absoluto indispensable para la investigación, este se zambuye en su lectura con la pretensión de conocer más y mejor al hombre asesinado, pero además por interés intelectual propio.

Al margen de estas ocasiones, donde aparece ligado el afán por el conocimiento del detective con las circunstancias de su trabajo, son habituales asimismo las escenas donde Bevilacqua dedica su tiempo de ocio a disfrutar de un buen libro o de una buena película. Valga, a continuación, un ejemplo extraído de *La estrategia del agua*:

Al cruzar la barrera de la unidad para reintegrarme al mundo civil experimenté una súbita euforia. Tenía por delante treinta y seis horas sin obligaciones, que podía gastar sin rendir cuentas a nadie. Había decidido ir a comer a la Casa de Campo para aprovechar el solecito y vaciarme un poco la mente. Llevaba un libro que no me estaba disgustando, el último de Michel Houellebecq, del que me sorprendía la credibilidad con que retrataba al poli que llevaba el peso de la segunda parte de la historia. Cuando leo novelas de policías, cosa que sucede rara vez, me cuesta creer que esos tipos cuyas aventuras me cuentan sus páginas trabajen en lo mismo que yo (Silva, 2010, pp. 111-112).

Sin duda, este evidente ejercicio metaliterario enlaza con la tradición posmodernista en la que se enclava la novela policíaca de finales del siglo XX y que heredan, en cierto modo, también las producciones más recientes del género. En un mundo globalizado, donde las fronteras del arte se desdibujan y entremezclan con facilidad, parece fácil que la ficción se nutra de toda esa vasta dimensión cultural. Los personajes de estas obras leen, escuchan y ven

los mismos libros, canciones, series o películas que un hombre real, apareciendo, pues, frecuentes referencias a variadas expresiones de otras artes.

La personalidad del guardia civil, por otra parte, se apreciará en el modo en que este entiende y afronta los vínculos íntimos con otros personajes. Ya definido como hombre solitario e independiente, los nexos familiares del guardia se reducen a su madre y a su hijo. Con esta el trato es secundario, apenas se encuentra alguna mención esporádica en toda la serie, pero siempre se hace ostensible el afecto y el amor (y la escasa atención) que Rubén le profesa.

Con Andrés, fruto de su matrimonio fallido con Eloísa (a la que únicamente se hace referencia escuetamente en las primeras novelas, y a la que Vila asemeja con la actriz Bárbara Stanwyck, cuyos papeles de mala permiten esa identificación), sí es posible perfilar una línea evolutiva clara en su relación. Al inicio de la saga, este es un niño de seis años que vive con su madre, que ve ocasionalmente a su padre y con el que tiene una comunicación algo superflua y aún infantil. Según va creciendo, los esfuerzos de Bevilacqua por reforzar su unión germinarán en una relación sólida, de mutua confianza, respeto y cariño, y que le conducirá hacia el final de la producción de Silva, con Andrés ya adulto —recién salido de la academia de la Guardia Civil—, a compartir planes, aficiones e inquietudes. La relación con Andrés (amén de la mantenida con Chamorro y con su madre) constituirá, sin duda, el lazo personal más fuerte, estable y duradero de Vila a lo largo de toda la serie, precisamente por ser el anclaje del protagonista a una vida familiar y una conexión con su individualidad más allá de su papel como mero guardia civil.

Por otro lado, el amor en la vida de Bevilacqua es más una cicatriz del pasado que un anhelo de futuro. Todo lo que conocemos de su experiencia en estas lides viene referido por vivencias anteriores. No es hasta la cuarta entrega de la serie, *La reina sin espejo* —y debido a la coyuntura espacial del caso, que los lleva a Barcelona—, cuando el sargento hablará de su primer y gran amor. En esta novela hace referencias vagas, tibias, a una relación dolorosa y complicada que tuvo como marco la ciudad condal. Dos novelas después, en *La marca del meridiano*, la conexión evidente entre el crimen y la vida privada del entonces brigada saca a relucir la tormentosa historia. Bevilacqua la recreará para Chamorro, a la que confía los derroteros que le llevaron a enamorarse de Anna y a tener que abandonarla, dejando atrás también Barcelona y persiguiendo una nueva vida en Madrid junto con Eloísa, la cual pronto se vio inexorablemente abocada al fracaso. Los errores sin redimir, el amor

roto y la culpa arraigada afligen y pesan a Rubén, que desde entonces ha desdeñado el amor y las relaciones, más allá del sexo ocasional.

La vida y algunos tropiezos me habían enseñado a pecar más por defecto que por exceso, especialmente en lo que tenía que ver con cualquier clase de efusión afectiva. Por lo general lograba convencerme de que era mejor así, porque lo contrario conducía con más frecuencia a defraudar a los demás, pero había ocasiones en que dudaba y no podía evitar pensar que me estaba convirtiendo en alguien demasiado remoto, demasiado ajeno a la vida y la gente que pasaba por mi lado (Silva, 2016, pp. 94-95).

El desapego que caracteriza a Vila en sus vínculos personales no implica la carencia de sentimientos o la desafección emocional. Como supuesto ser humano, las circunstancias de la vida provocan en él reacciones más allá de lo racional, y especialmente en un trabajo donde debe bregar a diario con situaciones que ponen a prueba su entereza como hombre. Así, Bevilacqua se define también por ser una persona amable, cordial, respetuosa y cercana, capaz de entablar una relación de camaradería y confianza con compañeros, más allá de galones o jerarquías.

A este respecto, sobresale su amistad con el subteniente Robles, en primer lugar, personaje que ve la luz por primera vez en *La reina sin espejo*. Este viejo guardia, compañero y jefe de Rubén en sus tiempos en Barcelona, se convirtió en su primer y gran maestro. Volverá a aparecer en *La marca del meridiano*, en este caso como víctima del homicidio que Bevilacqua debe esclarecer. En esta novela confluirán las coyunturas inherentes al acto criminal y la historia de su relación, la cual será determinante para comprender y resolver el problema. Se juntan aquí, por tanto, los entresijos criminales con la vida privada del brigada, permitiendo al lector albergar un considerable torrente de información relativa a su pasado. De esta forma, la humanidad del protagonista se reconoce asimismo en el golpe emocional que le atiza la muerte impensada de alguien cercano. Como policía, la tarea que le compete crece sobre la fina línea que separa la vida de la muerte, sobre la que a menudo deben bailar tanto él como el resto de sus compañeros. Así, cuando esta aparece del modo más repentino y en la persona menos esperada la fortaleza emocional del guardia se tambalea. Ocurre indudablemente en esta situación, especialmente dura por la larga amistad que les unía.

Sucede, por otra parte, con el asesinato totalmente imprevisto de la cabo Anglada, en *La niebla y la doncella*. En esta ocasión el lazo de Vila con la guardia era más reciente y más superficial, limitado a lo profesional y a lo temporal, aun habiendo compartido ratos de cama

e interesantes conversaciones. No por ello el crimen, injusto, innecesario e impropio, deja de sacudir al guardia, que como ser humano y como compañero acusa el dolor y la incompreensión que le provoca.

He visto muchos muertos, y con todos ellos, de una manera o de otra, he acabado estableciendo una relación. A veces, de cierta intensidad. Me he hecho a convivir con ellos, y con la idea de que toda la gente le llega el día en que es un fardo de carne tirado en el suelo del que otros han de ocuparse. He aprendido a bromear con esa idea, y a reírme cuando por Halloween, desde que se ha importado la celebración foránea, todos los de la unidad que no se dedican a homicidios nos felicitan a los enterradores y nos dicen que si no vamos a organizar un vino para festejarlo. Incluso, puestos a aprender, he aprendido a compartir los chistes de los forenses mientras perpetran la carnicería y el destrozo de una autopsia. Nada de eso, sin embargo, te prepara para ver morir a alguien que te importa; a alguien con quien has vivido. No me ha pasado muchas veces, pero cuando me sucede, como constaté que me estaba sucediendo aquella gris mañana de febrero, mientras íbamos hacia el aeropuerto de La Palma, siento lo mismo que cualquier otro. Que todo se me viene abajo, y que saboreo, a través de esa persona cercana, la muerte que quizá no seré capaz de saborear en mí mismo, cuando me toque (Silva, 2002, pp. 271-272).

Por último, destacará su amistad con otro personaje desconocido hasta *Lejos del corazón*, el capitán Leandro Álamo. Este engarzaré el presente del subteniente con otro episodio de su pasado remoto: su desempeño como guardia civil en el País Vasco durante la época más cruda del conflicto con ETA. Esta etapa, apenas referida vagamente en entregas precedentes de la serie, surge aquí al coincidir los dos viejos compañeros en Algeciras, en el caso que vertebra la novena novela de Silva. Así, el lector agrandará la figura del detective, del que conoce una nueva experiencia que le permite seguir rellenando el cuadro de su personalidad y de su historia. El capitán Álamo servirá de entronque con los recuerdos de Bevilacqua, además de evocarle la vieja amistad y el compañerismo que los acercó en las largas noches de soledad en las montañas, y que décadas después rememoran agradeciendo la presencia el uno del otro, como viejos guardianes de la eterna lucha contra el mal en una nueva misión, codo con codo.

Derivado de las relaciones personales de Bevilacqua nacidas en el ámbito laboral, procede atender, en consecuencia, a su desarrollo dentro del cuerpo de la Guardia Civil. El protagonista, como ya se ha mencionado, comienza su andadura al servicio de la ley poco después de licenciarse en Psicología y ante la perspectiva de un futuro laboral poco halagüeño. Esta circunstancia influirá, a menudo, en su manera de entender y afrontar los

asesinatos a los que se dedica. Su conocimiento de la psicología humana le llevará, sin quererlo, a contemplar a otros personajes a través del ojo del psicólogo que es, dando lugar a conversaciones y reflexiones al respecto. A diferencia de la inspectora Delicado, que en ningún momento ostenta su formación en Derecho para apuntalar, dirigir o apoyar el curso de su investigación, Vila sí recurre a teorías, conjeturas o conocimientos para aportar y enriquecer la acción.

—¿Sí? ¿Qué te parece a ti?

De pronto me acordé de algo. Después de todo el rato que llevaba refrenando la lengua, me apeteció soltarla. No me privé.

—Pues en primer lugar, me parece que está descontento con su pene.

—¿Con qué?—preguntó Chamorro, desorientada.

—Con su pene. No sé si te has fijado en cómo Egea jugueteaba todo el rato con la corbata, enseñando siempre que puede la marca tan cara que gasta. Es una de esas teorías extravagantes de Freud. A veces tienen su gracia, hay que admitirlo. La corbata, según Freud, es un símbolo del pene. Los hombres muy aficionados a ellas valoran en su variedad o en su calidad todo lo que en su pene echan en falta. Un hombre solo puede tener el pene que tiene, pero puede ponerse un número ilimitado de corbatas. Con lo que emula el grosor, la forma o la longitud que su otro pinganillo no alcanza (Silva, 2000, p. 164).

Tanto el diálogo precedente como el expuesto a continuación, ambos con Chamorro, ejemplifican estas aportaciones psicológicas del detective al discurrir cotidiano de sus indagaciones.

—¿Qué opinas de su teoría del pez gordo?

—Lo más discutible, claro. Según diría algún listillo de los que tuve que estudiarme hace años, sería un caso prototípico de proyección narcisista, en este caso canalizada a través del hijo muerto como extensión natural del yo. Como yo soy lo más importante, tengo que magnificar todo lo que a mí me pasa y convertir su importancia subjetiva en importancia objetiva. El mecanismo habitual del delirio paranoide, la manía persecutoria, etcétera (Silva, 2002, p. 133).

Esta formación académica, sumada a su destreza y notoriedad como investigador — reconocida a lo largo de la serie tanto por superiores como por compañeros—, planteará la posibilidad en Bevilacqua de optar a un puesto de mayor distinción, mejor remunerado y menos sufrido. No obstante, rechaza con contundencia esta opción. Su lugar está en la calle, lejos de despachos y papeles, bregando día a día con la realidad, rebuscando en las entrañas de los hombres, descifrando enigmas y siguiendo huellas, recorriendo las carreteras del país y

preguntándole directamente al asesino el por qué. Bevilacqua desestima esta disyuntiva con cierta frivolidad y remarcando las distancias:

—Tendría que pasar un examen—le expliqué a Juárez—, y los exámenes me parecen una experiencia vejatoria incompatible con mi edad y mi carácter. Pero eso no es lo peor. Lo peor es que una vez que lo aprobara me dedicaría a hacerles test americanos a los tarados con que se fueran encontrando mis compañeros y luego aplicaría la plantilla del test correspondiente para sacar el nivel de rasgos paranoides, narcisistas o esquizoides que presenta el juego, como si eso sirviera para algo. Prefiero sentarme delante del tarado, enfrentarlo a las pruebas que haya podido reunir y hacerle confesar o incriminarlo con ellas. Y luego que otros juzguen si el contenido de su cacerola es estándar o se desvía lo bastante de las medias como para perdonarle que hiciera lo que hizo y mandarlo a pudrirse en un psiquiátrico en lugar de una cárcel. Total, ya sé que remedio no le van a dar ni en un sitio ni en otro (Silva, 2005, p. 139).

Una vez dentro del Cuerpo, el desarrollo del personaje como guardia se evidencia en los progresivos ascensos que se intercalan a lo largo de la saga. En la primera entrega, Vila nos es dado a conocer ya como sargento, aunque por sus propias referencias el lector sabe que este empezó sus andanzas desde abajo, como guardia. Bevilacqua será sargento las cuatro primeras novelas, comenzando la quinta —*La estrategia del agua*— ya como brigada. Al final de la séptima entrega —*Los cuerpos extraños*— será ascendido por antigüedad a subteniente, cargo que ostenta hasta la última novela a día de hoy, *Lejos del corazón*.

La idiosincrasia de la Guardia Civil, de origen militar, determina este sistema jerarquizado donde la organización gira en torno a rangos de mayor o menor responsabilidad, con posibilidad de promocionar progresivamente en función de méritos, exámenes y antigüedades. En cambio, la disposición estructural de la Policía Nacional, para la que trabajan Petra Delicado y Fermín Garzón, impide una comparación entre las dos instituciones, ya que se ordenan de modo diferente. Así, mientras que en los personajes de Silva se advierte la progresión laboral a través de su paulatino ascenso en el Cuerpo —y el consecuente incremento de las obligaciones—, en el caso de Giménez Bartlett durante toda la saga Petra luce el cargo de inspectora y Fermín el de subinspector.

A este respecto es importante subrayar, por su relevancia en la serie, la relación de Vila con su primer jefe directo, el comandante Pereira. Este será el superior directo que dictamine los pasos y las misiones del protagonista hasta la séptima entrega, *Los cuerpos extraños*, donde el ascenso a teniente coronel de aquel interpondrá entre ellos a un nuevo comandante, Rebollo. En *Lejos del corazón* el guardia deberá responder ante otro superior, el

comandante Ferrer. A pesar de ello, y aun teniendo una cordial y respetuosa relación con estos dos últimos (con Ferrer en menor medida), Bevilacqua se deberá moralmente, en honor a los años y a las batallas compartidas, a Pereira. Este, además, considera al guardia uno de sus mejores hombres, por lo que no dudará en encomendarle los casos más controvertidos y peliagudos, como en *Donde los escorpiones*, donde siendo ya general busca en él a la persona idónea para atender la compleja misión afgana.

Pereira, mi comandante, siempre había sido un hombre de fundamentos, sólido catolicismo y recia salud mental. Por eso era tan bueno, casi inmejorable, llevando un negociado de tarados, como lo éramos algunos de los que estábamos a sus órdenes y prácticamente toda la clientela. Entre él y yo había uno de esos pactos que son más frecuentes de lo que a primera vista cabe imaginar, y que unen a personas con visiones del mundo radicalmente distintas (bueno, él tenía una, yo solo un bosquejo) en la persecución de una insospechada finalidad común. Ya hacía más de seis años que trabajaba a sus órdenes y podíamos entendernos solo con la mirada. Yo sabía lo que él esperaba de mí, y él sabía lo que yo podía darle. Por lo demás, a ambos nos asistía la comfortable certeza de que ninguno de los dos dejaría por nada del mundo tirado o con el culo al aire al otro. Que ya es mucho más de lo que muchos jefes pueden esperar de sus subordinados y viceversa (Silva, 2002, pp. 29-30).

En la conexión entre Bevilacqua y Pereira se asiste también, con frecuencia, a momentos donde prima la ironía y la complicidad en el trato. Siempre desde el respeto y la consideración del uno para con el otro, a menudo el carácter tendente a la protesta y a la queja del primero encuentra en su superior el desahogo y el consuelo a la ingrata tarea que a veces le concierne asumir. Conociendo la valía de su mejor hombre, Pereira tolera y torea con maestría los arranques de rebeldía de Vila, precisamente por saber que por mucho que este patalee en el fondo dará lo mejor de sí para cumplir con su objetivo.

—Muy bien, Vila, me alegra ver que es más fuerte que tú.

—¿El qué, mi teniente coronel?

—El instinto de cazador, qué va a ser.

—Me juzga mal, jefe. Lo de ser cazador es un accidente de la vida.

—Eso dicen todas. Pero no te puedes aguantar las ganas de tener a ese de la moto sentado en la sala de interrogatorios y pensando en qué milonga colocarte para tratar de reducirse la condena.

—Honestamente, preferiría estar con Charlize Theron.

—Bueno, hay tiempo para todo. Gracias, brigada (Silva, 2010, p. 85).

Tras años convergiendo en éxitos y fatigas, la arraigada lealtad y consideración del uno para con el otro emerge aun sin ser Pereira ya el superior directo de Bevilacqua. Por ejemplo, en la última novela de la serie el general insta a este a informarle de primera mano, a cambio de interceder y facilitarle medios ahorrando intermediarios para la investigación. Además, la familiaridad entre ambos se apreciará nuevamente en el trato que se dispensan:

—A la orden de vucencia, mi general.

—Vila, quítame la vucencia de una puta vez.

—No puedo, mi general. ¿Y si tengo intervenido el teléfono?

—¿Has hecho algo malo?

—Uno nunca sabe, en este oficio (Silva, 2018, p. 266).

En este necesario sistema jerárquico en el que Vila y sus compañeros se desenvuelven, acatando en ocasiones hábitos y rutinas que incomodan y rechinan al guardia, Bevilacqua difiere con un pensamiento poco dogmático y nada marcial, apartado de las férreas estructuras militares, obsoletas y en ocasiones totalmente inoportunas. La manera de entender el mundo del protagonista implica considerar a la persona como tal por lo que es, no por lo que brilla en su pecho. Cree en el respeto ganado con humildad, tolerancia y amabilidad, lejos de imposiciones, mandatos o amenazas. Ejemplo de ello es su rechazo al trato con abundantes formalismos militares, reiterando a sus subordinados que le despeguen del rango (Chamorro se acostumbra sin demasiados problemas, no tanto Arnau). Además, repudiará el abuso para con el inferior jactándose del poder de ostentar un grado mayor y la pretensión de una adoración y una sumisión forzada.

Le pregunté a mi buen Arnau si no le importaba que tuviera encendida la linterna de mi teléfono para alumbrarme la lectura. Sé que otro en mi lugar no lo habría hecho, pero siempre he pensado que quien se sirve de los galones para lo que la cortesía allana pone la simiente de un tiempo oscuro, el que le aguarda cuando los galones dejen de adornar sus hombros; una hora que a todos nos llega, y la vida es breve para demorarla mucho. El cabo, con voz somnolienta, me aseguró que no le importaba (Silva, 2016, p. 219).

No obstante, este carácter laxo en las formas no implica la tolerancia a la falta de respeto y de consideración, al todo vale y al compadreo desmedido. Ante estas escenas, rayanas en la insubordinación y con el peligro que la excesiva confianza conlleva, el sargento no duda en recurrir a su autoridad para reconducir la situación a los cauces que debe. Valga este elocuente diálogo con la cabo Anglada:

—A tus órdenes, mi sargento—acató—. Por cierto, que me extraña que con esa preocupación por el bienestar de la clase dirigente solo seas sargento.

La observé de reojo. Estaba muy buena, era lista, su ayuda resultaba insustituible y no me caía mal. Pero de ahí a que se creyera con derecho a tomarme por el pito del sereno debía marcarle que mediaba un abismo.

—Soy sargento porque valgo para comer mierda y hacérsela comer a los que están por debajo—dije, sonriendo—. Esa es la misión de los sargentos. Y es importante, porque con ella se ganan todas las guerras. Lo que hacen los que están por encima son pamplinas. Así que no aspiro a subir (Silva, 2002, pp. 101-102).

El talante del protagonista se aprecia con claridad, asimismo, en su manera de dirigirse a sospechosos y a culpables, y en el comportamiento que adopta en las distintas actuaciones policíacas que se le presentan. Por norma general, y respondiendo a lo ya conocido de su carácter, prepondera la tendencia a la comprensión, al diálogo, al juego inteligente donde la violencia o las armas son siempre la última opción, y a la normalización de su trabajo sin etiquetas de superioridad.

Esta concepción humana marcará evidentes diferencias respecto a las características del detective clásico de la novela policíaca tradicional y del detective duro de la serie negra. Tal y como sucede con los personajes de Giménez Bartlett, estos héroes destacan por su rasgos humanos, su integridad moral, su trabajo constante, su humildad y su empatía y su capacidad de reconocer errores y de tratar de enmendarlos. La reflexión de Bevilacqua al respecto es reveladora en sí misma:

—No es malo que de vez en cuando te revuelquen—juzgué—. Es una especie de gimnasia. Previene el exceso de confianza y la tendencia a subestimar al adversario. Si lo miras, nuestro oficio tiene un punto de presunción. Debemos ser capaces de desarmar a cualquier sospechoso, de desenmascarar a cualquier asesino. Como si fuéramos más listos que nadie. Pero no lo somos, y nos viene bien que alguna vez nos lo recuerden. Porque nuestra baza no es nada de eso: ni la sagacidad, ni el ingenio, ni lo duros que podamos parecer. A veces el de enfrente es necio, o patoso, o blando, y con esas mañas te vale. Cuando la tarea es difícil, lo que sirve es otra cosa.

—Qué—murmuró Chamorro, distraída.

—Qué va a ser. El maldito tesón. Al fin y al cabo, nosotros somos el brazo ejecutor de la normalidad, que nos ha encomendado reprimir a los anormales. Y la normalidad siempre se impone, pero a la larga. No puedes ser más alto que el más alto. Tienes que esperar a que flaquee y se agache (Silva, 2000, p. 216).

En cuanto a los métodos puramente policiales que definen a Vila, y aun siendo su intención primera acercarse siempre a sospechosos y testigos de forma educada y considerada, no duda tampoco en ejercer con firmeza y severidad si la ocasión lo requiere. Estos detectives no destacan por una pretendida maldad o una crueldad exagerada hacia el villano, más bien conciben el crimen como pertrechado por seres desgraciados, desvalidos o abandonados por la vida. Por ello, no abusarán de su superioridad, aunque no quiere decir esto que dejen de recurrir a procedimientos duros e impositivos si es necesario:

—Vale. Dime que tampoco has oído nada por ahí y me acabas de convencer de que tengo que agarrarte del pescuezo y entregarte a los de antidroga para que se ocupen de ti como les parezca más conveniente, ahora que sabemos que como confidente ya no vales ni para tomar por culo. No es que me sintiera orgulloso de mí mismo al comportarme así. Ni es el estilo que considero correcto ni es el mío. Pero tenía la enojosa certidumbre de que aquel individuo me estaba toreando. Y eso no lo podía permitir (Silva, 2002, pp. 295-296).

Además, Bevilacqua rechaza el uso de las armas salvo situación inevitable. A lo largo de la serie las actuaciones policiales donde prime la violencia o los lances armados no son abundantes, ya que esta será siempre la última opción a la que recurrirán los detectives. El propio protagonista, en *Lejos del corazón*, hace recuento de las escasas veces que —por fortuna— se ha visto en verdaderos apuros, cerca de la peligroso borde del abismo o teniendo que oler a pólvora sin remedio:

Pese a haber servido por espacio de casi tres décadas en un cuerpo militarizado, me sobraba con los dedos de una mano para contar las ocasiones en que me había sentido dentro de un contexto bélico. Recordaba aquel tiroteo de Guipúzcoa, cuando Álamo y yo tomamos la decisión que cambió su vida más que la mía; un feroz enfrentamiento con unos rumanos en Gavà, Barcelona, con muerto y todo; una desastrosa emboscada en el Gallinero, en la Cañada Real de Madrid; y un convoy polvoriento en Afganistán. Por culpa de la intrepidez de la cabo primero Salgado, sumaba ahora un episodio para darle uso al quinto dedo: la batalla campal en las inmediaciones de la playa de la Atunara, en el casco urbano de La Línea (Silva, 2018, p. 223).

A pesar de ello, presenciamos persecuciones, maniobras de asalto, allanamientos, redadas de amplio alcance u operaciones de seguimiento y espionaje. Estas escenas incrementan la tensión narrativa, la intensidad de la acción y ponen de relieve, más que nunca, el relato subjetivo del protagonista, su punto de vista y la perspectiva desde la que se presencian los sucesos. Lejos de una narración heterodiegética, objetiva, omnisciente y

externa, el narrador en primera persona expone su experiencia desde la vorágine y desde el vértice de la operación, con la voz quebrada por el nervio y el miedo. Vamos a vivir estos episodios a través de los ojos de Petra y de Rubén, compartiendo su excitación, sintiendo su pulso disparado, su temblor de manos al empuñar el arma y notando el mismo sabor ácido de la adrenalina en la boca.

Al igual que en el resto de situaciones novelescas, la descripción personal del detective también en este tipo de secuencias antepone la subjetividad, las emociones y el ángulo íntimo y personal a la objetividad de la narración del despliegue policial, de los movimientos de los distintos personajes o a la exposición total y detallada del escenario. Prima, sin lugar a dudas, lo que la acción provoca en el detective como ser humano, más que esta en sí misma.

Antes de bajar del coche, había tenido la precaución de montar la Walther. Hay pirados que la llevan siempre con una bala en la recámara, pero por mucho que el manual asegure que es muy difícil que se dispare accidentalmente, a mí una pistola que no tiene seguro convencional me impone lo suficiente como para ser más precavido. Tampoco soy Billy the Kid, ni tengo ganas de serlo. De hecho, las pocas veces que le pongo la bala lo hago con una sensación desagradable: como si algo no fuera como debe, como si los acontecimientos me arrastraran en lugar de controlarlos yo, que se supone que es mi obligación y para lo que debería estar capacitado como investigador criminal (Silva, 2005, p. 347).

De todos estos actos policiales destacan en la serie dos, precisamente por evidenciar en mayor grado el carácter de los protagonistas. El primero de ellos tiene lugar en *La reina sin espejo*, donde la detención del presunto culpable, cómoda y sin resistencia, se convierte en un tiroteo entre los policías y los miembros de una red de prostitución. En la refriega se descubren el pundonor y las agallas de los guardias, que tienen que matar a uno de los atacantes. Vila, obligado a disparar por el bien de su equipo, muestra su enfado y su disgusto después, ya que achaca ese desenlace a una mala previsión, a un exceso de confianza y a un error en la planificación; es decir, a una mala gestión en su trabajo.

El otro gran dispositivo policial se da en *La marca del meridiano*. En este ejercicio está presente únicamente Bevilacqua, no así Chamorro, y difiere respecto al anterior en la magnitud, en la premeditación y en la disposición de la situación. Tiene este que ver con una operación a gran escala contra el narcotráfico y la corrupción dentro de la Guardia Civil, articulada por el SAI y en la que el brigada tiene un papel secundario por la relación colateral

de esta con el caso que le ocupa a él, el asesinato de Robles. Esta actuación consume el dispositivo de seguimiento y cerco de los implicados en pleno desembarco y distribución de la mercancía, mediante el asalto al chalet donde se cobijan con un amplio equipo de guardias.

Lejos de la improvisación que impregna a la primera operación referida, esta segunda permite al detective ser consciente, sin peligro, de la magnitud de su trabajo, del poder que acaparan y de las herramientas que tienen a su disposición y que manejan para luchar, día tras día, contra las distintas caras del crimen. Asimismo, precisamente ese papel secundario determina que Vila no presencie directamente la acción, por lo cual el lector no llegará a conocer en detalle qué ocurre: únicamente apreciará su visión sesgada y sus impresiones al respecto.

En definitiva, y a modo de conclusión en lo que respecta al análisis de la personalidad de Rubén Bevilacqua, este y Petra Delicado difieren en multitud de aspectos, tanto personales como profesionales, pero sin duda es posible advertir también numerosas coincidencias y similitudes en su construcción. Al igual que lo serán Garzón y Chamorro como fieles secundarios, los dos detectives guardan un incuestionable vínculo que los asemeja como protagonistas de las novelas. Nos encontramos ante personajes complejos, llenos de capas, fruto de una estructuración cuidada y detallada, donde prima la evolución y el desarrollo y donde se ha pretendido una asimilación total a la realidad. Ambos son individuos de reseñable humanidad, de fuertes valores e ideales, íntegros moralmente y justicieros hasta la médula. Su independencia es contemplada como virtud más que como condena, son capaces de sobrellevar su soledad con entereza, de valorar la dicha y el disfrute de lo sencillo y de esperar lo justo del futuro, sin grandes expectativas ni ambiciones. Como policías responden con tesón, ahínco y honradez, cosechando éxitos desde la humildad y el trabajo incesante, sin anhelar medallas, felicitaciones o vanaglorias. Lejos de los detectives clásicos, estos engarzan su trabajo al de una organización de la que son simples trabajadores, con un poder limitado, humano y funcional. Sus actuaciones en ambientes auténticos, en ciudades conocidas y con personajes creados a imagen y semejanza del hombre real imprimen un carácter de verdad mayor que el de novelas de tradición anterior.

Por otra parte, el desarrollo y la evolución de Bevilacqua como personaje se entreteje, indudablemente, con el proceso paralelo de crecimiento que lleva a cabo su fiel y habitual compañera, Virginia Chamorro. Para entender globalmente la influencia y el

progreso de la pareja es necesario desmiguar asimismo la personalidad de esta, como ser individual que madura a la par que el protagonista principal.

Virginia Chamorro desempeña la función análoga a la de Fermín Garzón en la serie de Alicia Giménez Bartlett. Mientras que la inspectora de policía y Rubén Bevilacqua se presentan como actores principales de la serie, ligeramente adelantados con respecto a sus subordinados, Garzón y Chamorro representan el papel de fieles escuderos, insustituibles y necesarios para complementar y apoyar a sus superiores. No sería justo entender a estos dos personajes como meros secundarios, pues aunque su posición se sitúe por detrás de la de Delicado y Bevilacqua —debido, principalmente, a la técnica narrativa elegida, ya que son ellos los que hablan en primera persona—, son tan imprescindibles para el desarrollo del argumento como estos. Así, igual que en el caso de Fermín, será necesario conocer y comprender las realidades, las motivaciones y las circunstancias personales de Virginia Chamorro para entender el alcance y el calado de la pareja, como eje fundamental y nuclear también de la producción de Lorenzo Silva.

Chamorro aparece ya en la primera novela de la saga, poco después de hacerlo Rubén Bevilacqua. Al igual que ocurría en las obras de Giménez Bartlett, será a través del protagonista como el lector conozca todo lo relativo a este personaje. Ya que es él el que narrará en primera persona todo lo que acaece en la novela, será mediante sus percepciones e indagaciones respecto a Virginia, y por las abundantes conversaciones y momentos que comparten durante todas sus aventuras, como se ofrezca el certero retrato de la guardia. Virginia únicamente se expresa directamente en los diálogos, por lo que toda información adicional vendrá velada a través del filtro de su jefe.

De este modo, la relación tanto laboral como personal de los dos guardias civiles se inaugura en *El lejano país de los estanques*, cuando Vila es enviado a Mallorca en pleno verano para resolver el asesinato de la joven austríaca, para lo cual contará con la ayuda impuesta de la primeriza Virginia Chamorro. Este caso despertará en el detective tan poca motivación como evidente rechazo ante la compañía obligada de la desconocida y novata guardia. Es en este instante cuando el lector recibe los primeros datos de esta: modosa, inexperta, tímida y recatada. Recién incorporada a la Guardia Civil, Chamorro es una vocacional guardia primera de tradición militar, en la que priman los valores y las formas más arraigadas de la milicia y de la doctrina servil.

No lo podía creer. Chamorro era una cría de veinticuatro años que había intentado entrar en todas las academias militares para seguir la tradición familiar y que habiendo fracasado en el empeño se había conformado a regañadientes con ser guardia. No era del todo mal parecida, alta y medio rubia, pero la aridez de su trato le había granjeado como apodo una reordenación de las letras de su apellido que, en honor a la verdad, estaba más justificado por el truco fácil que por su nada ostensible orientación sexual. Más que masculina, era un poco seca y bastante tímida. Su buen número le había permitido elegir aquel destino y su expediente estaba repleto de méritos académicos, pero no tenía un año de experiencia. (Silva, 1998, p. 29).

La evolución de la forma de ser y del carácter de Chamorro a lo largo de la serie dista mucho del proceso de crecimiento de su compañero Vila, e incluso de los personajes de Giménez Bartlett. Mientras que estos tres son ya personas adultas, de mediana edad al inicio de las producciones, con un denso pasado a sus espaldas y con recorrido vital previo, Chamorro es una joven de apenas veinte años con toda la vida por delante. La perspectiva futura de la guardia implica una capacidad de desarrollo mucho mayor que la del resto de personajes, siendo así más fácil apreciar el camino que esta toma y que le procura experiencias, aprendizajes y vivencias que irán determinando, poco a poco y según avanzan los relatos, su talante como mujer adulta y madura. Por ello, el análisis del carácter de Chamorro reportará una visión más amplia y global que el de Vila, precisamente por ese potencial evolutivo que se le entiende y se le espera a una persona aún en ciernes, al inicio de su carrera —y de su vida—, y aún virgen en multitud de experiencias que habrá de forjar su temperamento.

Tras esta primera presentación de la detective —algo desabrida por parte de su sargento— los datos que sobre ella se trasmiten irán conformando una imagen inicial. Además de la evidente juventud y de la manifiesta valía de sus méritos académicos, la investigadora es al principio un personaje algo opaco, conforme con el segundo plano del ayudante, obediente y observadora pero con una iniciativa comedida. A medida que transcurre ya la primera novela, y según su coraza va dejando espacio a la confianza y al trato más humano con su superior, Virginia se mostrará menos áspera y adusta, más cómoda en sus movimientos y en sus opiniones, más libre de proponer y aportar. La evolución experimentada por la guardia, evidente al analizar su personalidad al inicio de la saga y al final de la misma, se explica por esa progresiva ruptura de una manera de ser cerrada, cohibida y acorazada que alumbrará un carácter fuerte, seguro y decidido.

Otro rasgo importante, que ayudará a comprender la manera de ser de Chamorro — y, sobre todo, su relación con Vila—, es su concepción práctica y racional de la vida. Ejemplo de ello serán sus estudios universitarios, paralelos a su labor como detective, en Matemáticas. Su verdadero interés reside no en los números como tal, sino en la composición de ellos para facultar los movimientos de los astros. La astronomía es la pasión de la joven guardia, la cual es capaz de compaginar la vorágine vital que supone la actividad del investigador de homicidios con la contemplación, interpretación y estudio de las estrellas, ante el asombro recurrente del propio Bevilacqua:

Chamorro no descendió a explicarme qué era lo que tenía que ver, y me habría ayudado, porque estaba atónito. No porque Chamorro abrigara inquietudes o porque fuera universitaria. Hace veinte años habría podido extrañar que un guardia fuera universitario. Pero yo soy universitario, y como yo varias decenas de miles de muertos de hambre que se encuentran en mala posición para desdeñar el sueldo magro pero digno que el Cuerpo paga a sus sufridos miembros. Lo que me costaba imaginar era a Chamorro asomada a la ventana de su piso identificando constelaciones (Silva, 1998, pp. 69-70).

Poco a poco, la personalidad de Virginia se irá perfilando según se concatenan las novelas, siempre a la par del discurrir de su relación con Bevilacqua, igual que ocurría en el caso de los investigadores de Giménez Bartlett. Esta despuntará enseguida como la fiel aliada de Rubén, mucho más ordenada, metódica y racional que él. Sin duda, la inteligencia y la perspicacia de Chamorro es incuestionable, así como su afán y tesón detectivesco, su valía como investigadora y su capacidad de lidiar con entereza, día tras día, con lo más horroroso y miserable del ser humano, lo que despierta la admiración de su jefe:

Pero a lo que no terminaba de habituarme era a ver a Chamorro, veinticinco años recién cumplidos y una visión idealista de la vida, discutiendo con alguien como Marchena acerca de los sórdidos pormenores de una muerte como aquella. Yo no dudaba de la capacidad de Chamorro, que me había sido demostrada cumplidamente, ni creía que necesitase protección, o más protección de la que yo mismo pudiera necesitar. Más bien me pasmaba la naturalidad con la que ella podía convivir con el horror. Para decirlo todo, me violentaba llevarla una y otra vez hasta él. Cuando mi atención se relajaba, tendía fatalmente a imaginar que eran otros, más halagüeños, los derroteros que ella y yo habríamos podido tomar (Silva, 2000, p. 15).

Esta aparente coraza de frialdad, rectitud y diligencia cobija en realidad a una mujer sensible, atenta y noble. Sin sentimentalismos excesivos, sin airear debilidades o flaquezas, y anteponiendo con profesionalidad siempre su deber como guardia, poco a poco el lector también va horadando —a la vez que el propio Rubén— la armadura de la joven, hasta dejar traslucir viejas cicatrices y heridas que aún sangran, varios éxitos y triunfos, muchos recuerdos y algún anhelo.

Ahora, algún tiempo después, ya no parecía la muchacha tímida y dubitativa de entonces, y hasta se desempeñaba con un aplomo impropio de su experiencia. Pero yo sabía que para ello ponía en juego una voluntad heroica, que a ratos incluso me preocupaba. Porque no se me escapaba que debajo de todo eso, y conviviendo con su coraje, o quizá alimentándolo, había una sensibilidad frágil, que solo en contadas ocasiones dejaba aflorar (Silva, 2000, p. 69).

La naturaleza de Chamorro se va delineando con suaves trazos, y, con ella, la progresiva formación del personaje. Desde la dubitación inicial al aplomo y empaque que ya desde la segunda novela comienza a exhibir, el proceso personal que esta lleva a cabo subraya asimismo la influencia que su desempeño policial implica. Virginia se convierte, poco a poco, no solo en una mujer dura y fuerte, capaz de luchar y sobreponerse a los reveses de la vida, sino que es también una detective fría y calculadora, que ha tenido que ganarse el respeto y la consideración de compañeros y superiores a base de demostrar con trabajo y entrega su aptitud.

No era extraño que alguien como yo, con algún que otro desperfecto en la personalidad, se sintiera a gusto, siempre dentro de un orden, en un trabajo como aquel. Pero que Chamorro, una criatura incontaminada y llena de aspiraciones positivas, declarase su apego al esclarecimiento de homicidios, siempre me daba que pensar. A muchos, a mí mismo antes de conocerla, les habría parecido que una chica como ella estaba incapacitada para coexistir con la realidad criminal, y que en el caso de que se obstinara en hacerlo saldría lesionada de una u otra forma. Pero Chamorro no solo había desmentido las expectativas de quienes dudaban de sus aptitudes, sino que iba sumando casos sin que ello le afectara de manera perceptible. Y lo más pasmoso era que en el fondo seguía conservando un residuo de ingenuidad. A veces se me ocurría que quizá fuera eso, justamente, lo que la hacía más dura que nadie (Silva, 2000, p. 272).

El evidente proceso de autoformación apreciable en la detective de Silva recuerda al llevado a cabo por el protagonista de la llamada novela de aprendizaje o *Bildungsroman*. En este tipo de relatos el personaje se va descubriendo a sí mismo a la luz de sus propias

vivencias, pues es, tal y como afirma Rodríguez Fontela (1996, p. 45) “actor y receptor de su propia experiencia o, si se quiere, autor y lector de su vida de ficción”. El fin último de este sería alcanzar su identidad personal y el sentido de su vida. Aunque la intención de Silva no sea únicamente esta, sí podemos aventurar que el modo de construir la personalidad y las circunstancias de Chamorro, al inicio de la serie, deja mucho espacio al potencial desarrollo, al necesario autodescubrimiento y al progresivo afianzamiento de creencias, comportamientos e ideales. En función de las diversas fases que Chamorro va a ir atravesando y de lo que estas le van a reportar irá modulando y conformándose a sí misma, evidenciando el paso de una joven casi niña a una mujer adulta y madura.

En lo que se refiere a los lazos personales de Chamorro con otros personajes en el ámbito privado, es notable, en primera instancia, contemplar su vida como paradigma del solitario e independiente detective de homicidios. Hasta la última entrega de la serie, a día de hoy, la ya sargento Chamorro —cerca de la cuarentena— se mantiene aún soltera y sin perspectivas de abandonar tal estado.

La realidad sentimental y familiar de los cuatro personajes de las dos series es diferente y única, aun dentro de una cierta similitud general. Todos ellos desarrollan gran parte de su vida en soledad, sin familia directa ni compromisos al respecto. Aunque en ningún caso se revela como razón categórica de ello su condición de detectives, sí queda sobreentendido con claridad que esa circunstancia determina y afecta a su opción de proyectar una existencia ordenada y apacible en compañía.

Esta premisa inicial cambiará y se adecuará a cada uno de los investigadores: Delicado acabará casada por tercera vez, asumiendo el cuidado de tres hijastros; Garzón contraerá segundas nupcias; Bevilacqua, asimismo, disfrutó brevemente de las bondades del matrimonio y en lo que concierne a la serie le queda de ello la paternidad de Andrés. En cambio, Chamorro, la más joven de los cuatro, inteligente, atractiva y con las expectativas de una vida estable y exitosa en lo laboral, será la única que no logre asentarse, de un modo o de otro, familiarmente.

Serán varios los noviazgos que la guardia mantenga en la saga, todos con un denominador común: el fracaso. Por uno u otro motivo, Virginia acumula reveses sentimentales, que culminan con la fatal noticia de su incapacidad para ser madre. La manera de ser de la detective se descubre notoriamente en esta situación. Ante un problema personal

totalmente ajeno a su labor como detective, pero lo suficientemente importante como para afectar a su desempeño, es capaz de sobreponerse a la adversidad y cumplir con su misión.

Durante buena parte del trayecto, Chamorro fue dormitando. No pude evitar espiarla de reojo en alguna ocasión. Había pasado un par de meses malos, pero desde hacía algún tiempo se la veía mejor. No más animada, sino más tranquila y resignada. El tiempo y la naturaleza, que son sabios, nos permiten reemplazar las capas de alegría y de ilusión que nos van arrancando por capas de comprensión y serenidad, sostenidas en la intuición de que, junto a lo que va deshaciéndose por el camino, hay algo que construimos y que no puede perderse, algo que terminamos siendo y desde donde nos cabe resistir (Silva, 2014, p. 223).

Esta manera de desenvolverse dictamina la reseñable humanidad en la construcción del personaje, elaborado como ser holístico, donde la vida privada más allá del uniforme ocupa un lugar importante, fundamental e indiscutible. Será a través de su confesión a Bevilacqua, tiempo después, como al lector se le haga partícipe de la profunda pena de la sargento a este respecto.

Además de lo concerniente a su condición sentimental, de Chamorro se conocen brevemente y por tenues esbozos datos relativos a su familia directa. Continuando con el realismo pretendido por la nueva novela policíaca, los protagonistas están lejos de ser hombres y mujeres aislados del mundo, sin ningún tipo de vínculo familiar directo o renuentes a una vida donde quepan padres, madres o hijos. La guardia presentará, pues — aunque descrita tibiamente y con ligeros y esparcidos brochazos—, un ambiente familiar normalizado. Será en *Donde los escorpiones* donde más información se nos ofrezca acerca de esta. La eventualidad del caso dispone que Vila y ella deban viajar a Sevilla antes de partir a Afganistán, por lo que la sargento pide permiso para acudir a San Fernando, de donde es oriunda. Así pues, el subteniente y la sargento cenarán en casa de sus padres, este General de Infantería de Marina ya retirado, y cuya influencia despertó en Virginia el deseo de ser militar. Son pocos más los momentos en los que se alude a la familia de la protagonista, aunque son suficientes para entender que no nos encontramos con un personaje abandonado, solo en el mundo, dependiente de sí mismo y sumido en una existencia carente amor y de recuerdo.

Por último, en lo correspondiente a su desarrollo como profesional, Chamorro destaca sin lugar a dudas por mostrar una diligencia, una meticulosidad y una disciplina ejemplar. Como detective se alza como ejemplo del paradigma del investigador clásico:

atento a las pruebas y a los indicios, planteando el crimen como un juego intelectual, analizando detalles y elucubrando teorías, y confiando en el método y en la razón. Lejos del arranque impulsivo de Bevilacqua —y de su intuición visceral—, Virginia constituye el contrapeso analítico y racional:

Allí desplegó su bloc y cumplió la orden que acababa de recibir. Como siempre. Puntillosa y nada servil. Me admiraba, y a menudo pensaba que un día, cuando por fin diera con un novio en condiciones con el que le compensara tener hijos, es decir, cuando se viera empujada a dejar la perra vida que llevaba a mi lado para atender cosas más importantes, acabarían destinándola a alguna academia del Cuerpo. Nadie como ella para inculcar a los alumnos y alumnas la quintaesencia de la disciplina militar y el pundonor policial que distinguen a un guardia modélico (Silva, 2010, p. 91).

Al igual que Bevilacqua, la larga trayectoria en la Guardia Civil durante las dos décadas que duran sus aventuras reporta a su compañera un progresivo ascenso de rango: desde sus inicios en el escalafón más bajo, como guardia primera, hasta sargento primera desde *La estrategia del agua*. En su desempeño como investigadora profesional Chamorro comparte toda su carrera con Rubén Bevilacqua. Este se convertirá no solo en su ejemplo y guía policial, sino que ambos llegarán a fraguar —también— una sólida amistad más allá de lo profesional.

En realidad, celebraba poder volver a hablar con Chamorro como siempre, con la confianza y el relajó que se establece entre quienes se conocen, se aprecian y pueden conversar dando muchas cosas por sobreentendidas. Me gustaba hablar con mi compañera, y someter a su crítica los devaneos de mi cerebro, porque no solo era inteligente. Era sensata, y noble de corazón. Al cabo del camino que he recorrido, creo que esta es la más sabia combinación que puede alcanzar una persona. La que a mí me habría gustado ser capaz de lograr (Silva, 2002, p. 137).

En definitiva, Virginia Chamorro presentará, igual que lo hacen Petra Delicado, Fermín Garzón y Rubén Bevilacqua, una personalidad propia y única, determinada por los azares de la vida, por experiencias y sinsabores, por elecciones y rechazos, por conquistas y por derrotas. Cada uno de ellos armoniza un universo propio, donde cabe su realidad como detective, sin lugar a dudas, pero donde también hay espacio para su desarrollo como hombres y mujeres plenos, complejos y llenos de aristas. La nueva novela policíaca se erigirá, gracias a ello, no solo como el relato de un hecho delictivo susceptible de ser resuelto por un investigador, sino que se entenderá, desde entonces, como el relato de un hecho

delictivo susceptible de ser resuelto por un personaje íntegro que se dedica profesionalmente a investigar.

Además, queda relegado al pasado el detective solo, soltero y solitario. Aparece ahora acompañado, escudado y complementado por un segundo personaje tan protagonista como él. El universo policial ya no gira en torno al marcado y abusivo individualismo de la novela negra tradicional, donde el investigador, eje y centro de la trama, orquestaba la acción a su antojo. Ahora son dos los sujetos que ejecutan un baile continuo, en el que alternan movimientos y pasos, donde se ceden la voz y el ritmo, y que evidencian una perfecta sincronización en su desplazamiento por toda la escena. La pareja será el corazón y el esqueleto vertebrador de la nueva novela policíaca. Esta pasará, pues, a tener dos sólidos puntos de apoyo, un potente andamiaje construido sobre el trenzado que engendra la continua sinergia de la pareja. El flujo de información, de confianzas, de pensamientos y de acciones que comparten modela un mundo mucho más profundo, rico, sofisticado y caleidoscópico que el expuesto por novelas policíacas previas, donde el protagonista único es incapaz de llegar a donde lo hacen dos.

Se entiende que es elemental, así, atender a un pormenorizado análisis de la relación que surge del contacto y del vínculo de estos personajes. Igual que cada uno de ellos, de manera individual, experimenta un progresivo crecimiento y desarrollo a lo largo de la serie, también la amistad y la relación que les une cambiará, evolucionará y se engrandecerá desde la primera novela hasta la última.

6.2. La pareja: complementación, desarrollo e influencia

Sin lugar a dudas, la personalidad de cada uno de los protagonistas cobra verdadera trascendencia y significado en la relación que entre las dos parejas se establece. Cada uno de ellos presenta una idiosincrasia y un perfil psicológico determinado, un carácter y unas maneras que ya de por sí lo definen como personaje literario, pero será en la complementación y en la contraposición del conjunto donde verdaderamente se exprese en su totalidad la magnitud de su carisma.

La construcción de la nueva novela policíaca basada en una pareja nuclear precisa importantes novedades con respecto a la tradición anterior. En sus orígenes, el detective se definía como un ser solitario, debido a su causa y a sus motivos, garante de una independencia y de una autonomía firme y consolidada, erigida como principal virtud y ventaja para con su objetivo. Si bien se dan casos donde cuenta con ayuda directa (Sherlock Holmes y el doctor Watson, por ejemplo), este apoyo actúa habitualmente desde un acotado segundo plano. Su cometido consiste en apuntalar, fortalecer y respaldar al absoluto protagonista, quedando su evolución como personaje supeditada al proceso de este, sin dar lugar a recorrer un camino propio.

Hasta este momento, el héroe de la novela policíaca se había bastado por sí mismo para responder a su misión, y aunque en ocasiones recurre al auxilio o al amparo de este personaje secundario, es siempre de manera puntual y concreta. El protagonista tiene la capacidad suficiente para llevar a cabo con éxito su empeño, y es precisamente en esa autosuficiencia donde reside su valor y su virtud, lo que le rodea de ese halo de misterio, de supremacía y de poder.

En la novela policíaca moderna esta aureola de hombre superior que envuelve al investigador se atenúa hasta la práctica desaparición. En el pretendido “superrealismo” de estas producciones este es un hombre (o una mujer) normal, cuya única diferencia respecto al resto de mortales es trabajar como policía, pero sin que esto implique una capacidad, un atributo o una potestad fuera del alcance del resto. En esta ambicionada normalización cabe asumir que el protagonista no será un ser retraído, independiente y que actúa por cuenta propia, sino que responde a un organismo superior, a una jerarquía y a unas leyes, y que vive y convive en sociedad. En este sistema es difícil considerar que un único hombre se

adjudique por entero la responsabilidad. El trabajo en equipo se entenderá como prioritario, incuestionable y necesario.

Así, el protagonista dominante y único dejará lugar a un segundo sujeto, un coprotagonista que vivirá con él todas las aventuras, compartirá sus pensamientos e impresiones, tomará riesgos y responsabilidades, será fundamental para la resolución de las investigaciones y un contrapunto necesario para entender la evolución personal y profesional del héroe. Este personaje no se situará como principal por la sencilla razón de que la narración y la visión corresponden a un único individuo —Petra Delicado o Rubén Bevilacqua—, y la construcción de la narración en primera persona impide la inclusión de una segunda voz principal narrativa. No obstante, y aunque domine la palabra de los protagonistas en la historia, la concurrencia de Fermín Garzón y de Virginia Chamorro, en estos casos, es absolutamente primordial para comprender el cariz de este tipo de novelas.

De este modo, la progresión de la serie quedará supeditada a la relación que entre los dos detectives se establezca. Este vínculo abre una nueva línea evolutiva en el relato, que se suma a las definidas personalmente por cada uno de ellos. Encontraremos, por un lado, a personajes individuales que experimentarán un proceso transformador propio, limitado por sus circunstancias vitales y profesionales, por su realidad particular y por el modo de enfrentar y entender las variadas coyunturas que se le vayan presentando. Por el otro, estos caminos se entrelazarán para modelar su nexos como pareja, creando una nueva vía de crecimiento fundamentada en la interacción permanente entre ambos, que tendrá a su vez su propio ritmo y su propio desarrollo. Estos cauces paralelos son evidentemente influyentes entre sí: la evolución del personaje como individuo afectará a los lazos con su compañero, y las circunstancias que van definiendo, dibujando y puliendo dicha relación harán mella, por otra parte, en la manera peculiar de entender el mundo del individuo.

Este proceso de mutuo influjo conllevará un notable efecto de complementación y transposición entre los protagonistas. Los caracteres de cada uno de ellos, diferenciados desde el principio de la serie, poco a poco y según avanza esta se verán pincelados y matizados con trazos propios del modo de ser del otro personaje. Por tanto, se percibe cómo los contrapuntos de la pareja se van limando hasta sucederse cierta realidad inversa, donde modos intrínsecos de uno comienzan a apreciarse también en el otro.

Esta transformación, vigente en la tradición literaria desde sus orígenes, es fácilmente observable en multitud de ejemplos donde una pareja conforma el corazón del relato. El modelo más elocuente de las letras españolas es, sin duda, el de Don Quijote y Sancho Panza. En la novela de Miguel de Cervantes uno de los grandes méritos de la construcción de sus personajes y de la complejidad que los rodea es, precisamente, la contraposición inicial entre los dos protagonistas. Poco a poco se va reduciendo la distancia hasta darse una asimilación de sus personalidades e, incluso, hacia el final de la segunda entrega, una inversión de las mismas. De este modo, los rasgos que al principio definían a Don Quijote y a Sancho Panza calan respectivamente el uno en el otro, contagiándose cada uno de ellos maneras y formas ajenas, hasta llegar a modificar su conducta y su psicología gracias a esa influencia e intercambio constante. Salvador de Madariaga afirma, al respecto de la obra cervantina, que estos personajes “se van aproximando gradualmente, mutuamente atrayendo, por virtud de una interinfluencia lenta y segura que es, en su inspiración como en su desarrollo, el mayor encanto y el más hondo acierto del libro” (2015, p. 139). Salvando las distancias, esta misma reflexión se puede extrapolar a las dos parejas policíacas que nos atañen.

El propio Lorenzo Silva alude a la irrefutable ascendencia cervantina en la elaboración de sus personajes. Para el escritor madrileño esta inspiración va más allá, no obstante, de la mera caracterización de la pareja, pues toda novela negra, para él, bebe de Cervantes. Precisa, además, que en su caso “Bevilacqua es Don Quijote, y Chamorro, Sancho Panza. Es la dialéctica del idealismo y del pragmatismo” (apud Mora, 2010).

Por todo ello, la atención al vínculo de la pareja será vital en el análisis y la comprensión de la nueva novela policíaca, pues hasta este momento, en narraciones del género precedentes, no se concebía la evolución del personaje en virtud de su ilación con otro sujeto. Salvando el paradigmático caso de Holmes y Watson —aunque sin acercarse aún a la concepción moderna igualitaria de la pareja— habrá que remontarse a los antecedentes más inmediatos en nuestra literatura para encontrar los primeros ejemplos de este dual liderazgo. No obstante, también con matices.

Plinio contaba con el apoyo inestimable de don Lotario, y tal y como afirman Sánchez Zapatero y Martín Escribá (2010), fueron la primera pareja de detectives autóctonos en nuestro país, creados desde la originalidad y sin recurrir a la copia fácil de modelos extranjeros. Asimismo, estos teóricos recuerdan que antes de los personajes de García Pavón

hicieron su aparición el comisario Jaume Vilagut y el periodista Francesc Caldés, de la mano de Rafael Tasis, protagonistas de tres historias ambientadas en la Barcelona de preguerra. Estos, apenas recordados hoy, inician la andadura de las parejas de detectives en nuestras letras.

No obstante, la relevancia del tándem de García Pavón se postula como principal referente constructivo para las producciones futuras. El hecho, además, de que estos personajes ya desempeñen su labor al amparo de la Policía facilita la concepción y conformación del equipo detectivesco. Tal y como señala Godón Martínez (2005), don Lotario se asevera como contrapunto a Plinio —impaciente, inquisitivo y algo torpe—, resaltando así los rasgos positivos del héroe. Recuerdan estos, por otra parte, más a la fórmula de Holmes y Watson que a la ecuación moderna, donde en la pareja no hay ya un personaje claramente superior que subraye las bondades sobrehumanas del protagonista, sino que ambos, por lo general, se sitúan en un plano similar en cuanto a capacidades, aptitudes, inteligencia y resolución. De este modo, el andamio que soportará la estructura de esta nueva novela policíaca tiene sus cimientos en este proceso evolutivo de la pareja como conjunto, adecuado a la cronología de la serie y a la psicología de cada uno de los protagonistas, pero sin anteponer la preponderancia de uno frente al otro.

En el caso de la serie de Alicia Giménez Bartlett, las identidades de Petra Delicado y de Fermín Garzón determinarán, indudablemente, la idiosincrasia y el talante de su vínculo como pareja detectivesca, en primer lugar, y como amigos y compañeros en lo personal, en segunda instancia. Según Camarasa (2016) el mérito y la importancia de la autora manchega, a este respecto, es doble: por una parte, crea un detective policía, que encima es mujer; y por otra, además, voltea el binomio tradicional Holmes-Watson, situando junto a Petra al castizo Fermín. Para el editor catalán Sherlock es una mujer doblemente divorciada, escasamente refinada y sin superpoderes, pero persistente, trabajadora y tenaz. Watson no es un científico pulcro y cultivado, sino que es un policía de provincias, amante del colesterol y del fútbol en los bares.

En general, la relación entre los dos policías será un reflejo del conjunto de características que los enmarcan como individuos. Prima en ellos el humor ácido, tiznado de ironía e inteligencia, la implicación absoluta en los casos, con afectación en lo personal a menudo, el afán de justicia y defensa de los derechos y libertades, con cierto idealismo y utopismo latente —evocando al prototipo más clásico del héroe—, y la concepción de lo

policíaco como modo de vida más allá del mero oficio. La influencia como pareja se verá en el contrapunto que enfrenta la tendencia al pesimismo de Petra con la jovialidad y el positivismo de Garzón, en la preponderancia de la reflexión y de lo intelectual de la inspectora frente a lo pragmático del subinspector, o en el fuerte e intempestivo carácter de ella contra la tranquilidad y la moderación de él.

Atendiendo a los preámbulos de su relación, esta comienza con un evidente choque de caracteres y con un periodo de progresiva adecuación. Se trata de dos personajes adultos, avezados, con cuantiosa experiencia a sus espaldas, acostumbrados a un modo de trabajar y de entender la vida, con unas costumbres distintas y con un pensamiento en ocasiones opuesto. Valga esta apreciación de Petra en los prolegómenos de su trato con Garzón:

Estaba encantada con mi propio estilo castrense. Se acabaron las treguas. Si Garzón era un pingüino que no permitía roturas de hielo a su alrededor, tendría toda la dureza que una mujer es capaz de prodigar en sus cometidos. A mí no me pagaban por llevar guantes blancos (Giménez Bartlett, 1996, p. 26).

Por tanto, los primeros encuentros entre Petra y Fermín, en *Ritos de muerte*, no auguran buenas perspectivas para su acercamiento personal y para su colaboración profesional:

De pronto me compadecí de él, sus esfuerzos por convertir los prejuicios en argumentos racionales, su hostilidad defensiva hacia mí. Lo comprendía. Solo que es muy peligroso comprender primero y compadecer después. Y me había propuesto no hacerlo nunca más (Giménez Bartlett, 1996, p. 38).

El marcado temperamento de cada uno de ellos dificultará esta aproximación inicial, aunque, según avanza la novela, el ineludible contacto y la necesidad de cooperación por el bien de la investigación favorecerá la progresiva desaparición de las asperezas y tiranteces que los separan.

Lo dejé solo, sentado en una butaca con la espalda tiesa, más incómodo que si lo hubieran amarrado a la silla eléctrica en trance fatal. Me hice cargo de que no debía de sentirse muy bien, lo había sacado de su habitación y traído por los pelos a mi casa, donde se producía una mayor sensación de intimidad. Era preciso recordar que hasta ese momento nuestro trato no había sido ni remotamente amistoso (Giménez Bartlett, 1996, pp. 55-56).

Poco a poco, las barreras que ambos mantienen erectas y tras las que se parapetan para guardar distancias, mantener la seriedad que se presupone a su labor policial y sostener la fachada de policía intachable, correcto y marcial comienzan a caer. Tras esa imagen rígida y distante que ambos se esfuerzan en aparentar empieza a vislumbrarse la verdadera identidad de cada uno de ellos. Será, en primera instancia, el humor y la banalización de la realidad lo que mitigue esas distancias.

Me eché a reír. Un hombre excéntrico de verdad. ¿Solo el altercado heroico con el comisario había propiciado aquella variación? Quería pensar que no. Sin duda yo, desde un principio, le caía bien. Debía estar harto de hacerse el digno conmigo, de actuar como representante oficial del sexo dominante. Estaba resultando divertido aquel resurgir, cuando las compuertas férreas de su camisa rayada se abrían, aparecía un hombre sensible y soñador (Giménez Bartlett, 1996, p. 97).

Este proceso de aproximación y conocimiento se consolidará en esta primera novela, ya que al inicio de la segunda, *Día de perros*, la propia Petra afirma que aun sin ser todavía amigos íntimos, en lo profesional sí estima que el subinspector y ella han alcanzado un considerable nivel de confianza y confraternidad, sustentada en conversaciones de bar y confidencias alrededor de cafés y cervezas.

He de advertir que, por aquel entonces, aunque el subinspector Garzón y yo éramos muy buenos amigos, solo nos habíamos frecuentado en el bar que hay frente a comisaría. Era la nuestra una amistad circunscrita al marco profesional, sin que cenas ni asistencias al cine ayudaran a un mayor conocimiento. Sin embargo, allí en aquel bar costoso, habíamos tomado juntos suficiente café como para quitar el sueño a todo un santuario de monjes budistas (Giménez Bartlett, 1997, p. 10).

Será a lo largo de esta entrega donde se termine de fraguar también el vínculo personal, pues ya en la tercera, *Mensajeros en la oscuridad*, su amistad está firmemente asentada. Desde ese instante, todas las aventuras posteriores se enriquecerán con escenas donde se despliega esta sólida y perpetuada relación, repercutiendo positivamente en su labor policíaca y permitiendo ahondar en sus vidas privadas a la luz de los momentos compartidos y confiados: “Nos miramos sin nada más que decir. La síntesis de nuestra comunicación era tan habitual y fluida que pronto acabaríamos emitiendo solo sonidos para entendernos, como en el mundo animal” (Giménez Bartlett, 2000, p. 56).

Además de las confesiones habituales que fortalecen y amalgaman su relación, hay ciertas costumbres que se erigen como pilares básicos para el desarrollo de esta. El afán y disfrute de Garzón (y no menos de Petra) por la comida propiciará la unión y el encuentro, ya que serán las cenas y comidas cotidianas en compañía instantes proclives a la intimación. Será, de hecho, en torno a una mesa donde se reafirme su relación de amistad, hacia el final de *Ritos de muerte*: “Le sonreí con simpatía. Ahora ya éramos amigos en gracia del Señor, nos habíamos contado las cosas que realmente importan a todo el mundo: matrimonio, hijos, errores, todo ello vaporizado por una cena succulenta y efluvios de café” (Giménez Bartlett, 1996, p. 117).

También el gusto de ambos por el alcohol potenciará el acercamiento y la inclusión frecuente de escenas regadas con cerveza o whisky. La evasión ética servirá tanto para celebrar los éxitos como para curar los fracasos y las frustraciones. Este ritual de bares y copas definirá en gran medida su conexión, pues no solo será la llave que abra al inicio de la misma la puerta de la confianza y la desaparición de resquemores o reticencias, sino que será asimismo el lugar común al que recurren para encontrar refugio, consuelo y evasión en el día a día.

—¿Cree que estamos borrachos, Fermín?

—Creo que sí.

—Eso solo se arregla tomando la última copa. Venga, vamos a ese putito bar (Giménez Bartlett, 2002, p. 122).

Otro ejemplo clarividente de la importancia que los dos personajes otorgan a la liberación y acercamiento que alcanzan en torno a una copa se da en *Mi querido asesino en serie*. En esta novela, obligados a colaborar estrechamente con el inspector Fraile, Petra y Fermín reprimen su forma de ser precisamente por el rechazo del *Mosso* al alcohol.

—No le dé tanta caña a este chico, Petra. Seguro que es buen tío.

—¡Me pone de los nervios! No se altera, sabe de todo, siempre está en su papel... y no tiene ni pizca de sentido del humor. ¡Apuesto a que también es abstemio!

—Algún defecto tenía que tener. Y hablando del tema: ¿qué le parece si nos arreamos una cervecita antes de empezar con el informe ese de los cojones?

—Me parece de perlas. Después de lo que acabo de decir es obligatorio marcarse alguna libación. Pero es algo que no puedo evitar: desconfío de quien no bebe (Giménez Bartlett, 2017, p. 29).

La vieja costumbre de los dos investigadores extrañará, a su vez, al inspector, que, apremiado por la presión de sus compañeros, acabará sucumbiendo a más de una borrachera, con la consecuente mofa de Petra y de Garzón.

Amparados por la desinhibición y la locuacidad que otorga el alcohol, Petra y Fermín hallan en estos instantes la ocasión idónea para airear sus fantasmas, compartir sus miedos y confesar su humanidad. La soledad, el amor, las huellas del pasado, la incertidumbre del futuro, los arañazos del tiempo o las preocupaciones mundanas impregnarán las conversaciones de los policías, enriqueciendo su día a día como detectives.

—Y a usted, ¿le molesta la soledad?

—¿Molestarme? No, usted sabe que soy solitaria por convicción. Pero hay algo tan tonto que... no sé si contárselo siquiera.

—Cuéntemelo, pediremos otro whisky para afrontar el tema.

—Pues... hay algo que nunca he aprendido a hacer. Es más, yo diría que me he negado en redondo a aprenderlo. ¿Sabe, Garzón?, yo no sé colocar los cordones en unos zapatos nuevos (Giménez Bartlett, 2000, p. 127).

A partir del momento en que caen definitivamente los muros y su relación es considerada por ambos de franca amistad, los senderos por los que esta transcurrirá llevarán a Petra y a Fermín a convivir en multitud de situaciones de toda índole y calibre. Su vida profesional quedará ligada desde entonces, determinando que toda experiencia afecte además de a su propia realidad como individuo a su alianza como pareja. Las épocas difíciles, las tensiones, las debilidades, las turbaciones y las caídas serán compartidos. También los éxitos, los aciertos y las condecoraciones. El proceso de la investigación, largo y arduo a menudo, facilitará tiempos para la intimación, para la reflexión y para la conversación. Una vez conformada su amistad y su cooperación policial, entrarán en juego los elementos de la vida privada de cada uno de ellos, convirtiéndose el uno en el confidente del otro, y permitiendo, así, que los múltiples intercambios que realizan versen sobre temas diversos, relativos a lo sentimental, a lo familiar, a lo social o a lo detectivesco, entre otros. De esta manera, el abundante flujo de información, los comportamientos que los perfilan y las situaciones que les atañen irán horadando, poco a poco, en su carácter individual, acrecentando esa corriente de influencia mutua en su manera de ser.

Es elocuente el siguiente ejemplo, extraído de la última novela de la serie, *Mi querido asesino en serie*. Precisamente por ser esta entrega donde más avanzada está la relación entre Petra y Fermín es posible apreciar claramente ese proceso de *petrificación* de Fermín y *ferminización* de Petra. Al inicio de la saga es habitual que Petra represente el papel de personaje malhumorado, cínico, tendente al desánimo y al abatimiento, mientras que será Fermín el contrapunto positivo, proactivo, animador y vitalista. En esta escena se percibe cómo se han tornado los papeles: ante una situación enrevesada el que expresa abiertamente su descorazonamiento es Fermín, mientras que es, por otra parte, Petra Delicado la que —a su manera— alienta:

—Sí, ustedes están encantados de la vida con las novedades, pero yo cada vez lo veo más crudo. Esto es un lío del carajo del que no sé cómo vamos a salir.

—Tenga fe, subinspector—lo embromé con una sonrisa—. ¿Acaso no ha visto usted las avecillas del campo? Nada les falta, todo se lo proporciona el Señor nuestro Dios.

—¡No sé qué coño tiene que ver las avecillas del campo con todo esto!

—Es usted un malhumorado y un gruñón.

Intenté pellizcarle cariñosamente la barbilla y él se zafó con brusquedad (Giménez Bartlett, 2017, p. 306).

En esta larga y compleja historia de amistad va a sobresalir, con diferencia, el componente humorístico-irónico. Tratándose de personajes contruidos sobre esa concepción caricaturesca de la vida, donde se busca el revés cómico de las situaciones, la crítica ácida y la pretensión de rebajar la dureza de su oficio mediante la ridiculización y la cotidianidad, la mayoría de los diálogos entre Petra y Fermín estarán aliñados con esa esgrima verbal sustentada en la comicidad y el sarcasmo.

Esta meritoria y característica tendencia del personaje y de la pareja revelará un interesante contrapunto en el análisis general de la novela policíaca. Se contemplaba hasta entonces esta, en general, como la que centra su argumento en un hecho delictivo o criminal de considerable envergadura, donde la violencia, la injusticia y el horror empapan las páginas. Las novelas de Giménez Bartlett, sin lugar a dudas, hacen incuestionable justicia a la naturaleza de policíacas, ya que en ellas se dan todos esos elementos que permiten definirla como tal. No obstante, frente a esta evidente presencia de la perversión del ser humano en la trama se colocan dos policías de fuerte personalidad, con un potente lado humano, en los que destaca la convicción de una vida en positivo, esperanzadora y alegre. La afabilidad, la

capacidad de superar dificultades, el tesón y la energía para enfrentar el mal, la aptitud para voltear la situación más complicada y verle el lado bueno, o el mérito de reírse de sí mismos y de los problemas cotidianos que les coartan imprimirán un carácter novedoso y atractivo — humano— a la nueva novela policíaca.

Todo ello favorece ese equilibrio en la serie, perceptible o sustentado principalmente por el modo de dirigir la búsqueda y seguimiento de pistas, la narración, los diálogos y las reflexiones de sus protagonistas. La escritora ofrece al lector información cruda sobre el crimen pero también escenas evasivas donde reina lo trivial, la suerte de tener un refugio para combatir la soledad, el calor de un hogar para el frío de la calle, la amistad sólida contra el abandono, el disfrute de los pequeños placeres de la vida en torno a una mesa o una barra de bar, o los sentimientos de amor, amistad, cariño o gratitud.

En definitiva, se expone la percepción de los personajes como seres humanos en contacto con una —en ocasiones— ingrata y dura responsabilidad, pero donde también hay muchos y buenos momentos, que desequilibran la balanza en favor del triunfo del optimismo, de la vida que merece la pena, de la felicidad que se abre camino ante la adversidad. Por ello, es fácil encontrar a lo largo de toda la serie numerosos pasajes y situaciones donde es precisamente este modo de entender la vida de los detectives, y su consecuente relación como equipo policial, lo que dota de esa impronta simpática, amable y socarrona a la narración.

La confianza plena entre Petra y Garzón se observa, por ejemplo, en la libertad que ostentan para comportarse y dirigirse uno al otro sin atender a tabúes, a delicadezas o a formas políticamente correctas. La presunción de la amistad como fondo seguro les permite enseñar su cara más irónica y desinhibida sin temor a herir al compañero, el cual es capaz de voltear la situación recurriendo inteligentemente al humor:

—¿Pasa algo, Petra, se ha cabreado con Coronas, van las cosas mal?

—¿Mal, por qué? ¿Acaso he necesitado nunca alguna buena razón para ser desagradable?

—¡Jamás!, en eso lleva mucha razón. Bueno, pues nada, ya la llamaré después y que no decaiga el desagrado, ¿eh? (Giménez Bartlett, 2004, p. 25).

También es ejemplo de este estilo, en *Un barco cargado de arroz*, cuando Fermín recurre a la normalización y banalización de su labor policíaca para hallar en la parodia el matiz humorístico, la humanización de su día a día:

—Entreténgase un momento en pensar cómo debe de vernos una chica tan joven. Nos queda muy poca ilusión por lo que hacemos, Fermín, y escaso buen humor además.

—No se me había ocurrido que para investigar un crimen hiciera falta algo como la ilusión. ¡Oh, qué ilusión, vamos a ver quién le ha hundido el cráneo a este tipo! ¡Me apetece, solo pensar que me van a dar los resultados de la autopsia, ya me pongo de buen rollo! (Giménez Bartlett, 2004, p. 67).

Asimismo, ante la desagradable labor que a menudo les concierne, donde abunda la pobreza, la injusticia, la desesperanza y la miseria moral, acuden a lo risible y a la subversión como arma defensiva, dando color a situaciones *a priori* grises y lóbregas:

—¿En qué mundo nos ha tocado vivir, Petra? Nada es como tendría que ser. Dan ganas de meterse en una gruta y dejar pasar la vida sin moverse.

—Eso ya lo intentó San Antonio.

—¿Y?

—Fatal, se le aparecían leones amenazantes y mujeres desnudas que lo tentaban para realizar el acto carnal.

—¿Y qué hacía para resistir la tentación?

—Pues no sé, imaginar que follaba con los leones y las señoras le mordían, digo yo. El caso es que acabó como una cabra, el pobre; y no creo que usted quiera pasar por eso.

Rió por la sotabarba; suspiró tristemente después.

—Usted hace que me ría, no se lo voy a negar. Hay casos y casos, ¿verdad? (Giménez Bartlett, 2007, p. 201).

En la faena del policía son tácitos los riesgos y peligros que corren y que, como tal, Delicado y Garzón tienen asumidos. Aun sin ser lo habitual, tampoco es extraño que en algún caso deban enfrentarse a situaciones donde tengan que recurrir a su astucia y coraje como agentes de la ley. El uso de las armas y la violencia siempre será la última opción, pero no por ello están exentos de sufrir agresiones o ataques, que sin más han de ser repelidos por la fuerza. En estas controversias comunes a una investigación policial aflora, de nuevo, el valor humano de los protagonistas. Ilustra esto el plan para desenmascarar una red de la mafia en Roma (*Nadie quiere saber*), cuyo cebo será la propia Petra —con el consecuente peligro real que lleva consigo—. La preocupación del subinspector, expresada acorde a su manera de ser, encuentra la mordaz respuesta de su jefa, también ejemplo elocuente de su carácter:

—¿Cualquier cosa! ¿Es cualquier cosa un plan en el que usted puede caer abatida de un tiro?

Sin poder evitarlo me eché a reír. Garzón me contemplaba con rencor creciente.

—Perdone, Fermín; no es que quiera burlarme de su inquietud, pero eso de “caer abatida” me ha sonado como si yo fuera una corza en una partida de caza.

—Sí, pitorréese todo lo que quiera; eso solo demuestra su inconsciencia.

—En caso de caer abatida, como usted dice, quiero que me incineren aquí, y que usted mismo esparza mis cenizas desde las siete colinas de Roma. Un poco de ceniza desde cada una de las colinas, se entiende. Calcule bien la cantidad, no vaya a quedarse sin restos mortales a mitad de la operación.

—Consigue ser odiosa cuando se lo propone (Giménez Bartlett, 2013, p. 223).

Atendiendo precisamente a la actividad puramente policíaca, la especial relación de los dos personajes se percibe en la manera de plantear, de organizar y de dirigir las diferentes actuaciones que deben llevar a cabo. En esta ocasión, vuelve a empaparse de cotidianidad una escena donde Petra debe afrontar un importante interrogatorio, con el peculiar modo de ayudar de su compañero:

Para colmo de males, mientras nos encaminábamos a la sala de interrogatorios, Garzón me lanzaba consignas pretendiendo animarme:

—¡Dele caña, inspectora! Este tipo tiene que cantar. ¡No se corte ni un pelo, acógelo!

—¡Por Dios, Fermín!; parece usted un entrenador de fútbol.

—Únicamente pretendo infundirle coraje.

—Inténtelo por transmisión de pensamiento, funcionará mejor (Giménez Bartlett, 2013, p. 285).

Otro aspecto fundamental, que el lector atisba mediante las impresiones de los dos protagonistas, es el que atañe al reflejo de la sociedad y a su visión del mundo. La necesidad de los detectives de desplazarse por amplios y variados ambientes, de tratar con personajes de toda condición y estatus social, y de aterrizar en múltiples escenarios, faculta que el receptor se empape, asimismo, de todo esa realidad colectiva. Todo este contexto en ocasiones se tiñe de penurias, de crueldad o de decadencia. Son, indudablemente, Petra y Fermín los que trasladan, a través de sus propias percepciones y sensaciones, dicha coyuntura. Como personajes sensibilizados estos no son inmunes a lo que contemplan, por lo que todo lo que se nos narra está subjetivizado, adornado con las emociones propias del individuo. No obstante, y gracias a su carácter esperanzador y vitalista, estos describen recurrentemente secuencias donde late el humor y la desmitificación para referirse a ese entorno que les envuelve.

Garzón siguió comiendo, concentrado en el placer que sentía. Cuando hubo acabado hasta con el último grano de arroz, exclamó:

—Yo no sería fraile ni de coña, inspectora. Solo el pensar que mi deber consistiera en privarme de todas las cosas buenas del mundo me sumiría en un estado de desesperación que me trastornaría por completo.

—Sí, ya me imaginaba que en usted no primaba la parte espiritual.

—A lo mejor ni siquiera tengo esa parte.

—En ese caso también se priva de algunos placeres.

—¿Usted la tiene, Petra?

—Supongo que está adormecida en algún pliegue de mi personalidad, aunque no estoy nada segura de que exista en mí. Y para demostrárselo voy a pedir un pedazo de aquella tarta barroca que estoy viendo en el carrito de postres (Giménez Bartlett, 2009, p. 90).

En este otro ejemplo resalta, precisamente, la situación ya de por sí irónica de la investigación que les incumbe. Siempre dispuestos a encontrar lo cómico en su rutina diaria, los policías no dudan en recurrir a la broma para constatar las circunstancias que les rodean. El comentario burlesco a menudo recae, o evoca, aspectos de actualidad social o política de nuestro país. El chascarrillo inteligente ofrece una sutil crítica para con el mundo circundante, aludiendo a tópicos, clichés o rasgos típicos de la cultura española, a veces castiza y pícaro. El humor es el arma que los detectives blanden para sobreponerse a esa mediocridad, incidiendo en un análisis punzante y en la velada denuncia a través del apunte ácido y ocurrente.

—¡Nos pasamos la vida entre curas, monjas y frailes!

—Ya ve; en el fondo, somos españoles.

—¿No le parece frustrante que al final un temible asesino y ladrón de reliquias sea un repartidor de alcachofas y plátanos que se llame Juanito?

—¡Qué le vamos a hacer!; tal y como le digo: somos españoles (Giménez Bartlett, 2009, pp. 358-359).

Es común, por otra parte, en la relación entre Delicado y Garzón la reflexión metafísica sobre los motivos y las circunstancias de su unión. Usualmente es Petra, por ser la narradora de la serie, la que rememora sentimientos y situaciones vividas con su subalterno. Esta periódica introspección se repite a lo largo de todas las novelas, atendiendo al avance que se va produciendo en sus vidas privadas y en su desarrollo como amigos y como compañeros. Este discurso permite al lector apreciar el hilo evolutivo de la pareja trenzado a

lo largo de la saga, apuntalando con ello el puente identificador que une obra y receptor. Esta característica, propia de la nueva novela policíaca, incide una vez más en la vertiente más personal y humana del detective, a la que se dedica un espacio mucho mayor que en producciones de tradición anterior.

¿Cuántos años llevábamos colaborando el subinspector y yo? Un montón ya, y sin embargo, seguíamos enzarzándonos en refriegas incruentas pero ruidosas. ¡Qué cansancio que todos seamos como somos hasta el final de los días! Uno no se daría cuenta de su propio inmovilismo a no ser que se viera reflejado en el espejo ajeno. Por eso es tan funesto el matrimonio, un testigo a tu lado, permanente e indiscreto. Aunque a pesar de eso, me gustaba trabajar con Garzón; pensar en otro compañero me producía un desasosiego de origen indeterminado. Éramos amigos, nos entendíamos bien en cuestiones de investigación, tolerábamos recíprocamente nuestras manías y compartíamos un parecido sentido del humor. Con menos de la mitad de esas circunstancias, un noventa por ciento de las parejas casadas serían dichosas (Giménez Bartlett, 2007, p. 41).

El fortalecimiento de este vínculo y la consolidación de su amistad se basa, sobre todo, en el apoyo mutuo en las circunstancias complicadas y en la capacidad de consuelo, ayuda y comprensión que se brindan sin esperar nada a cambio. Se voltea, de este modo, el paradigma básico de la construcción del protagonista de la novela policíaca. Prevalece, ahora, su humanidad como individuo frente a su rol detectivesco. Valga este ejemplo donde Petra reflexiona, justamente, sobre su relación con Fermín de manera global, destacando la disposición de entenderse, de respaldarse y de crecer el uno con el otro casi desde el principio:

No tenía apetito, pero comí, quizá agujoneada por el espectáculo de ver cómo el subinspector se despachaba un sándwich de cuatro pisos sin descomponer gesto ni ademán. Garzón, ¡qué hubiera hecho sin él! Durante unos cuantos años habíamos trabajado juntos y compartido muchas veces mesa, retazos de la vida privada y la vida profesional al completo, con todo lo que eso conlleva de esperas, frustraciones, avances y retrocesos, y percepción de la cara más oscura de la vida. Sin embargo, su presencia siempre había sido benéfica para mí. Él atemperaba mi tendencia a dramatizar las cosas, a conferirles una importancia eterna cuando solo era pasajera. Nos turnábamos para infundirnos ánimos el uno a otro, y eso siempre ocurría sin planearlo, de un modo espontáneo y natural. Se trataba sin duda de un hombre profundamente vital, que le había cogido el tranquilo a vivir aceptando las partes negativas de la existencia sin organizar un conato de tragedia a cada paso. Un buen compañero solitario como yo, eso era Garzón (Giménez Bartlett, 2007, p. 276).

Un rasgo definitorio de la idiosincrasia de la pareja —garante de los términos a los que se acogen más allá del equipo policial— es la absoluta fidelidad que se guardan el uno para con el otro. Especialmente visible en los momentos más aciagos, no son pocas las veces que se les presentan para poner a prueba esta lealtad. Valgan como ejemplo los tres siguientes.

La primera de ellas surge a raíz del dispositivo de seguridad que deben pergeñar en comisaría ante la inminente visita del Papa a Barcelona. Este cometido no seduce nada a la inspectora, por lo que pide a Garzón que le cubra la ausencia en una de las infructuosas y obligadas reuniones a las que deben asistir para la organización:

Puede que Garzón tuviera sus defectos, puede que nuestra relación estuviera ya algo viciada por la cotidianidad, pero no podía negarse que, cuando yo le pedía algún extraordinario, era capaz de pasarme por delante del papa de Roma, hablando con toda propiedad (Giménez Bartlett, 2000, p. 295).

La segunda, de ostensible violencia, demuestra la capacidad de Fermín de acudir rápidamente en ayuda de Petra y tomar el control de la situación, ante el suicidio del culpable del caso en *Un barco cargado de arroz* delante de la detective. Con tacto y cariño, este acompaña y cuida de Petra tras el fatídico momento, lo cual ella agradece profundamente:

Me llevó hasta el lavabo. Abrió el grifo. Hizo que me inclinara y me lavó la cara. El agua fresca me devolvió la respiración.

—¿Está bien, inspectora, se encuentra bien?

De repente, algo se desmoronó dentro de mí y empecé a llorar. Garzón me abrazó. Su cuerpo, que era torpe y rechoncho, emanaba, sin embargo, un consuelo caliente, una gran seguridad.

—Llore todo lo que quiera, Petra.

—¡Sí, pues vaya plan!—solté con enfado.

—¿Vaya plan, qué?

—Llorar.

—Pues, entonces, llore y proteste a la vez. Seguro que usted sabe hacerlo.

Bendije a Fermín Garzón (Giménez Bartlett, 2004, p. 370).

Por último, la que atañe a la peliaguda coyuntura del robo de la pistola de la inspectora, en *Nido vacío*. Ante la burla y la mofa del resto de compañeros por el descuido de su superiora, Garzón se alza como defensor de la integridad de su jefa, a pesar de la insólita situación:

- Ya he dejado claro que al primero que se ría le arreo dos hostias.
- Muchas gracias, Fermín. O sea, que lo sabe todo el mundo.
- En fin, inspectora, ya conoce usted el percal. Aquí los cotilleos revolotean como pájaros.
- Como cuervos, querrá decir. Pero no se preocupe, ya estoy resignada.
- Podría haber sido peor.
- ¿Usted cree? Sí, podría haberme robado y encima violado un bebé de seis meses.
- ¡No sea así, mujer! Todo se arreglará (Giménez Bartlett, 2007, pp. 17-18).

No obstante, y aunque prepondere la buena salud de su relación y quede, ante todo, el afecto y la fidelidad probada y demostrada con creces, como seres humanos dan cuenta, asimismo, de fases complicadas e inciertas tanto en sus vidas privadas como en su actividad de pareja.

La siguiente escena de la segunda novela de la serie muestra cómo la relación, aún en ciernes, entre ambos personajes corre peligro de tambalearse precisamente por las características del caso que les encomiendan. Uno de los primeros temas que tratan como pareja es susceptible de levantar ampollas entre ellos: el que atañe a la condición de la mujer en sociedad y al dominio histórico del hombre sobre esta. Petra es una mujer de carácter fuerte y sólidos ideales, que reniega del feminismo aunque abandere su causa; mientras, Garzón, sin ser machista confeso, atesora un abultado pasado donde ha primado una educación más tradicional, patriarcal y algo retrógrada. Así, cuando su segunda misión juntos gira en torno a las reiteradas amputaciones de miembros viriles, aparecen a propósito ciertas tirantezas:

Garzón y yo siempre nos alegrábamos de colaborar en algún caso, pero esta vez yo notaba en él idéntica reticencia a la que sentía en mí. No existía nada especial que pudiera agriar la situación, pero como si de una tormenta aún lejana se tratara, a ambos nos dolía la cicatriz. Sin duda los motivos había que buscarlos en algo simbólico e irracional. ¿Y qué más simbólico queríamos que aquel auténtico artículo freudiano conservado en alcohol? Aquel maldito paquete amenazaba con sacar a pasear nuestros más ocultos fantasmas de la lucha de sexos (Giménez Bartlett, 1999, p. 25).

Así, hay instantes donde aflora la tensión derivada del estrés de la investigación, y que conlleva en ocasiones un trato injusto y dañino del uno hacia el otro. En esta otra ocasión, por ejemplo, Petra se vale de sus galones como superior para repeler un comentario de Garzón, que le recrimina la severidad excesiva que la inspectora esgrime en momentos duros del caso:

—Es usted injusta, inspectora. Cuando está de mal humor, suele ser muy injusta con todo el mundo.

Aquella crítica que no esperaba me dolió como el aguijonazo de un insecto. Me enfurecí y le hablé a Garzón con la calma tensa que se emplea con un enemigo:

—No traspase la barrera, subinspector. Que yo le haya dado un margen de confianza no significa que pueda ponerse el mundo por montera. Cada uno está donde debe estar, no se confunda.

Su rostro acusó mi andanada como un trallazo. No vi cólera en él, solo tristeza.

—Le pido perdón, inspectora. No se repetirá (Giménez Bartlett, 2013, p. 345).

En suma, todo este muestrario de la alianza de Petra Delicado y Fermín Garzón forjada a lo largo de las diez novelas que componen la saga permite contemplar un amplio mosaico de situaciones que definen y acotan dicho vínculo personal y laboral. Desde unos inicios titubeantes e incómodos hasta una amistad sincera y profunda, el lector comparte con los protagonistas el paso de los años, el crecimiento de su camaradería, el discurrir de sus aventuras, los cambios vitales que afrontan y, en conclusión, todo el proceso que vertebra la evolución de la serie. La personalidad de los detectives se revela continuamente, así como la mutua influencia que ejercen, concretada en ese proceso de *petrificación* y *ferminización*.

Por todo ello no es posible entender en su globalidad la nueva novela policíaca sin atender con rigor y minuciosidad a esta relación humana de los policías. Las novelas de Giménez Bartlett y de Silva serán pioneras en esta concepción del detective moderno, inaugurando y señalando el camino que habrán de seguir multitud de autores de más reciente publicación. Estos, continuadores de una producción policíaca actualmente en alza, encuadrarán a sus protagonistas —como ya se ha anunciado— en un cuerpo de seguridad oficial, en primer lugar. En segundo, y probablemente más importante, lo dotarán de una capacidad de introspección y reflexión íntima profunda e indispensable, que será, a su vez, habitualmente compartida con otros personajes (con un único coprotagonista o con un elenco cercano de ayudantes).

También elocuente por ello es, por otra parte, el estudio de la pareja que configuran los guardias civiles Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro. Al igual que en el caso de los policías de Giménez Bartlett, los detectives de Silva amalgaman a su alrededor los elementos que conforman y complementan la serie, siendo la interacción entre ambos el núcleo de la misma.

La novela inicial, *El lejano país de los estanques*, inaugura la colaboración como equipo profesional del entonces sargento y de la recién incorporada guardia. En esta aventura se afrontan los primeros titubeos de la relación entre ambos. Incómodos, lejanos y reacios, cada uno de ellos se ciñe a representar su papel, a mantener las distancias y a atenerse a lo profesional. La frialdad es tangible, como se muestra a continuación, en sus incipientes diálogos:

Chamorro vestía una ropa bastante sobria, aunque no totalmente inverosímil. También llevaba medias. Antes de llegar a los mostradores de facturación, le ordené:

—Cuando dejemos el equipaje pasas al servicio, te quitas las medias y las echas por el váter.

—¿Cómo?

—Por el váter. Las medias. ¿Has visto a alguien que se vaya de veraneo con medias? Si no pones atención esto va a ser difícil, Chamorro.

—Lo siento (Silva, 1998, pp. 33-34).

La primera impresión que Vila tiene de Chamorro es la de una mujer joven, apenas una niña, novata, inexperta e incapaz de adecuar siquiera su atuendo a la altura de la misión. El sargento duda de la desenvoltura que pueda mostrar su compañera, pero es consciente, por otra parte, de que su pragmatismo y profesionalidad deben anteponerse a prejuicios precipitados y quizá equívocos.

—¿Puedo hacer una pregunta, mi sargento?

—Más de una, si te place.

Chamorro eligió las palabras:

—¿Solicitó usted, quiero decir, fue su iniciativa que yo le acompañara para este caso?

—No—contesté, rápido.

—Ya veo.

—No, no ves—la corregí—. Primero: no me gusta ir acompañado. Una manía o lo que quieras. Segundo: ahora que voy viendo cómo está esto, creo que al margen de lo que a mí me apetezca, no es malo que haya una chica en el equipo investigador. Tercero: yo prefería a Salgado, porque al primer golpe tiene más gancho que tú y porque ha trabajado más. Cuarto y último: Pereira quería darte una oportunidad, y si yo llevara su estrella en el hombro habría hecho exactamente lo mismo, porque no tienes por qué dar peor resultado que tu compañera y si no te dejan nunca vas a demostrarlo. Y eso es todo lo que hay que ver al respecto. Podrás acusarme de otra cosa, pero no de que no te lo expuse con franqueza (Silva, 1998, p. 52).

Esta sincera declaración del guardia civil pretende una correcta aunque distante colaboración con Chamorro, en pos del bien de la investigación, y señala su pretensión de limitar esta a lo meramente circunstancial y esporádico. El propio Bevilacqua, años después, celebrará con Virginia el acierto del destino que por aquel entonces sintió como infortunio:

—Y porque nos seguimos soportando, después de diez años. Que ya tiene mérito.

—Y que lo digas. No creí que duraríamos más de diez días, cuando te vi llegar al aeropuerto para coger aquel avión a Mallorca.

—Ya ves, las apariencias engañan.

—Lo que sí vi en seguida es que eras una tía dura. Por el cabreo que te agarraste cuando me metí con tu forma remilgada de vestir.

—Era una cría. Y tú fuiste un cabrón. Lo admites, ¿no?

—Entonces me venías impuesta. Ahora mataría por ti (Silva, 2010, p. 131).

La evolución de la detective será visible en el cambio que experimenta desde esta primera aparición hasta las últimas entregas de la serie. Mientras que la forma de ser de Vila responde —en mayor o menor medida— a una horma estable, a una concepción vital determinada y a una manera de entender el mundo y de desenvolverse en él bastante sólida y afianzada, Chamorro ejemplificará un carácter en formación, una personalidad aún forjándose, un pensamiento y unas ideas aún tibias, casi infantiles, candorosas. Sin ser Bevilacqua en absoluto un personaje estático, su desarrollo se circunscribe con más claridad a las nuevas experiencias que le reporta el paso de los años, pero siempre desde el aprendizaje del viejo batallador, ya curtido y ducho en los avatares de la vida, sin esperar grandes sobresaltos o grandes novedades que tambaleen su solvencia como experimentando viajero.

En cambio, Chamorro aún espera de la vida todo lo que esta le pueda ofrecer, con el nervio del que aguarda lo desconocido, con la ingenuidad del desengaño y con la esperanza del soñador. Estas dos posturas chocan desde los primeros compases de esta primera novela, pero irán poco a poco suavizándose. El paso de los años compartiendo vivencias obligará a la guardia a ir dejando atrás la candidez de la joven con toda una vida y todo un mundo de posibilidades a su alcance, dando lugar a una mujer policía de ideas y vocación clara, independiente, serena y segura. Por otro lado, a un Bevilacqua camino de la reconciliación con su pasado, con sus fantasmas y con sus tropiezos, capaz de aprender a disfrutar de las pequeñas alegrías cotidianas, con la tranquilidad del que poco espera pero sabe conformarse, consciente de sus muchos errores pero también orgulloso de sus valiosos aciertos.

Así, las peculiaridades de este caso inaugural les llevan a compartir casa y convivencia, a desnudarse en playas nudistas, a desenvolverse en bares de copas o a simular amoríos y ligues. Serán estas circunstancias las que poco a poco limen las asperezas iniciales de su relación, las que revelen el carácter de cada uno de ellos y las que, a base de la necesaria confianza policial, hagan germinar también la personal.

En los primeros diálogos entre ambos es fácilmente observable la distancia obvia que separa al sargento de la inexperta guardia. Bevilacqua se siente en la obligación de aleccionar y guiar a su recién llegada compañera en las lides policiales que les ocupan. Estas escenas dan muestra, por una parte, de la competencia y profesionalidad de Rubén, como guardia avezado y curtido; por otro, de la timidez y la mansedumbre de Virginia:

—Eso es lo que quería saber, hasta qué punto vienes con el terreno comido por lo que te ha dicho el comandante. Me atrevo a darte un consejo, querida, y no por lo que llevo en la hombrera y tú no llevas, sino porque soy más viejo que tú. Procura enterarte bien de lo que quieren tus superiores y mádate por conseguirlo, pero consíguelo como mejor te parezca a ti, y no como les parezca a ellos. El comandante quiere al asesino y se lo vamos a dar. El procedimiento es cosa nuestra, dentro de los límites que nos impongan.

Me pareció que Chamorro se despistaba.

—No pienses cosas raras, mujer. Solo es cuestión de no relajarse y no creer que lo llevamos todo hecho. Es una higiene mental. Las dos o tres veces que he metido la pata hasta la ingle ha sido por confiarme.

—De acuerdo, mi sargento (Silva, 1998, p. 35).

Otro ejemplo elocuente del incipiente vínculo entre ambos, y especialmente de la manera de ser de Chamorro en los primeros compases de la serie, es la siguiente escena. Ante la pregunta directa, íntima e incómoda de su jefe esta se cohíbe y achanta. Esta reacción será impensable en libros posteriores: la firmeza, el empaque y la valentía que la guardia adquiere se irán reforzando conforme pasan las novelas y los años.

—Bien. Aparte de eso, hay un punto importante.

—¿Cuál?

—¿Te gustan las mujeres, Chamorro?

Mi subordinada enrojeció todavía más de lo que ya había ido enrojeciendo a lo largo de la conversación. Abrió la boca y no emitió ningún sonido.

—No me importa si te gustan o no—aclaré—. No voy a censurarte. Ni siquiera espero que me contestes ahora. Lo que espero es que si alguien te vuelve a hacer esta pregunta le echés cara y

sueltes lo que te parezca, verdad o mentira, pero sin ponerte colorada. No te pongas colorada más que cuando te interese por alguna razón. Tenemos que tratar de introducirnos en el ambiente en que se movía la víctima y a lo mejor allí hay que hacer de lesbiana. Si llega el caso, te toca a ti, porque yo resultaría poco convincente. No temas, tampoco tienes por qué acostarte con nadie, salvo que te apetezca y no perjudique la investigación.

Chamorro tragaba saliva.

—Di algo, mujer, no te lo tragues.

—Si me apetece o no acostarme con quien sea es asunto mío, mi sargento.

—Vale, es un comienzo. Pero sonrío, que no parezca que te han ultrajado. Eres una poli, no una catequista (Silva, 1998, pp. 35-36).

Esta investigación, saldada con éxito para la recién estrenada pareja, dinamitará la idea que el protagonista tiene de Chamorro, cuya impecable actuación, apoyo incondicional y perspicaz ayuda demuestran no solo su capacidad como detective, sino el importante respaldo que comportará para el sargento en el futuro.

Además de la evidente suficiencia de Chamorro como policía, *El lejano país de los estanques* alumbrará el nacimiento de la amistad más allá de lo profesional que subyacerá desde ese momento en el resto de la serie. Las reticencias iniciales de Vila darán paso a la consideración y a la admiración por su compañera, llegando incluso a despertarle anhelos más allá de lo fraternal. Consciente de lo inadecuado y peligroso de esta incipiente atracción, el sargento se obligará a desterrar pretensiones y ensoñaciones para con ella:

Fuimos a cenar, y eso fue toda la celebración. Aunque me dio la impresión de que Chamorro me habría aceptado una invitación para ir de copas, esta vez de veras, y no por exigencias del servicio, me abstuve. Por un lado, ya había bebido bastante aquella noche. Por otro, el enanito fanático que a veces se hace notar en el fondo de mi alma, dondequiera que la guarde, consideraba una especie de infamia que me previera de la presumible actitud favorable de Chamorro, tras haberle anunciado el ascenso o su simple posibilidad. Y era una puñeta, lo del fanático, porque sería por el alcohol, pero Chamorro estaba tan guapa como Veronica Lake en la escena de la piscina de *Los viajes de Sullivan*. No sé si ya he apuntado que a mí me rinde Veronica Lake (Silva, 1998, p. 237).

Desde esta primera aventura y hasta la última de ellas la colaboración entre ambos será incuestionable. Libro tras libro su unión se afianza, se refuerza y se agranda, dando lugar no solo a una buena compenetración en lo laboral sino a una bonita y larga amistad. La buena compaginación de la pareja se basa en una complementación y un entendimiento total,

sostenido por la lealtad, la sinceridad y la libertad de actuación. Igual que ocurre en el caso de Petra y Garzón, tampoco esta vez los protagonistas esperaban que su actividad policial diera como resultado este profundo y arraigado afecto. Lejos de cumplirse el vaticinio de un ocasional trabajo constreñido a la cordialidad y la distancia, las investigaciones compartidas se suceden y, con ellas, el fortalecimiento de su vínculo.

Nunca pude llegar a pensar que entre Chamorro y yo fuera posible una camaradería estrecha o una confianza absoluta, porque éramos muy diferentes, porque para alguien como ella resultaba muy difícil relajarse ante mí y porque para un hombre poco moderno y algo burdo como yo soy resulta más que complicado mantener una relación sosegada con una mujer demasiado atractiva. Sobre todo desde que la había visto en aquella playa de la forma en que la había visto. Pero en ese momento, en el que reclamaba, casi exigía, que aquel secreto para ella doloroso fuera guardado con celo, la sentí próxima como jamás antes la había sentido (Silva, 1998, p. 130).

Consecuentemente, tras este progresivo acercamiento saldado con éxito en esta novela, el proceso de intimación se acelerará según se encadenan las aventuras. Ya en la tercera Vila reconoce lo indispensable que le resulta el apoyo de Chamorro, y a partir de entonces no dudará en valorar con frecuencia la presencia de su compañera, asombrándose incluso, a menudo, de haber podido dudar siquiera de ella al conocerla.

Recordé la primera vez que había quedado con ella en el aeropuerto para un viaje de trabajo. Habían pasado solo tres años y medio, y sin embargo, me parecía estar ante otra persona. Sus titubeos, su bisoñez y, en suma, su ingenuidad de entonces, habían quedado del todo atrás. Y no supe por qué, al acordarme de aquella otra chica, más joven, vestida de forma inadecuada y llena de una zozobra que con cierta maldad me había complacido en alimentar, me asaltó una especie de melancolía (Silva, 2002, p. 47).

La lealtad que se profesan queda probada en diferentes situaciones de la serie, tanto en ámbitos profesionales como personales. En *La niebla y la doncella*, por ejemplo, la aparición de la cabo Anglada genera cierta incomodidad entre esta y Chamorro, debida a antiguas rencillas gestadas en la academia de guardias. Ante la tensión y malestar de su compañera, el sargento no duda en posicionarse de su lado, aun desconociendo los motivos de la confrontación.

Y no podía, tampoco y sobre todo, esconder lo que pensaba a mi compañera de fatigas. No tengo muchas esperanzas, pero hay algo que mientras me alcancen las fuerzas trataré de honrar siempre: la lealtad a quien soporta contigo, codo con codo, el barro y el polvo de la misma trinchera. Aunque uno nunca termina de saber si es justa o verdadera la causa por la que lucha, lo que está fuera de cuestión es la indignidad de quien da la espalda al que tiene a su lado (Silva, 2002, p. 351).

Por otra parte, al igual que en la serie de Giménez Bartlett, la lealtad recíproca se apreciará en mayor medida al sumergirse en asuntos relativos a facetas privadas. Ya comprobada y siendo incuestionable la fiabilidad de su colaboración policial, la relación íntima de los detectives se sedimentará y agrandará en tanto que mayor sea la información que compartan y sobre la que conversen y discurren. Los problemas cotidianos, de mayor o menor gravedad, permitirán verificar de manera recurrente el amparo que representan el uno para el otro. En el modo de comunicar o de expresar las preocupaciones se constata, asimismo, el carácter y la forma de ser de cada uno. En general, nos hallamos ante dos personajes tendentes a la introspección y a la opacidad, renuentes a airear sus problemas a la ligera. A pesar de ello, serán importantes y decisivos los momentos en la serie que faculten al lector conocer las magulladuras, los rescoldos y las memorias de los protagonistas, siempre a través de los diálogos y de las confesiones entre ellos.

Ejemplo de esto es el revés personal que golpea a Bevilacqua tras el asesinato de su antiguo compañero Robles. No tan solo por el dolor que implica la pérdida de un amigo, sino por los recuerdos enterrados que se ve obligado a rescatar, las viejas cicatrices que se abren de nuevo, los conocidos monstruos que vuelven a incordiar. El pasado de Rubén se rebela cuando menos se lo espera, y ante la magnitud del impacto y el temblor de cimientos este encuentra en Virginia un firme pilar al que asirse.

—Lo otro que quería decirte es que puedes contar conmigo, siempre, y para lo que sea. Nos conocemos desde hace mucho tiempo, Rubén. Estuve contigo aquí hace siete años, y todavía me acuerdo de unas cuantas cosas de las que vi y oí. También de Robles, por cierto. Entonces me dijiste que no era el momento de contarme lo que se te removía al volver a esta tierra. Lo acepté y lo sigo aceptando. Pero quiero que sepas que, si llega ese momento, aquí estoy. Y no solo como compañera o tu sargento. Puedes confiar en mí. No tengas ninguna duda de que quien te habla es quien menos va a juzgarte, y quien con más cariño se va a tomar cualquier cosa que te afecte. Si quieres saber hasta qué punto, piensa en cómo te lo estás tomando tú con el difunto Robles. No

voy a ser te menos leal de lo que tú lo estás siendo con él. Nunca, jamás, hagas lo que hagas (Silva, 2012, pp. 198-199).

No obstante, el carácter del brigada, acostumbrado a lamerse las heridas solo, le impide tomar la mano tendida de su compañera hasta que no le queda otro remedio, ya al final de la novela:

Llegados ahí, ya no me esforcé en aguantar más. Dejé que las lágrimas resbalaran por mi rostro mientras apuraba, también sin resistirme, el reflejo del sol en el mar. No me avergonzaba que ella lo viera. Ningún hombre que se muera sin haber llorado alguna vez frente al mar puede decir que ha vivido. Mi sargento me limpió las lágrimas con el dorso de la mano. Luego se puso ante mí y me pidió:

—No lo malinterpretes, mi brigada, pero creo que ahora mismo necesito darte un abrazo y que tú lo necesites también. ¿Te dejas?

Extendió los brazos. La miré y vi, cálida y diáfana, a la mujer a la que normalmente me esforzaba en no ver. Vi, también, a la compañera, la camarada a quien podía pedirle que me guardara la espalda y a quien yo siempre le cubriría la suya, pasara lo que pasara.

—Me dejo. Y no lo malinterpretaré. Creo (Silva, 2012, p. 394).

Por último, y como resumen de esta probada consistencia de la relación entre los detectives, valga la siguiente reflexión, llevada a cabo por el subteniente en *Donde los escorpiones*. En ella se divisa el proceso, los años poblados de batallas, los silencios y las palabras, los sueños y las derrotas. En definitiva, y tal y como sucedía entre Petra y Fermín, la suerte de contar con un compañero que comienza compartiendo el peso de la labor policial, y que poco a poco asume también la carga personal y cotidiana, día tras día.

Llevábamos ya muchos años como pareja profesional y eran ingentes las horas que habíamos vivido juntos, solos o en compañía de otros, y casi siempre tirados por ahí, lejos de casa. Habíamos hablado mucho y sabíamos mucho el uno del otro, pero a la vez guardábamos reductos de desconocimiento recíproco, como quizá era inevitable, para tolerar y no echar a perder una convivencia que a aquellas alturas era la más larga e intensa que había compartido con ninguna otra persona, excepción hecha de mi madre (Silva, 2016, p. 57).

El punto álgido en la alianza entre los dos protagonistas de Silva tendrá lugar en *Lejos del corazón*. Hasta este momento su relación había transitado apaciblemente en el límite de la amistad pura, limpia y casta, sin permitir que las grietas de sus vidas dejaran pasar un amor a todas luces inoportuno y erróneo. No obstante, en esta novela esa sólida barrera estalla: breve, fugaz y fulgurante. Así describe Bevilacqua el instante en que tiembla y

cae a su alrededor el muro que le separaba de su compañera, fundiéndose ambos con anhelo y deseo.

Se hizo un silencio, en el que se sucedieron varios percances mínimos, y sin embargo explosivos. Apuró su copa y al dejarla sobre la mesa se le escapó un mechón del pelo. Atraído por él, no pude evitar admirar la belleza fatigada de las finas arrugas que nacían de sus párpados. Justo entonces se inclinó, se entreabrió su blusa, asomó el nacimiento de sus pechos, los ojos se me fueron y ella vio cómo se me iban.

—Me apetece dar un paseo—dijo, levantándose—. ¿Quieres?

No estaba en condiciones ni albergaba el menor deseo de negarme, aunque entreví, borrosamente, complicaciones y catástrofes. La seguí y juntos caminamos sin prisa y sin decir nada junto al agua, no sabría precisar por cuánto tiempo. Finalmente se detuvo y me confió:

—Tengo frío.

No entendí, o no quise entender, pero ella quiso que entendiera.

—Que me des un abrazo.

Hice lo que me pedía. Temblaba. Me miró.

—Y ahora, aunque eres mi jefe y ya sé que eso es un mal principio y que vamos a seguir estando solos, dame un beso también (Silva, 2018, pp. 292-293).

A pesar de este emotivo encuentro, la pretensión de Bevilacqua es que su relación con Chamorro retorne al lugar donde durante por tantos años ha discurrido: a la seguridad y al acomodo de una valiosa y valorada amistad, lejos de un amor quizá finito, quizá doloroso, quizá destructivo.

Por otra parte, otro ingrediente elemental que apuntalará el nexo entre los guardias civiles, como ya aliñaba el de Petra y Fermín, será el humor. Al final, será la fuerza del conocimiento mutuo lo que produzca momentos de distensión y de evasión, donde la risa sea el refugio y el consuelo a la maldad y al horror con los que deben bregar a diario. La inteligencia y la ocurrencia de los policías generará episodios donde prima la ironía, la costumbre y la naturalidad.

—Menos mal que fui previsor y me traje lectura.

—¿Qué has traído?

—Algo ligero, para desengrasar.

—¿Puedo verlo?

Le tendí el libro.

—*Los muertos también hablan. Memorias de un antropólogo forense.*—leyó— Desde luego, eres un enfermo, jefe.

—Deberías leerlo. Es de un experto yanqui. Todo clarito y la mar de sencillo, apto para principiantes y para investigadores indolentes.

—Un poco de tregua, ¿no?—protestó (Silva, 2002, p. 49).

De este modo, estas series confluirán en la concepción de la pareja como elemento organizador del trabajo pero también como contrapeso positivo a la negatividad de la actividad policial. Frente al dolor, la crueldad y la muerte que empapan los casos que investigan, la disposición, la capacidad de reír, la ocurrencia precisa o la sutil ironía nuevamente equilibrarán la historia, humanizando esa realidad y acercándola al lector.

—No me digas que no me merezco algo, qué sé yo, una palmada al menos.

—Luego llamo a Amberes, a mi proveedor de diamantes. ¿Quieres otros pendientes o mejor esta vez un anillo?

—Tendría que beber mucho, para dejarme anillar por alguien como tú. Y ya sabes que soy prácticamente abstemia.

—Vale, pendientes (Silva, 2002, pp. 102-103).

Estos dos ejemplos ilustran cómo, aun sumidos en el torbellino de una investigación, los protagonistas no pierden la capacidad de reírse de sí mismos y de enfrentar la situación con ingenio y agudeza. De nuevo el equilibrio se halla en la humanización, en la cercanía, en la honradez cómplice, en el trato incólume y en el poder de aclarar las sombras con la risa y la espontaneidad.

—Si queremos llegar en media hora, tendremos que hacer ruido.

—Cómo te gusta dar la nota.

—No, lo que me gusta es fijarme en las caras de los conductores cuando te ven pasar al volante de un coche policial camuflado. Seguro que por la noche alimentas las fantasías inconfesables de muchos.

—Serás cerdo.

—Siempre puedes ponerte un pasamontañas... (Silva, 2010, pp. 217-218).

También, lógicamente, surgen los comentarios —sobre todo en los últimos libros— a colación de su inevitable envejecimiento y de los achaques de los años, excepcional excusa para tratar de revertir ese inexorable proceso atacándose mutuamente. La veteranía de los personajes también se vislumbra en la madurez de su humor. La intención lacerante se asume inofensiva, la impulsividad es atenuada y sosegada por el tiempo, y sus apreciaciones se ven afiladas por una sorna y un ingenio de más tino y precisión.

- A lo mejor aguanto más de lo que te crees.
- Eso dicen todos, pasado el medio siglo.
- Tú estarás ahí antes de lo que piensas, mi sargento primero.
- Y entonces tú ya estarás echando miguitas a las palomas.
- Ni lo sueñes. Antes les echo ácido (Silva, 2018, p. 30).

En cuanto a su idiosincrasia como policía, Chamorro se caracteriza por tener una disciplina militar más férrea y asentada que su jefe, mucho más reacio a formalismos y marcialidades. La educación en la Academia de Guardias de esta, reciente al inicio de la serie, la predispondrá a un comportamiento mucho más acorde a la norma y a la disciplina que el que muestra Bevilacqua, cuyo pensamiento al respecto es más pragmático y funcional.

Normalmente no solíamos llevar aquel coche, y tampoco íbamos de uniforme. Aquella mañana hacíamos una excepción porque se me había ocurrido que convenía darle un aire lo más oficial posible a nuestros primeros movimientos. Cuando le había comunicado mis planes, la tarde anterior, Chamorro se había encogido de hombros y había dicho:

—Ningún problema.

A la mayoría de los que trabajamos regularmente de paisano nos fastidia sobremanera vestirnos de verde. Aunque lleves en la cabeza la discreta teresiana (y no el tricornio, tan estruendoso), el uniforme marca la diferencia entre poder aspirar tranquilamente a que nadie se fije en ti y tener que resignarte a servir de espectáculo por dondequiera que pases. Chamorro, sin embargo, se vestía de guardia siempre que se terciaba y lo hacía además de buena gana. Era con mucha diferencia la más militar de la unidad, y la única cuya uniformidad resultaba siempre irreprochable (Silva, 2000, pp. 31-32).

A este respecto, es asimismo reseñable el proceso de adecuación de la guardia a la realidad usual. Sin perder cierta rigidez y la tendencia a acatar lo normativo, según evoluciona en la saga esta marcialidad se irá suavizando. No obstante, se observan reductos del afán de la detective por cumplir íntegramente con su deber, lo que con frecuencia contrasta con el método más laxo de su superior:

- Apaga eso. Nos vamos.
- ¿A dónde?
- A dar una vuelta. Hacer turismo. Tomar el aire. Cenar.
- Hay que ser constantes con esto—protestó—, puede entrar en cualquier momento, y más siendo sábado, que es el día que...
- Chamorro, es una orden. Ponte en pie. Y no me repliques. Como tu superior que soy, sé lo que es lo mejor para ti como tú misma no lo sabes: esa es la filosofía militar, que suscribiste al jurar

bandera. Además, soy egoísta. No quiero tener la semana que viene un despojo a mi lado. Vamos a despejarnos, ya habrá tiempo de continuar con eso.

—Entendido. Pero lo voy a dejar encendido, por si acaso.

—Ay, Virgi—suspiré—. Ni que tuvieras acciones en la empresa. (Silva, 2002, p. 259).

En otro orden de cosas, en la intencionada normalización de la vida de los detectives —propósito compartido por los dos escritores estudiados— abundan las referencias constantes a escenas rutinarias, a actividades del día a día, a situaciones donde priman los hábitos privados frente a los laborales. Al inicio de la serie, los momentos en que los protagonistas coinciden más allá de los que atañen a sus obligaciones como trabajadores son escasos, mas según esta prospera se irá salpicando cada vez más la acción policial con secuencias de calibre más ordinario y personal. Estas inclusiones posibilitan el reflejo directo de la naturalidad en la conducta de los personajes, la libertad de movimiento y de opinión, y el modo de desenvolverse en el mundo más allá de las tareas investigadoras que les circundan.

—Estoy hasta las narices de los cerdos que no vacían el cenicero. En momentos así asomaba el lado arduo de Chamorro: su intransigencia, semejante a la de las estrellas cuyas órbitas estudiaba por las noches en sus manuales de astronomía. Para cultivar esa pasión oculta había llegado a matricularse en la universidad a distancia. A veces me quedaba observándola y me preguntaba cómo era posible que en menos de un año me hubiera hecho a ella hasta el punto de resultarme insustituible. Yo, que siempre había sido defensor de las virtudes del pájaro solitario. Pero así era (Silva, 2000, p. 32).

Asimismo, las controversias del caso obligan a menudo a que Vila y Chamorro requieran momentos de evasión y de desconexión, tal y como les sucedía a Petra y a Fermín. Los policías de Giménez Bartlett recurrían con asiduidad a la libación de la comida y la bebida para encontrar ratos de asueto, para poner en común opiniones y teorías, para desahogar sus penas o para aligerar sus preocupaciones. Los personajes de Silva no frecuentan tanto los bares, aunque no son ajenos a los beneficios que en ocasiones estos reportan:

Miré a mi compañera y le dije:

—Vamos a emborracharnos, anda.

Entramos en el bar más cercano y pedimos dos gin-tonics. Cuando nos los sirvieron, alcé mi vaso y le propuse a Chamorro un brindis.

—Por ti, Virginia. Una vez más, no sé qué habría sido de mí, si no te hubiera tenido para ayudarme a salir del atolladero (Silva, 2002, p. 349).

Además, estos hábitos sirven para evidenciar la buena salud de su relación. Igual que proveían a Delicado y a Garzón de tiempos para el acercamiento y la intimación, también lo harán para Vila y Chamorro, aun siendo estos menos habituales.

En la década larga que llevábamos trabajando juntos, aquella era la primera vez que Chamorro tomaba la iniciativa de invitarme a cenar. Quiero decir, estando en Madrid y no por ahí de cacería, circunstancia esta que hacía de la cena común un rito obligado y rutinario, y en la que alguna que otra vez había pedido ella la cuenta (Silva, 2010, p. 125).

Sirva la siguiente escena, evocada por Bevilacqua, para resumir la profunda amistad, fraguada novela tras novela, con su compañera Chamorro. Un vínculo fuerte y asentado cuya razón de ser se encuentra en la comprensión, en la confianza, en el cariño y en la lealtad como ingredientes básicos.

Regresé con Chamorro hacia la casa cuartel, caminando sin prisa. La tibia noche estival, que refrescaba a ráfagas la brisa marina, nos cubría como un manto protector. Hacía mucho tiempo que caminábamos juntos, y eran ya muchas las dificultades que juntos habíamos afrontado y vencido. También eran ya unas cuantas las que nos habían vencido a nosotros. Compartimos, durante aquella caminata, un silencio lleno de sobrentendidos (Silva, 2014, p. 286).

En conclusión, la concepción del detective únicamente como individuo queda supeditada, también en el caso de los personajes de Silva, a la supremacía de la pareja. Estos serán ejemplo, junto a los protagonistas de Giménez Bartlett, de la inédita construcción del detective característica de la nueva novela policíaca. Son varios los rasgos distintivos que diferencian a esta reciente corriente de la tradición precursora, pero sin lugar a dudas es la articulación de la acción en torno a dos personajes y no a uno una de las grandes y más relevantes actualizaciones, como ya se ha expuesto. La complementación, el reflejo de las personalidades en contacto permanente con otros personajes, el desarrollo evolutivo de la pareja como ente, y el progresivo proceso de influencia mutua determinará, en gran medida, esta innovadora manera de entender y de leer la novela policíaca.

6.3. Cuerpo Nacional de Policía y Guardia Civil: visión literaria

Sin lugar a dudas, los detectives protagonistas deben ocupar el grueso del análisis de la nueva novela policíaca, precisamente por ser el corazón de esta, por atesorar a su alrededor situaciones, pensamientos y acciones que determinarán el cauce por el que la trama se desarrolle, y por presentar unas singulares características que permiten definir y encuadrar este tipo de narraciones. A lo largo de la tradición del subgénero policíaco el investigador ha desempeñado su labor con una importante dosis de individualismo e independencia. Bien en la novela clásica o bien en la negra, el personaje responde a una ambicionada demarcación y a la ostentación y aprovechamiento de una libertad facilitada por la realidad social e histórica del período, o por elección propia.

Como ya se ha referido, el nacimiento del detective privado permitió subsanar el vacío legal ocasionado por la rápida gestación de las nuevas sociedades modernas, donde se dio un aglutinamiento voraz en las ciudades y ante el cual los gobiernos encontraron serias dificultades para su organización. La delincuencia y el crimen, en consecuencia, se cuelan en este momento por los amplios resquicios que dejan unas ciudadanías en ciernes, entre las piezas del puzzle urbano que trata de dar forma a la insólita concepción vital del hombre del siglo XX.

En este caótico panorama, innovador y desconocido para el hombre mundano pero también para el gobernante, debe reducirse con presteza la escalada de violencia que pone en peligro la estabilidad, el desarrollo y el avance hacia la modernidad que experimenta el mundo europeo y americano. Surgen, de esta manera, los primeros cuerpos policiales, con la perspicua misión de consagrarse al orden, al equilibrio y a la paz de estas heterogéneas comunidades. No obstante, estos organismos carecen aún de formación, de estructura, de disciplina interna y de autoridad externa, por lo que necesitarán todavía años para manejar con seguridad y firmeza la potestad que se les presupone. Hasta que llegue ese momento, el crimen continúa anegando las calles de las grandes ciudades, los malhechores campan a sus anchas, los delitos se cometen a plena luz del día y el miedo a las sombras y a los rincones acongoja a la población. Aparece, entonces, un nuevo héroe: el detective privado, capaz de plantar cara directamente al mal y salir victorioso.

Este será, ni más ni menos, que un ciudadano normal, cuyo mérito y poder reside precisamente en saber desenvolverse con soltura y maestría por ambientes y lugares a los que no llegan las recién instauradas policías oficiales. La capacidad del detective residirá, además de en una estupenda intuición y en ciertas dotes deductivas, en conocer de primera mano, como hombre moderno habitante de la ciudad, los entresijos más ocultos de esta.

En este momento la Policía se ve como un órgano pueril e ineficaz, insuficiente para abordar la verdadera raíz del problema, para atacar con firmeza y contundencia al criminal, más preocupada de airear una imagen de eficiencia y seguridad aún lejana a la realidad. Habrán de pasar años y décadas para que, poco a poco, la regulación de estas instituciones se asiente, se acomode y se encaje, permitiendo encarar al crimen en igualdad de condiciones, con hombres formados, competentes y con medios suficientes.

Además de la mera consideración funcional de los cuerpos de seguridad, es menester asimismo reparar en cuestiones de índole histórica. A menudo se ha entendido la labor desempeñada por estas entidades como una inherente constricción de los derechos del pueblo. La frontera que separa la necesidad de seguridad de la limitación de la libertad ha ocasionado, con frecuencia, tiranteces y tensiones entre la ciudadanía y las fuerzas del orden. A esto hay que sumar, además, la tendencia lógica de gobiernos y administraciones a recurrir instantáneamente a órganos policiales y militares para pretender, mantener o luchar por el poder político, a costa del dimanado perjuicio para la población civil.

Estas coyunturas determinan que en la mentalidad popular sea habitual encontrar ciertas reticencias y suspicacias para con los cuerpos de seguridad de un país. Este pensamiento, que nace con los primeros pasos titubeantes de las policías —rebasados además ampliamente por la mayor capacidad de resolución del detective privado— florece y se consolida al contemplar el papel que estos organismos toman en guerras y conflictos, donde defienden los intereses del gobierno desdeñando a menudo al pueblo llano.

Todo ello desemboca en una tangible cautela y en un perseverante rechazo que no favorece el retrato literario del personaje policía, pero sí da la oportunidad de engrandecer, en consecuencia, la figura del investigador particular. Frente al primero, este será ejemplo de un hombre normal cuyas motivaciones e ideales no se deben a las imperantes en un gobierno que quizá no concuerda con su pueblo, sino que trabaja por y para el ciudadano, su único soberano. El detective privado no debe rendir cuentas a la ley ni a la norma, es ajeno a problemas políticos e históricos y limita su círculo de acción al caso que le atañe. Esto

supone, además, una implícita y evidente crítica para con el poder oficial, ya que estos investigadores demostrarán que están por encima de organismos presuntamente mucho más preparados y con más medios a su alcance.

En el hecho literario esto da pie, en primer lugar, a un mayor número de posibilidades en la narración. Mientras que la Historia debe ceñirse a la verdad, la Literatura lo hace a lo verosímil. Construir una trama donde un detective privado desentrañe, luche, persiga y resuelva crímenes ficticios pero plausibles sirve, por un lado, para mostrar esa nueva sociedad donde el individuo es la herramienta idónea para llevar a cabo con éxito tareas presuntamente destinadas a una entidad mucho más poderosa y formada. Por otro, abandera una sutil pero lacerante crítica a una autoridad insuficiente, lejana al ciudadano, reducida a intereses y esferas de políticos y gobernantes.

Todo ello acaba confluyendo en que se desdeñe la posición del detective como miembro de los cuerpos de seguridad y, si se hace —ejemplo del francés Vidocq—, sea de modo más circunstancial y anecdótico, pues en definitiva el protagonismo absoluto residirá en el sujeto como individuo, en la figura independiente, y no tanto en su realidad como miembro del sistema. En los albores del género son ejemplo paradigmático del héroe solitario el Sherlock Holmes de Doyle, el padre Brown de Chesterton, el Hércules Poirot de Christie, o los americanos Sam Spade, Philip Marlowe o Race Williams, de Hammett, Chandler y Daly, respectivamente. En nuestro país destacan, entre otros, Pepe Carvalho, Toni Romano o Julio Gálvez de la mano de Vázquez Montalbán, Juan Madrid y Jorge Martínez Reverte.

En la tradición española este pensamiento será fácilmente observable. Las huellas de un convulso siglo XX —marcado por conflictos internos de poder, dictaduras y abusos de la autoridad— dificultan contemplar a un héroe literario en uno de esos organismos, cuyo desempeño habitual se acerca más a la opresión y a la violencia que a la defensa justa, ecuánime y desinteresada del bien social.

No se dará hasta años después del fin de la guerra civil —cuando la memoria histórica calme pavores y deje cerrar heridas— el momento en que, por fin, algunos escritores españoles se atrevan retratar el Cuerpo Nacional de Policía o a la Guardia Civil desde dentro, sin tapujos, con realismo y documentación, acercando al lector una dimensión desconocida y temida. Las novelas policíacas precedentes, como las escritas por Vázquez Montalbán, Juan Madrid o Andreu Martín, aun desempeñando ya un papel vital para abrir camino al género,

todavía evocan a detectives contruidos a la vieja usanza: seres individuales, independientes, trabajadores por cuenta propia, reticentes al trato con el orden y sin más ley que la propia.

El precedente más claro e icónico en nuestra literatura del detective policía es el guardia municipal de Tomelloso, Plinio, ideado por Francisco García Pavón. El propio Lorenzo Silva ve en el escritor manchego al iniciador y guía de esta nueva concepción del héroe policíaco: “El primero que tuvo el coraje de sacudirse los complejos fue García Pavón. Él es el precursor, con su Policía municipal y sus crímenes de pueblo” (apud Morán, 2013).

Serán escritores como los que nos ocupan, Alicia Giménez Bartlett o Lorenzo Silva, en primer lugar, los que den un paso más allá, atreviéndose a desnudar por completo las entrañas del Cuerpo Nacional de Policía y de la Guardia Civil a través del testimonio y retrato de sus personajes. Una vez derrumbado el muro de los prejuicios, los tabúes y las idealizaciones, la estela de escritores que engendran en los últimos tiempos detectives amparados en estos organismos se multiplica. Si bien Giménez Bartlett y Silva descorchan la botella, hoy cabe hablar de una extensa nómina de herederos continuadores de esta exitosa fórmula: Dolores Redondo, Teresa Solana, Toni Hill, Domingo Villar, Víctor del Árbol o Marta Sanz, entre muchos otros.

El propio Lorenzo Silva afirma que

los guardias civiles son unos profesionales que estaban casi inéditos como personajes pero son un chollo para la ficción. Hay una realidad desconocida y valiosa ahí. La Guardia Civil lleva 174 años defendiendo el bien común, que en España no es de nadie (apud Galindo, 2018).

Con la creación de estos investigadores se cumple un objetivo social, más allá de lo puramente literario. El lector accede a un mundo habitualmente extraño y ajeno, aún manchado de prejuicios y ajados recelos, enquistados en la mentalidad popular al asociar a estas entidades con la opresión, con el brazo armado del dominio político o con la tendencia al atropello desmedido e injustificado. La cercanía de unos personajes inspirados en hombres y mujeres reales —con virtudes terrenales y defectos comprensibles, sin poderes extraordinarios y trabajadores natos— legitima al lector conocer los medios, los fines y los métodos que como policías hoy en día, en nuestras calles, los definen y acotan. La opacidad que envuelve a estas organizaciones se atenúa, dejando entrever una normalización del sistema y de los que para él trabajan. Se trata de individuos también imperfectos, con una vida personal en la que aciertan y yerran, en la que acarrear conflictos y triunfos, y de la que disfrutan y sufren como cualquier ser humano.

Por ello, la proyección consustancial que de la Policía y de la Guardia Civil se hace está basada en la documentación e instrucción minuciosa y veraz llevada a cabo por los escritores. A lo largo de ambas series —las de Giménez Bartlett y Silva— se procura un constante reflejo de diferentes situaciones verosímiles, susceptibles de asemejarse con totalidad a la realidad, donde los personajes literarios hilan y conducen todo ese mundo factible donde lo único ficticio son ellos mismos. No obstante, a pesar de esa precisa mimesis de la realidad, la trama continúa ajustándose al trazado tradicional, literario: los escritores respetarán las reglas del juego y el paradigma de la novela policíaca en la construcción argumental de sus historias.

A lo largo de las dos series, los propios protagonistas se esfuerzan en desmentir ideas obsoletas y desterrar prejuicios sociales para con su labor. Conscientes de la mala fama, de las reservas y suspicacias que arrastran, tratan de limpiar esta imagen a base de trabajo, de dosis de naturalismo, de carácter, de esfuerzo y de hábitos de costumbre. La mejor manera para acercarse al lector y tratar de despertar en este simpatía y complicidad hacia su oficio es mostrando acciones cotidianas, pasajes del día a día, heroicidades y hazañas, pero también los fracasos, las turbaciones y las decepciones, las interminables esperas o el tedio de la rutina.

Tanto Giménez Bartlett como Silva acopian cuantiosos datos e informaciones, hablan, escuchan y toman de declaraciones y experiencias piezas para la construcción literaria. Ninguno de ellos elabora sus novelas según su noción de las prácticas o métodos investigadores, sino que ambos beben de fuentes directas y concretas para reconstruir con la mayor precisión y veracidad posible las aventuras de sus personajes. Por ello, los elementos que aparecen en las novelas, las situaciones, las técnicas, los trámites, los procedimientos, las relaciones jerárquicas, la organización o la estructura de la red policial concuerdan prácticamente en su totalidad con la realidad. Valgan los siguientes ejemplos, extraídos de las series analizadas, para hacer ostensible la consideración social actual para con la idiosincrasia de policías y guardias, así como pasajes susceptibles de desarrollarse con facilidad en el mundo real que hoy estos habitan.

—¿Usted se da cuenta de cómo es este país, Fermín? Aquí todo es sagrado y pasa por delante de la ley: el buen nombre y el honor, el orden interno de un convento, la familia... ¿Qué concepto tenemos los españoles sobre la policía? ¿Qué es lo que cree la gente, que nuestras investigaciones se llevan a cabo solo por joder al personal? Tal parece que fuéramos un adorno, un lujo superfluo.

—Ya se sabe, inspectora, que aquí nadie piensa que sirvamos realmente para nada. Hace ya unos cuantos años me dijo un vecino: “Y los objetos robados o drogas incautados en alguna acción que enseñan ustedes por la tele, ¿son de verdad o es más bien para demostrar que se ha hecho algo?”. ¡Claro, imagínese el cabreo que me pesqué! (Giménez Bartlett, 2009, p. 267).

Asimismo, otro modo de referir con rigor formas y maneras de la Policía o de la Guardia Civil es rescatando escenas donde no prime la formalidad, quehaceres habituales o reacciones espontáneas del día a día. En esta ocasión, en la serie de Silva, este ejemplo es significativo precisamente por figurar una acción corriente de unos guardias civiles que, además de trabajar como tal, son también hombres que viven y conviven en la sociedad contemporánea, y que no son ajenos, por tanto, a lo que en ella se desarrolla.

Habíamos llegado ya junto al coche.

—Pues venga. Echando leches. Y que no os multen.

—¿Y cómo se come lo uno con lo otro?—pregunté.

—Joder, ¿es que no sabes dónde están los radares, como cualquier conductor de este puto país? Lo que te digo es que ya estoy harto de mandarles oficios a los de Tráfico para justificaros las urgencias y que os quiten las denuncias. Se chotean de mí. Me dicen que si tan mal organizamos nuestro trabajo que estamos siempre de urgencia (Silva, 2005, pp. 18-19).

Esa concepción social de la ocupación del guardia civil o del policía se aprecia, también, en el temor ciudadano intrínseco que se remueve ante la presencia de un agente de la ley. Será de nuevo la resignación irónica y el humor, a menudo, la herramienta que estos enarbolan para rebajar situaciones más o menos tensas. La siguiente escena, protagonizada por el capitán Álamo, personaje secundario de *Lejos del corazón*, es ejemplo de ello:

—Dile a tu jefe que ha llegado Leandro. No hace falta que sonrías, guapa, no vamos a gastarnos ni un euro aquí. Guardia Civil.

La recepcionista reemplazó al instante la amabilidad comercial por un rictus de horror. Descolgó el teléfono, apretó un botón en la base y musitó a quienquiera que la escuchara al otro lado de la línea:

—Está aquí el señor Leandro...—dudó.

—Leandro verde que te quiero verde—dijo Álamo, impasible.

—...de la Guardia Civil—completó la chica mientras palidecía (Silva, 2018, p. 180).

Por último, el próximo diálogo advierte cómo a pesar de darse un considerable avance y modernización en las formas, internas y externas, de un cuerpo como la Guardia Civil —de sólida tradición militar— aún quedan reductos indisolubles de una mentalidad ya

obsoleta, absurda y despótica. Bevilacqua persevera en la actualización, en la lucha contra esos viejos lastres que únicamente sirven para ralentizar, para avivar prejuicios y para dar la razón a aquellos que aún hoy sienten al guardia civil como un enemigo injusto y lleno de inquina. A pesar del empeño por sanear esta imagen, ignorar la existencia de quien aún piensa que el modo idóneo para hacerse respetar es a través del pavor y de la coacción, sería obviar la realidad.

—En fin, me esforzaré, por la cuenta que me trae. Pero me va a costar. En el destino del que vengo tenía un sargento primero que te arrestaba por llevar polvo en los zapatos.

—Es que la falta de cariño en la infancia puede llegar a ser muy mala. Tan solo espero que la experiencia con semejante espécimen no te haya traumatizado hasta el punto de impedirte ver que no todos los que llevamos galones sufrimos ese trastorno de la personalidad (Silva, 2010, p. 109).

En definitiva, las dos series desglosadas están por entero empapadas de esa pretendida pátina de realidad y normalización en que se inspiran: las novelas de Alicia Giménez Bartlett tomando el Cuerpo Nacional de Policía como referencia; la Guardia Civil en el caso de Lorenzo Silva. Ambos recurren a una exhaustiva documentación y contraste de informes y testimonios para elaborar con la mayor precisión posible su ficción. Sin olvidar que, efectivamente, se trata de narraciones imaginarias, donde los sucesos y los personajes son producto de la imaginación de los escritores, aunque el escenario en que se colocan y por el que se mueven bien podría ser ejemplo del mundo más cercano e inmediato que nos rodea.

6.4. Personajes secundarios

En las dos sagas desbrozadas no cabe duda de que el protagonismo absoluto de la trama recae sobre los dos personajes principales. Estos orientan, como ya se ha visto, el cauce central y nuclear de todo lo que se desarrolla a lo largo de las diversas novelas. No obstante, y a pesar de la recalcada preeminencia de ambas parejas, no son estas conjuntos aislados ni están desvinculados de una organización más extensa y ramificada, por lo que la interrelación con otros personajes se hace indispensable. Así, otro rasgo importante de la nueva novela negra surge a colación precisamente de esa estructura jerárquica en que se enmarca el trabajo que llevan a cabo los detectives. Mientras que en la tradición anterior el individualismo del investigador se apreciaba en el total despegue de cualquier entidad oficial, en la intención de llevar una vida solitaria y en la ejecución del cometido policíaco al margen de sistemas estatales, en esta nueva formulación queda claro que esa independencia se desvanece por partida doble.

Tal y como refieren Sánchez Zapatero y Martín Escribá (2010), esta circunstancia se debe, principalmente, al carácter democrático de la sociedad actual, donde la resolución de los delitos —por ley— compete a organismos oficiales, quedando para el detective privado únicamente casos de adulterio, de desapariciones, de investigaciones paralelas o de violencia callejera. En aras de la verosimilitud y correspondencia con las organización real de las fuerzas de seguridad, los nuevos detectives deben trabajar acompañados. De esta manera, el personaje secundario se granjea una distinción y un calibre mucho mayor, llegando a ser crucial para el buen hacer del detective principal. Hasta este momento, los coprotagonistas podían encasillarse en dos grandes grupos: los ayudantes —aparecen como complemento y contrapunto al protagonista, en muchos casos imprescindibles para la narración y el ritmo ágil de la trama— o los oponentes —menos frecuentes, destaca el caso de Moriarty, habitual contrincante de Sherlock Holmes—.

En la nueva novela policíaca desaparece este segundo bloque, entendido de esa manera. Los enemigos de los detectives dejarán de ser sujetos determinados para situarse en un plano más genérico y abstracto. El crimen como ente aparece en cualquier estrato de la sociedad, está en la calle y en las ciudades permanentemente, y se manifiesta de diversas formas y en distintas circunstancias. Como investigadores profesionales habrán de atajar el

delito en aras de la ley y el orden, sin ser tan relevante el nombre del causante y, por supuesto, sin existir —normalmente— conexión personal ente el detective y el criminal. Además, el papel del ayudante secundario cobra mayor trascendencia, situándose a menudo al lado del héroe, trabajando en igualdad de condiciones y revirtiendo los términos del nexo tradicional: apoyo en las sombras y satélite gravitando alrededor del personaje principal (Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 2010).

Esto se logrará, por una parte, mediante el ya presentado vínculo de la pareja. El detective deja de ser uno para conformar un equipo con otro investigador, favoreciendo un constante intercambio e interacción en todos los aspectos de su vida. Por otra parte, la pertenencia obligada y necesaria a una organización gubernamental donde han de responder no ya ante sí mismos, sino ante un conjunto de compañeros, ante un superior, ante una gradación y ante la entidad a la que representan.

Por ello, y al margen de las burocracias y de las estructuras jerárquicas de dichos Cuerpos, nos compete para el completo análisis de estos actuales ejemplos de la novela policíaca la atención a la aparición y el alcance de otros personajes secundarios u ocasionales, los cuales permitirán completar el lienzo de la realidad del detective moderno. Especial dedicación precisa, asimismo, la identidad del enemigo del héroe. El carácter de la novela policíaca se define, por antonomasia, por exponer la lucha entre el detective —defensor del bien— y el criminal —artífice del mal—. Por ello, reparar en ciertas consideraciones sobre estos personajes ayudará a delimitar el marco que encuadra a estas narraciones.

En primer lugar, conviene detener la mirada en los compañeros de trabajo de los detectives, con los que estos emparentarán rutinas, trabajos y métodos. En este estudio de los personajes secundarios corresponde focalizar el examen con mayor detalle en estos, en detrimento de los implicados en la vida privada de los protagonistas, ya analizados. De este modo, y comenzando por la serie de Giménez Bartlett, merecen ser resaltados los siguientes policías: el comisario Coronas, las guardias Yolanda y Sonia, el inspector Fraile, diversos agentes de otros departamentos y miembros de cuerpos como los *Mossos d'Esquadra* o la Guardia Urbana.

Sin lugar a dudas, el comisario Coronas representa el orden superior, la jerarquía directa e inmediata a la que Petra y Garzón obedecen. A diferencia del detective privado — con capacidad para elegir no solo los delitos que le interesan, sino también el modo, las formas y los medios para resolverlo— los miembros de la Policía Nacional se regulan por

una organización determinada, estructurada, dirigida y ordenada. Por ello, Coronas será el verdadero director de los movimientos y designios de los investigadores, ya que él estipulará los casos, les dará o denegará permisos y será, en primera instancia, la persona ante la que deban responder. Coronas oficia como un individuo magnánimo, firme y autoritario pero razonable, capaz de escuchar y atender a las peticiones de sus subordinados sin dejar de sostener la batuta de poder. Configurado, como el resto de personajes, sobre una acentuada naturalidad y una lograda espontaneidad, este protagonizará diversas escenas adornadas con detalles ocurrentes e ingeniosos: “—¡Dios eterno!—exclamó—. ¡Si parece una polla!” (Giménez Bartlett, 1999, p. 13). Valga este ejemplo para desmitificar —a través del desenfado y la sencillez— el rol prototípico del jefe que, aun ostentando una gran responsabilidad y autoridad, no deja de ser representado como un hombre afable y abierto. También se aprecia este carácter en el pasaje siguiente, donde hace gala de nuevo de una cercanía amistosa y amable para con sus subordinados:

—¡Vaya, está visto que no hay como unos buenos asesinatos múltiples para que se desencadene una oleada de amor colectivo! Me van a dejar ustedes la comisaría en cueros: Yolanda, Domínguez, Garzón y usted misma, Petra, que aún no puedo ni creérmelo. En un primer momento entendí que el casorio de Garzón y el suyo era el mismo, y le confesaré que me entró un ataque de pánico (Giménez Bartlett, 2007, p. 367).

Por otra parte, las guardias Yolanda y Sonia actuarán como un importante contrapunto, por oposición, a Petra y a Fermín. Se trata de dos chicas jóvenes, atractivas, modernas, algo infantiles e inmaduras, con vocación policial pero aún sin curtir, admiradoras del fuerte carácter, de la fama y de la seguridad de la inspectora Delicado. De hecho, Yolanda abandona la Guardia Urbana para incorporarse al departamento de Homicidios de la Policía Nacional por su admiración por Petra.

—¿Por qué no se pasa a la Policía Nacional?

—Creo que lo voy a pensar. ¿Podré trabajar con usted?

Aquel halago me cogió desprevenida. No negaré que me gustó, pero al mismo tiempo hizo que me sintiera mayor, maternal, y ninguna de las dos opciones me tentaba. Reaccioné con cínica brusquedad:

—Sí, trabajará conmigo y nos condecorarán por buenos servicios, por hacer que resplandezca la verdad. Todo será maravilloso (Giménez Bartlett, 2004, pp. 168-169).

Esta y Garzón contarán en repetidas novelas con la ayuda de las dos jóvenes, lo que dará a pie a socarronas escenas donde el choque de la bisoñez de las chicas y el carácter árido e irónico de Petra y Fermín evidenciará el contraste, soslayado con hilaridad y con un humor lacerante y algo vulgar.

—Oiga, inspectora, ¿es cierto que se ha divorciado dos veces?

Una luz roja parpadeó violentamente dentro de mí.

—Yolanda, encanto, voy a ser muy sincera. Comprendo que esté aburrida; la vida de un policía de cualquier cuerpo no es tan apasionante como la gente suele creer. En mi caso, tampoco, de verdad. De todos modos, si lo que le apetece es un poco de aventura, le recomiendo que la busque en su vida privada. Por ejemplo, follarse mucho da excelentes resultados, ¿comprende? (Giménez Bartlett, 2004, p. 21).

Al margen de lo personal, el apoyo de las dos guardias en enrevesados dispositivos permitirá una mejor cobertura del caso y ejemplificará los medios de que un cuerpo como la Policía dispone y emplea para acatar con éxito sus empresas.

Por otro lado, cabe destacar el papel del inspector Roberto Fraile. Este policía, miembro de los *Mossos d'Esquadra*, aparece únicamente en *Mi querido asesino en serie*. No se trata de un personaje recurrente, sino que su presencia se justifica por la magnitud y las características del caso de la novela. Este, de relevantes connotaciones y mediáticas repercusiones, dictamina la colaboración entre los dos cuerpos policiales operantes en la ciudad de Barcelona. Así, Petra y Garzón se verán forzados a cooperar de un modo directo y permanente con Fraile hasta el fin de la investigación. Este hecho ocasiona, principalmente al inicio de la trama, agudas tirantezas e incomodidad entre ellos, ya que el peculiar carácter de cada uno, los diferentes modos de trabajar y su realidad personal provocarán desavenencias y desencuentros. Es importante apuntar que estas disputas surgen siempre en aras de lo personal, quedando la cuestión política que se pudiera originar por el roce entre ambos organismos policiales completamente al margen. Giménez Bartlett rehúsa incidir en ese conflicto, cercenando la problemática y atendiendo solo al choque de personalidades y a lo privado, de este modo intrascendente y superfluo para la opinión social.

—Este tío va como una jodida moto.

—Es eficiente, ya lo ve.

—Eficiente, pero aficionado a aplicar etiquetas. ¿Por qué demonios piensa enseguida que el culpable es igualito al ejemplo de su libro?

—Le falta experiencia pero es eficiente, créame; lo cual nos viene de perlas porque nos libera de un montón de trabajo rutinario.

—Quiere ponerse medallas, resolver el caso él solito. Además, siempre se está metiendo conmigo.

—Conténgase, Fermín. Ya tenemos suficientes complicaciones, no cree una más. Quédese con que es eficiente y punto.

—Eficiente y gilipollas. ¿Qué tipo de tío es capaz de desayunar un zumo de melocotón y un yogur, a usted le parece normal? (Giménez Bartlett, 2017, p. 57).

Uno de los motivos que no facilita el acople de los tres policías es la tenencia del mando de la operación. Acostumbrada a coordinar el equipo y a moverse a su antojo, Petra acusa con irritación la decisión de que no será ella sino Fraile quien capitaneé el curso de la búsqueda. A pesar de ello, una vez que comienzan a sobrevenir los sucesos y el día a día les compele a trabajar juntos, a compartir momentos y a armonizarse en sintonía, estas diferencias irán allanándose para dar pie a la camaradería y a la confianza. Ejemplo de ello serán las copas compartidas al finalizar la jornada, la visita al psiquiátrico donde está ingresada la mujer de Fraile o las noches de intenso trabajo acampados en el despacho.

Por último, es justo hacer mención a los numerosos policías secundarios que aparecen puntualmente en varias novelas y que evidencian la compleja y amplia red de departamentos, personal y recursos que conforman el Cuerpo Nacional de Policía. Las investigaciones que efectúan los detectives requieren, a menudo, de apoyo logístico, de medios informáticos, de indagaciones en otros ámbitos, de contraste de testimonios, de despliegue de equipamiento, de trabajo de campo o, en definitiva, de cualquier ayuda que acelere o facilite su trabajo. Por ello, los diversos personajes que intervienen ejecutando estas tareas, aun sin ser protagonistas de la trama, constituyen importantes eslabones en la amplia cadena de una investigación policial. Queda reflejado, de esta forma, que hoy en día el investigador no es un ser único, individualista, ni es apto por sí mismo para cubrir todos los flancos. Este tiene tras de sí a un considerable y excelente equipo parcelado, y a numerosos expertos en diferentes sectores que trabajan en la sombra para que pueda concluir con éxito y presteza su misión.

En el notorio realismo que inunda estas narraciones literarias, Giménez Bartlett (también lo hará Silva) incluye en las aventuras de sus policías colaboraciones puntuales con otros cuerpos de seguridad. Valga el ejemplo ya mentado de la asociación directa con el inspector de los *Mossos*, pero no es el único. A lo largo de la serie se dan, aun siendo menos

relevantes, cooperaciones con este cuerpo y con la Guardia Urbana. Con ello la escritora tiene la intención de mostrar una práctica habitual hoy en día en la regularización de las competencias de los distintos organismos de seguridad del Estado. Aunque cada uno de ellos tenga su propia jurisdicción, no es raro que se den casos o situaciones en los que sea necesario llevar a cabo un trabajo conjunto. Este retrato literario permite enseñar, mediante la normalización, esta conexión, así como los dispares modos de trabajar y la burocracia imperante que determina o rige estas acciones.

También, por otro lado, en las aventuras de Lorenzo Silva intervienen diversos personajes que hilan la tupida urdimbre que conforma el cuerpo de la Guardia Civil. Aquí, de igual manera a como ocurría en la serie de Giménez Bartlett, Bevilacqua y Chamorro trabajan, en la mayoría de entregas, a las órdenes de un superior inmediato: el comandante Pereira. Ya referida su relación con el propio Bevilacqua, en el aspecto laboral este se define por asemejarse bastante a su homólogo en las novelas de la escritora albaceteña: firme, imponente y exigente, rechaza el abuso de poder y el dogmatismo, escucha y valora a sus subordinados, y atiende peticiones y deseos, aunque no deja de dirigir siempre con autoridad y carisma. Sirva la descripción del propio Bevilacqua para recrearlo:

Después de lo que había tenido ocasión de ver por ahí, me inclinaba a pensar que la fortuna no me había tratado mal al hacerme servir a las órdenes de Pereira. Era razonable, tenía buena cabeza y toleraba con bastante indulgencia que mi visión del mundo difiriera significativamente de la suya en algún que otro aspecto sustancial. Tampoco acostumbraba a darme órdenes a voces o recurriendo a un léxico cuartelario, con lo que me ahorraba, entre otras, la desalentadora sensación de haber sido trasladado a un batallón de castigo (Silva, 2000, p. 27).

Tanto Coronas como Pereira son personajes de repercusión secundaria, con escasas comparencias físicas pero presentes en la mente y en las acciones de los detectives. Ellos son los que articulan y deciden el destino de sus subordinados, y a los que estos deben siempre, en última instancia, rendir cuentas.

Otro personaje complementario pero sin duda destacado en la serie de Silva es el joven guardia Juan Arnau. Este interviene por primera vez en la quinta novela, *La estrategia del agua*, como refuerzo del equipo formado por Vila y Chamorro. Arnau representa al joven recién salido de la Academia, obediente, dispuesto y marcial, ejemplo de los valores del guardia de manual, intachable en su comportamiento, debido a su superior y dócil con la jerarquía impuesta. Poco a poco se acostumbrará a las maneras poco ortodoxas de Bevilacqua

(al que no es capaz de rebajar del tratamiento de usted, por más que su jefe se lo recrimina mientras le dispensa un trato desenfadado y afable), demostrando su valía y perspicacia. Si bien el equipo formado por Rubén y Virginia es tan sólido y está tan asentado que no deja hueco en lo personal a un nuevo miembro, la repetida presencia de Arnau desde este momento será de vital ayuda para las investigaciones, convirtiéndose en imprescindible en sus aventuras y permitiendo al lector apreciar el crecimiento y la evolución también del pueril guardia, tal y como Bevilacqua rememora:

Me quedé mirándolo. Y me acordé, de pronto, de cómo zozobraba apenas siete años atrás, cuando recién llegado a la unidad, le sometía a un interrogatorio implacable como el que acababa de hacerle. A aquel chaval que pasados los treinta cada día lo era un poco menos podía ya encargarle cualquier misión, en la certeza de que no iba a arrugarse por nada. Sentí que la seguridad y la firmeza que mostraba eran, en parte, obra de mis desvelos y de mis enseñanzas, y que el día que me desalojaran del lugar que aún ocupaba podría irme sintiendo que había contribuido en algo a dejar la trinchera defendida (Silva, 2018, p. 207).

Entre los frecuentes secundarios que aparecen como refuerzo de los protagonistas destaca, por otra parte, la cabo Salgado. Esta, de edad parecida a Virginia, comparte departamento con los dos guardias desde la primera aventura. Sin ser en ninguna novela un personaje vital, su papel como salvaguardia y escolta desde las sombras será recurrente y significativo. Bevilacqua acude con frecuencia a ella para que realice labores de escucha, de búsqueda de datos o de transmisión de información, situándose pues como elemento decisivo para que funcione el engranaje de la investigación. Esta guardia, de carácter díscolo, ingenuo y aparentemente poco atento, responderá siempre con entrega y eficacia a las tareas encomendadas por su jefe, no sin protagonizar a menudo escenas poco normativas, donde abunda lo risible por absurdo o por inadecuación a la situación. Valga el siguiente diálogo con Bevilacqua a modo de ejemplo:

—De qué va a ser. De la playa a la que va a acercarse Diego Toribio con su puta lancha el sábado por la noche, para descargar algo ilícito y, con dos cojones, para darle un morreo a la novia. La playa donde le vamos a trincar y nos lo vamos a follar vivo, si espabilamos.

—Inés, sabes que no apruebo ese lenguaje.

—Era por resultar más expresiva.

—Eso lo has conseguido, pero entiendo igual sin tanto alarde (Silva, 2018, p. 288).

Por último, tal y como ocurría en las novelas de Giménez Bartlett, también en las del escritor madrileño se da la colaboración habitual tanto con miembros policiales de otros departamentos de la misma Guardia Civil como con otros cuerpos de seguridad. La idiosincrasia de la Unidad para la que Vila y Chamorro trabajan determina su constante traslado y movimiento a lo largo y ancho del país, por lo que será imperativo el contacto con los representantes de la ley encargados de cada zona. Mientras que Petra y Fermín buscaban con frecuencia compañeros de su propia comisaria (inspectores de delitos económicos, de delitos informáticos, de documentación...), siendo el trato con miembros del resto de dependencias y con los de otras instituciones más puntual, en la situación de Vila y Chamorro sucede al revés. El equipo dentro de su propia Unidad se limita prácticamente al apoyo de Arnau, a pie de campo, y al de Salgado, desde la base (simbólica será la ayuda prestada por un experto en informática, en *La reina sin espejo*, por ejemplo). En cambio, serán muchos los guardias civiles de otros puestos o comandancias con los que deban coordinarse, ya que cada vez que un caso les obliga a viajar —y aun siendo ellos los responsables del mismo— la colaboración y amparo de los trabajadores del destino será indispensable. No hay operación en la que los protagonistas no se vean obligados, en mayor o menor medida, a elaborar un plan de acción donde participen otros guardias civiles (o policías y *mossos*, en el caso de *La reina sin espejo*, *La marca del meridiano* y *Lejos del corazón*). Esto implicará, además de los vínculos personales que se desarrollen (más o menos amistosos), el despliegue de un extenso mapa de relaciones, redes y estructuras de jerarquía que entrelaza toda la organización del cuerpo de la Guardia Civil a nivel nacional.

Conviene subrayar, a este respecto, las circunstancias singulares de *Donde los escorpiones*. En esta novela emerge una nueva conjunción, desconocida hasta entonces tanto en una serie como en la otra. En ambas es común la interrelación con el resto de organismos defensores de la ley: Policía Nacional, Guardia Urbana, *Mossos d'Esquadra* o Guardia Civil. En cambio, el Ejército nunca había aparecido en las aventuras de estos detectives. Será en este libro donde el crimen les lleve directamente no solo a una estrecha colaboración con las Fuerzas Armadas, sino que lo hará además en un ambiente hostil, de guerra, en un país extranjero, con militares españoles pero también con representantes de la OTAN de otros países. Esta novela servirá, por tanto, para ampliar el horizonte de realidades mostradas hasta la fecha, aterrizando en un mundo desconocido, lejano y peligroso, donde la confianza de los

protagonistas en los personajes que lideran y comandan este escenario será imprescindible para el éxito de su misión.

Por último, en lo que respecta a los enemigos de los héroes, estos se asemejan con bastante fidelidad a la fórmula tradicional de la novela policíaca. En sus orígenes, el relato clásico planteaba como incuestionable el papel primordial del investigador, el cual además solía ser siempre el mismo para una serie de novelas, convirtiéndose esto en una de sus principales características. En cada una de sus aventuras este conocido detective luchaba o trataba de desenmascarar al personaje distinto y desconocido que había cometido el delito. De este modo, la pregunta susceptible de responderse en la novela era quién y cómo. El desvele del nombre acarrea, en consecuencia, sorpresa y expectación, pues solía tratarse de un personaje ya presentado, con peso en la trama y del que no se sospechaba su culpabilidad.

En la novela negra, poco después, el patrón se repite, aunque con ciertas diferencias. El detective, por lo general, continúa siendo el mismo para un grupo de novelas de un mismo autor, pero el carácter del criminal cambia. Ya no importa tanto quién sea, sino por qué ha actuado. La atención se centra más en el proceso que en el culpable en sí, perdiendo, por tanto, protagonismo la figura del enemigo como individuo determinado. Siempre debe haber un responsable del delito, pero ya no importa tanto quién sea sino qué ha causado.

La nueva novela policíaca se acerca más al planteamiento del relato negro. Aparece, no obstante, un elemento nuevo fundamental que definirá asimismo el carácter del delincuente. Al tratarse de historias cuyos protagonistas pertenecen y responden ante instituciones gubernamentales, los enemigos a los que estos se enfrentan son, potencialmente, todos los ciudadanos de un país. Es decir, los policías y guardias deben asumir cualquier circunstancia en la que se dé un crimen, independientemente de quién, cómo o dónde lo haya cometido. En consecuencia, dejará de tener importancia quién orqueste estos atentados, pues serán siempre personajes desconocidos, habitualmente intrascendentes, de diferentes clases sociales, con motivos variados y dispares y con modos de operar heterogéneos.

En definitiva, los criminales contra los que los héroes de esta corriente actual del género batallan serán el reflejo de la sociedad en la que viven. Servirán para ejemplificar los cuantiosos conflictos, las múltiples realidades, los ambientes de las ciudades, la pobreza y la miseria, la envidia, el desamor o la venganza. Harán gala de los tópicos históricos, universales, que llevan al hombre a delinquir, a matar o a atentar contra otros seres humanos.

No es posible, por tanto, hablar de antihéroes precisos, de un enemigo común o de un antagonista prototípico. La identidad del criminal se globaliza, se ensancha hasta perder sus límites para abarcar todo un cosmos, toda una sociedad donde se agitan un sinfín de hombres y de mujeres susceptibles de ser víctimas y culpables (a menudo ambos). El policía moderno combate contra el mal en su totalidad, tratando de atajarlo cada vez que da la cara, lejos de las misiones concretas, limitadas y dirigidas de los detectives privados, cuyo cometido era desentrañar única y exclusivamente el crimen para el que habían sido contratados y pagados.

BREVE CODA FINAL

Otras manifestaciones de la nueva novela policíaca española

Si bien es cierto que las series de Alicia Giménez Bartlett y Lorenzo Silva se alzan como pioneras y precursoras de este nuevo rebrote del género en nuestras letras —atesorando una atención y una valoración más que considerable por parte de críticos y académicos— no son, ni mucho menos, las únicas producciones actuales de novela policíaca en nuestro país. A tenor de ese evidente *boom*, que atrae a editores y lectores, son muchos los escritores que despuntan en nuestra literatura con obras de este tipo. El género, que goza de evidente buena salud, se encuentra en un proceso constante de renovación y evolución, donde autores jóvenes se suman a los ya consolidados, añadiendo nuevos enfoques, incluyendo perspectivas diferentes o destacando aspectos, quizá desconocidos, que aportan aire fresco y actualización para este tipo de narraciones.

Paco Camarasa (2016) —afamado librero, especialista del género y amigo, además, de Giménez Bartlett, homenajeado por esta en *Mi querido asesino en serie* al ser recordado como el dueño de la librería *Negra y Criminal*, amigo en la ficción de Garzón— se atreve a hacer cierto paralelismo con la llamada generación de los “novísimos” en poesía. Esta clasificación, hecha por José María Castellet en 1970, pretendía reunir en una antología a los nueve poetas que, a la vez que se desgajaban de la tradición poética precedente, con su producción aseguraban la pervivencia y continuidad de una poesía con miras de futuro. De modo similar, Camarasa recurre al método para adecuarlo a la realidad actual del género negro en España. Se vale para ello de la crítica, de los premios recibidos por estos escritores y de una considerable trayectoria literaria. Así, los nombres que el especialista propone son los siguientes: Víctor del Árbol, Juan Ramón Biedma, Berna González Harbour, Toni Hill, David Llorente, Alexis Ravelo, Dolores Redondo, Rosa Ribás y Carlos Zanón.

Por su parte, Sánchez Zapatero y Martín Escribá, en el prólogo a la antología de cuentos policíacos *Sospechosos habituales. Tras la pista de la nueva novela negra española* (2012), apuntan que este momento óptimo del género no responde únicamente a la abundancia de festivales, de congresos especializados (entre los que destacan la Semana Negra de Gijón, BCNegra o Getafe Negro), a la proliferación de premios literarios (Premio RBA de Novela Policiaca o Premio Hammett, principalmente) ni al creciente interés editorial —que fomenta la aparición de colecciones y antologías—, sino que se debe, quizá, a la gran cantidad de escritores y de libros que se encuentran al alcance de un público cada vez mayor y más demandante. Según estos críticos, esta profusión de textos no implica baja calidad, pues precisamente lo que subrayan es el buen hacer, en general, de esta fértil oleada de escritores. Consecuentemente, este amplio y variado canon de autores dificulta una clasificación formal o temática cerrada. En las primeras manifestaciones del género en nuestro país —en las décadas de los años setenta y ochenta— y en los continuadores del mismo —a finales de siglo— era relativamente fácil extraer unos patrones más o menos estables, donde se mantenían —o subvertían— rasgos del género clásico. No ahora. La etiqueta de novela negra acoge, actualmente, una heterogénea producción de obras, donde caben tanto las canónicas como otras de carácter híbrido y experimental, a menudo con los límites de la identidad del género difusos.

Tal y como apuntan estos teóricos, esto es gracias, sin duda, a la actualización de la novela policíaca para con la realidad social a la que se circunscribe. Por ello, los relatos más recientes se postulan como testigo y manifiesto de los vertiginosos cambios sociales acaecidos en nuestro país en la época coetánea, donde cabe la globalización, la violencia de género, el feminismo, la permanente denuncia social, el activismo, la lucha de derechos, la corrupción política o la inmigración, entre otros. Esta pluralidad de temas comporta una crónica global contemporánea, referida directamente en una novela policíaca actualizada, coherente con el momento y la situación española.

Una de las características de esta heterogeneidad en la actualidad del género son las diferentes realidades, ocupaciones y ubicaciones de los escritores que lo cultivan. Hasta este momento, en general, los autores de novela negra lo eran de oficio. En nuestros días es habitual, en cambio, que estos escritores procedan de sectores diversos y ajenos al mundo de las letras. Aparte de periodistas, guionistas o redactores aparecen empresarios, profesores universitarios, fotógrafos o abogados. Además de este variopinto elenco de profesiones,

también llama la atención el viraje de la localización de la acción novelesca. Tradicionalmente eran Madrid y Barcelona los núcleos urbanos donde confluían la gran mayoría de series y novelas policíacas, bien por sus características sociales e históricas (especialmente Barcelona), o bien por favorecer su extensión y multiculturalidad la creación de mundos detectivescos. No obstante, se puede apreciar cómo poco a poco se produce una descentralización en los lugares de actuación de los detectives, ampliando el espacio geográfico peninsular y favoreciendo la identificación de un mayor número de lectores: ciudades como Valencia, Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Bilbao, Oviedo o Lugo, entre otras, son escogidas —y sumadas a Madrid y Barcelona— para emplazar el suceso criminal (Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 2012).

También en la figura del detective se palpa cierta modernización y adecuación a la realidad contemporánea. Lejos quedarán los estereotipos del tipo duro, arisco y marginal, vestido de manera extravagante y anticuada, vagando en solitario por las calles desiertas de una ciudad oscura y hostil, y capaz de resolver los crímenes con vagos indicios y altas dosis de deducción e inteligencia. A cambio, aparece un héroe mucho más humanizado, integrado en la sociedad, con una vida cotidiana similar a la del resto de mortales, garante de la cultura de su tiempo, y cuya labor detectivesca dictamina su profesión, acogido normalmente a la ley y al sistema jurídico (Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 2012). Sin lugar a dudas, los protagonistas de Giménez Bartlett y de Silva son iniciadores, guías y modelos en esta singularización del personaje.

En esa abultada nómina de creadores de novela negra que hoy pueblan el mercado literario cabe hacer mención al grupo concreto de las mujeres escritoras cuya protagonista principal es, también, una mujer. Sin lugar a dudas, Alicia Giménez Bartlett se erige como principal baluarte de esta escritura femenina, con su Petra Delicado como ejemplo y prototipo literario. El empoderamiento femenino que representa la detective catalana, operando desde dentro de la Policía Nacional, supone, como ya se ha analizado, la visión desde un ángulo hasta entonces desconocido en la novela policíaca.

Detrás de Petra Delicado han llegado otras detectives, que apuntalan y afianzan esa tendencia de otorgar progresivamente más protagonismo literario a la mujer. La literatura se hace eco de las circunstancias laborales contemporáneas, donde cada vez más mujeres ostentan cargos de responsabilidad y autoridad. De este modo, uno de los rasgos que ensancha la grieta que las separa de las producciones anteriores del género —donde las

mujeres carecían prácticamente de presencia—, frente al actual protagonismo que atesoran, es, precisamente, el empoderamiento de estas en la ficción.

Estas figuras femeninas adquieren poderes antes vetados al género masculino, se hacen con una pistola y la potestad de su mando, obligando, asimismo, a un cambio colateral en los roles masculinos. El hombre da un paso atrás para situarse, a menudo, en un segundo plano, a la sombra y servicio de la mujer (como subaltanero) o, cada vez más a menudo, como hombres víctima (Losada Soler, 2015). Así, además de la protagonista de Giménez Bartlett, destacan, según Sánchez-Díaz Algadalán (2015), la inspectora Amaia Salazar, de la Policía Foral navarra, creada por Dolores Redondo (protagonista de *El guardián invisible*, 2013; *Legado de los huesos*, 2013; y *Ofrenda a la tormenta*, 2014); o la subinspectora de los Mossos d'Esquadra de Teresa Solana, Norma Forester (protagonista de *Negras tormentas*, 2011). Temas como el feminismo, las relaciones personales en el ámbito laboral, las situaciones sentimentales y las preocupaciones familiares, la maternidad, el vínculo con sus compañeros —varones, en los tres casos—, la violencia de género o el trato de favor político, jurídico y social a las clases más pudientes, entre otros, son algunos de los temas más destacados que comparten las novelas de estas tres escritoras (Sánchez Díaz-Aldagalán, 2015).

Además de las mencionadas, Martín Gijón (2015) se refiere asimismo a la detective Bruna Husky, creada por Rosa Montero (Premio Nacional de las Letras 2017), y a la jueza Lola MacHor, de Reyes Calderón (Premio Azorín 2016 por *Dispara a la luna*). Esta, no obstante, destaca especialmente la relevancia de Petra Delicado y de Amaia Salazar como principales ejemplos de protagonistas policíacos encarnados por mujeres en nuestro país.

Otros nombres de escritoras del género en la actualidad son Cristina Fallarás —ganadora del Premio Hammett por *Las niñas perdidas* (2011)—, Carolina Solé —manifiesta admiradora de Petra Delicado y Fermín Garzón, autora de *Ojos de hielo* (2013) y de *El vínculo perfecto* (2016)— o Rosa Ribás —creadora de las series de la comisaria Cornelia Weber-Tejedor y de la reportera Ana Martí, junto a Sabine Hofmann— (Unamuno, 2014).

Destaca, asimismo, Mercedes Castro, cuya subinspectora de policía, Clara Deza, protagonista de *Y punto*. (2008) guarda ciertas similitudes con Petra Delicado, como el continuo y difícil baile entre dos dimensiones —la laboral y la personal— o la condición de mujer en un mundo de hombres, desde la perspectiva de un personaje pretendidamente humano. Esta autora publica en 2010 una segunda novela policíaca, *Mantis*, pero con una

protagonista diferente: Teresa Sinde, que, en este caso, no es policía, sino cocinera. El carácter de Sinde difiere respecto a Delicado y Deza, presentando a la mujer desde otro punto de vista: como *femme fatale* enemiga del hombre, poderosa, inteligente y peligrosa (Valero Valero, 2017).

Por otra parte, en este reciente protagonismo de la mujer en la literatura policíaca contemporánea es importante atender a la doble dimensión que esta adquiere en las novelas. Claro queda lo significativo, por rompedor, novedoso y subversivo, que es posicionar a una mujer policía como eje central de una producción del género, pero también es imprescindible atender a su relevancia al otro lado de la balanza: como brazo ejecutor del crimen y baluarte del mal. Tal y como apuntan Losada Soler (2015) y Losada Soler y Paszkiewicz (2016), la mujer deja de matar por motivos sentimentales —razón clásica del estereotipo femenino— para pasar a perpetrar crímenes organizados, a sumarse a bandas de delincuentes, a emplear métodos “poco femeninos” (armas de fuego, asesinatos a sangre fría) o a encontrar razones para ello más allá de lo sentimental (ansias de poder, envidia, traiciones o venganzas). Ejemplo de ello es, como ya se ha visto, Alicia Giménez Bartlett, cuya frecuente inclusión de mujeres criminales evidencia esta tendencia.

Otro caso singular, llamativo por atentar con contundencia contra las pautas canónicas del género, es el de Marta Sanz (finalista del Premio Nadal 2006 por *Susana y los viejos* y ganadora del Premio Herralde de Novela 2015 por *Farándula*), cuyo personaje estrella, Arturo Zarco, representa la homosexualidad en un mundo de enraizada y enquistada masculinidad. Hasta el momento era impensable concebir a un detective que no abanderara una virilidad entendida como dominante, heroica e individualista, normalizada socialmente. El detective se ha de adaptar a las arraigadas costumbres, a lo convencional y a la praxis histórica de una sexualidad no transgresora, como supuesto defensor acérrimo de unos valores patriarcales y machistas completamente asumidos. No ha sido hasta hace poco cuando han empezado a emerger investigadores homosexuales, signo de la apertura, de la homogeneización, de la visibilización y de la libertad social que poco a poco se va instaurando en las culturas modernas, de la que la novela policíaca, como crónica de su tiempo, ha comenzado a hacerse eco. Las novelas policíacas de Sanz protagonizadas por Zarco, *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012), son ejemplo del tratamiento de este tema en nuestra literatura, por lo demás prácticamente ignorado. Se expone, así, una masculinidad atípica, relacionada con una sexualidad que difiere de lo

común y de lo institucionalizado, pero que persigue su absoluta normalización y mestizaje con los esquemas ortodoxos del género (Gutiérrez, 2014).

En definitiva, la condición sexual del protagonista no interfiere con el hilo argumental —policíaco— de estas novelas, rompiendo así obsoletas fórmulas y viejos clichés en torno a la viril figura del detective. Además de por su sexualidad, Zarco se aleja de los marcados estereotipos del género también por sus métodos investigadores, los cuales se ven alterados por sus fugaces flechazos con hombres jóvenes y atractivos, la intercesión de su vida privada o sus idílicos enamoramientos (Bardavío Estevan, 2010). De nuevo, la vertiente más personal e íntima del personaje se equipara en importancia a la trama meramente policíaca.

Otra escritora en boga actualmente es Rosa Ribás, autora de *La detective miope* (2010) y de la serie de la comisaria Cornelia Weber-Tejedor (*Entre dos aguas*, 2007; *Con anuncio*, 2009; *En caída libre*, 2011 y *Si no, lo matamos*, 2016). La protagonista de *La detective miope*, Irene Ricart, es una detective privada recién salida de un centro psiquiátrico, la cual recuerda rápidamente al investigador innominado de Eduardo Mendoza. Ambos personajes representan una inversión paródica del héroe. Ricart se caracteriza por ser una mujer enajenada, prácticamente ciega —evidente parodia de la apreciada virtud del detective observador— de ácido y negro humor, y cuyo método detectivesco se basa en referencias literarias. Asimismo, en consonancia con las novelas policíacas contemporáneas, la importancia de la vida personal de la protagonista es patente, conjugándose y entremezclándose con el argumento criminal (Bettaglio, 2015).

Respecto a su segunda protagonista, Díez de Revenga (2012) alude al perfil de una policía que se asemeja a los retratos de los personajes femeninos detectivescos actuales y que evoca sin dificultades a comportamientos y pautas de mujeres como Petra Delicado. En esta ocasión, Weber-Tejedor, ostensiblemente imperfecta, es fanática de la cerveza, la domina el ímpetu detectivesco y, al igual que Petra, representa el papel de una mujer independiente y autónoma realizando un trabajo de hombres rodeada habitualmente de ellos.

Asimismo, Díez de Revenga subraya el compromiso de la novela policíaca con la realidad contemporánea. Ribás acerca el mundo de la inmigración, de la industrialización del siglo XXI, de las drogas y del tráfico de estupefacientes, con el aeropuerto de Fráncfort como escenario principal. Gracias a la trama policíaca, y de la mano de una humanizada heroína, nuevamente el relato abre una ventana a nuestro universo más inmediato. Temas como la

globalización, la difuminación de fronteras, el crimen a gran escala, las complejas operaciones policiales o la importancia de las circunstancias vitales y personales de los personajes subyacerán también en las páginas de Rosa Ribás.

Entre los escritores masculinos contemporáneos en nuestras letras sobresalen, asimismo y además de la lista presentada por Camarasa, hombres como Domingo Villar, Francisco González Ledesma, Eugenio Fuentes, Rafael Reig, Félix G. Modroño, Paco Piquer Vento, Carlos Salem, Julián Ibáñez, Juan Carlos Galindo o César Pérez Gellida (cuya trilogía, protagonizada por el inspector Ramiro Sancho, ha sido avalada y prologada por Lorenzo Silva).

A estos hay que incorporar una peculiar nómina de escritores policíacos: aquellos cuya profesión es —o era— la de policía. Este fenómeno, representado principalmente por novelistas como Víctor del Árbol —Premio Nadal por *La víspera de casi todo* (2016) y Premio Valencia Negra por *Por encima de la lluvia* (2017)—, Marc Pastor, Esteban Navarro o Rafa Melero, llama la atención por la cercana relación entre ficción y realidad: hombres dedicados en su día a día a labores policíacas crean obras de ficción referidas, precisamente, a ese ámbito detectivesco. Fuera de nuestras fronteras es Joseph Wambaugh el autor policía que más elogios ha atesorado en los últimos tiempos, y que se postula como gran maestro de este grupo de escritores surgidos en los cuerpos policiales (Aimeur, 2014).

Bien es cierto que la cercanía temporal de estos autores y sus obras impide su análisis con una perspectiva histórica y crítica suficiente. No obstante, la mayoría de ellos ya han llamado la atención de académicos y críticos, los cuales han reconocido la calidad de su prosa y su fidelidad al género. El éxito editorial y de público especializado, la deferencia en congresos y artículos, y la obtención de premios permite aceptar, en cierto modo, a estos escritores como garantes de la calidad y la buena salud de la novela policíaca hoy en día y en el futuro más inmediato.

Entre ellos, Sánchez Zapatero (2014a) aborda el análisis de Domingo Villar como uno de los autores contemporáneos más destacados. Este autor gallego es el padre del inspector de policía Leo Caldas —y de su ayudante Rafael Estévez—, protagonistas de *Ojos de agua* (2006) y *La playa de los ahogados* (2009), Premio Brigada 21. Estas novelas se ajustan a la fórmula clásica del género (el eje vertebral es la investigación de un crimen acaecido al comienzo de la misma). Sánchez Zapatero apunta que el aspecto innovador y destacado de los relatos de Villar es el protagonismo otorgado no solo al detective, sino

especialmente a la víctima y al culpable, descritos y perfilados como individuos corrientes y de gran humanidad. Asimismo, la conexión con el género negro se evidencia en la importancia que atesora la descripción contextual. En este caso no se trata de una gran ciudad como Madrid o Barcelona, sino que es Vigo el núcleo geográfico que articula los escenarios, adquiriendo gran relevancia la crónica social y cultural coetánea implícita en el argumento. El costumbrismo y el vínculo con la tradición policíaca precedente —se intercalan frecuentes referencias a otros escritores, como Montalbán, Hammett o Camilleri— afianzan esta relación.

Carlos Zanón es otro de los autores contemporáneos más avalados por público y crítica, especialmente gracias a su novela *Yo fui Johnny Thunders* (2014), Premio Hammett 2015. Esta juega con los límites del género, diluye la frontera entre el relato policíaco y la novela de violencia. La construcción de un protagonista potente, sólido y afincado en el lado más turbio de la vida, y la escenificación de una Barcelona de barrio, de pisos interiores, de edificios superpoblados y escaleras con olor a rancio evocan la atmósfera más sórdida de los relatos crudos del género negro. No obstante, la crítica no se pone de acuerdo en la inclusión de los relatos de Zanón en la novela negra, precisamente por la patente subversión y transgresión de sus rasgos (Galindo, 2014). El propio escritor catalán, de hecho, reniega del encasillamiento de su literatura en un género determinado: “La etiqueta de negro me importa poco. Si dicen que soy negro, pues soy negro. [...] Intento escribir de la mejor forma posible para comunicar. Si es con la novela negra como instrumento, lo usaré” (apud Roldán, 2018). Llama la atención, a pesar de ello, que Zanón haya aceptado el reto de resucitar al detective más famoso de nuestra literatura: Pepe Carvalho. Esta novela, aún sin publicar, pretende la actualización del mítico investigador de Vázquez Montalbán a manos de la subversiva, directa y descarnada prosa del barcelonés.

Otro de los autores más destacados del momento es el extremeño Eugenio Fuentes, padre del detective privado Ricardo Cupido —llamativo este caso por separarse de la tendencia general, donde prevalecen con claridad los agentes de la ley como protagonistas—, personaje principal de una serie de, a día de hoy, siete novelas. Es avalado por público, editoriales (ha sido traducido a más de doce idiomas) y críticos, habiendo recibido numerosos reconocimientos y premios por su obra. Según Sánchez Zapatero (2012), Fuentes, Giménez Bartlett y Silva serían los más notorios representantes de la nueva generación de escritores de novela negra de nuestra literatura.

Uno de los rasgos que emparentan la ficción de Fuentes con la tendencia más reciente del género en España es la ya mencionada descentralización de los escenarios. En este caso, el escritor evoca un lugar ficticio, que recuerda a su Extremadura natal y que bautiza como Breda (Sánchez Zapatero, 2012). Desde allí operará Cupido, que, como figura detectivesca, luce uno de los símbolos que más singularizan a estos personajes literarios: el tic caracterizador. En este caso, será su afición por el ciclismo, entendido como placer físico y mental, la vía de escape que oxigena su rutina y aclara sus enturbiadas ideas.

En definitiva, este amplio glosario de autores, que crece día tras día, da muestra del buen momento que atraviesa el género en nuestra literatura. Las fronteras se ensanchan, dando cabida a nuevas incursiones, fórmulas e innovaciones que insuflan impulso y energía a nuestras letras. No obstante, son también cada vez más las voces críticas que se alzan pidiendo prudencia a la hora de ensalzar novelas y escritores. La abrumadora cantidad de publicaciones conlleva, evidentemente, la aparición de escritos de indudable calidad, pero también de producciones oportunistas, sumadas al carro del éxito temporal, ante las que convendría pararse para cuestionar su calidad literaria. Así, entre todos estos nombres habría que separar el grano de la paja, tarea nada fácil en un momento de máximo apogeo, donde la inexistente distancia espacial y temporal impiden discernir con perspectiva lo bueno de lo superfluo.

Todo esto engarza con un concepto expuesto por Pozuelo Yvancos (2004) para referirse a la actualidad de la novela, el de “fungibilidad”. Esto es, la nueva manera de ser y de concebir el mecanismo de mediación mercantil, por el que la novela ha pasado a ser un producto más de las campañas de marketing. Se produce, distribuye y consume novela a una velocidad trepidante. De este modo, las obras policíacas más recientes navegan en ese torbellino de heterogeneidad y abundancia, en la hiperproducción de libros donde a menudo cuesta discernir la copia manida de las vetas de originalidad.

A pesar de ello, no cabe duda de que son muchas las novelas que ya tienen el respaldo de la crítica y del público, que están sentando las bases de una nueva manera de entender y cultivar la novela policíaca, y que refuerzan la idea de un *boom* del género en nuestro país.

Este, iniciado a finales del siglo XX de la mano de Alicia Giménez Bartlett y de Lorenzo Silva, fundamentalmente, no parece dar muestras de agotamiento a día de hoy; bien al contrario, esa permanente ebullición faculta su crecimiento y expansión. No obstante, se

habrá de volver la mirada atrás dentro de unos años, con cierta perspectiva y alejamiento, para contemplar realmente hasta dónde se ha llegado y dónde han quedado establecidas las fronteras. Hoy, en medio de la vorágine, apenas es posible diferenciar la dimensión de este fenómeno literario, y por supuesto se hace de manera sesgada, parcial e incompleta. Las líneas que actualmente se apuntan tal vez acaben diluidas en la noche de los tiempos, borradas por el paso de los años o enterradas por otra novedosa y cautivadora corriente literaria. O quizá se definan, agranden y asienten, permitiendo aseverar y demarcar con rotundidad los rasgos de la nueva novela policíaca como un flamante hito literario e histórico de nuestras letras. Las bases parecen asentadas, la fórmula clara, los modelos reconocidos y el camino iniciado: habrá que esperar para ver hasta dónde nos lleva.

CONCLUSIONES

Después del análisis precedente, valga recapitular las ideas aquí expuestas de modo que, tras el largo trayecto, podamos extraer una serie de conclusiones que den luz a todo lo presentado, además de dejar abiertas, quizá, algunas puertas y algunos caminos inexplorados hoy, pero que tal vez sean transitados en el futuro.

La estructura de la tesis aquí expuesta requiere un repaso más o menos profundo de todo el proceso de gestación, nacimiento y expansión del género policíaco, tanto fuera de nuestro país como en él. Comprender cómo y por qué emerge, prolifera y se asienta en sus primeros compases es primordial para abordar un estudio intenso y riguroso del fenómeno en la actualidad. De este modo, la parte inicial del trabajo trasladaba en un fugaz viaje a esas causas, razones y motivos originales que hicieron a la novela policíaca discurrir por los cauces que lo ha hecho. Las referencias a teóricos, críticos y estudiosos de la misma ofrece un variado mosaico de opiniones y aportaciones que permiten acotarlo y definirlo, y que facultan que todo posterior abordaje de su análisis se sustente en una base común firme y sólida.

En primer lugar, se ha de volver la mirada al lejano horizonte donde nace la inquietud por ahondar en un género narrativo como el policíaco, latente en la historia de la literatura desde no hace demasiado (si nos atenemos a la larga noche de los tiempos) y a menudo cuestionado, denostado y relegado a un segundo plano. La novela policíaca ha sido entendida, a menudo, como una fórmula infalible de evasión. Ese viejo recurso al que se acude cuando el resto nos ha abandonado, con la certeza de que la conversación decente y el rato de entretenimiento está asegurado, aunque se hable de lo mismo, aunque se vuelva a temas ya manidos y aunque se rescaten una y otra vez anécdotas ya conocidas. Quizá decantarse, en primera instancia, por un relato de detectives en el inmenso mostrador de una librería —donde refulgen todo tipo de portadas mucho más atractivas— no haya sido habitualmente lo más común. Siempre ha habido quien se ha declarado ferviente consumidor, defensor y conocedor de las virtudes de lo policíaco, aun asumiendo y soportando la dubitativa mirada de entendidos, de quienes lo han observado por encima del hombro y han

prerrogado, no sin cierta arrogancia, que estas aventuras alcanzan para salvar una tarde de verano, para ocupar los tiempos muertos y para poco más que generar cierta emoción en un lector que no aspira a comprender “literatura de verdad”.

No obstante, actualmente la novela policíaca es uno de los géneros más consumidos en nuestro país y, en general, en todo el paisaje literario europeo y americano. Cómo hemos pasado de las encuadernaciones en papel barato, de los folletines de quiosco y de los detectives de postín y lupa a los premios literarios, al aplauso de la crítica, a la voracidad consumidora del público y a la constante aparición de nuevos títulos que día tras día inundan el mercado es la primera cuestión que lanzamos, y cuya respuesta, en suma, se desbroza a lo largo de todas estas páginas.

La novela policíaca nace en un mundo en formación. Es producto de una sociedad en ciernes, sumida en los trascendentales cambios que comportará el paso de unas ciudades anticuadas, obsoletas y aún de mentalidad decimonónica a una realidad donde impera la industrialización, la tecnología, el capitalismo y la ebullición en las fábricas y en las calles. En este instante toman el lápiz y las armas escritores como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle o Agatha Christie, y dibujan con ellos un universo que huele a carbón, a humo de máquina y a reivindicación obrera, decorado con nuevos inventos, pintando unas aceras por las que transita el hombre moderno. Este, garante de una ideología diferente, encontrará en la ciudad su suerte y su destino, el immaculado espacio óptimo para crecer y desarrollarse, pero también será el lugar idóneo para albergar los deseos, las ambiciones y las venganzas de quien aspira a luchar y castigar por sí mismo. El incipiente sistema social es aún incapaz de controlar a una población que hierve de actividad, de intereses y de anhelos, y que ante los problemas aboga por abanderar su propia justicia, cayendo con frecuencia en el delito, en el abuso y en el crimen.

La literatura, espejo del mundo, se hará eco rápidamente de estos sucesos, anteponiéndose a gobiernos y estados y creando a un personaje con capacidades y aptitudes suficientes para poner coto a esta creciente atmósfera de maldad e inquina. Nacen, así, los primeros detectives privados. Auguste Dupin, Sherlock Holmes o Hércules Poirot inaugurarán una narrativa cuya raíz germina en las capitales europeas de final de siglo XIX y principios del XX.

Pocos años después, una nueva corriente brota al otro lado del Atlántico. América será cuna de una inédita tendencia del género policíaco, de simiente y motivaciones similares pero cultivada y madurada con significativas diferencias. Nuevamente el contexto socio-histórico es fundamental en su construcción, siendo en esta ocasión las metrópolis americanas —y con un protagonismo más remarcado— las que acojan las aventuras de los detectives. En las novelas clásicas europeas el telón de fondo eran los barrios burgueses londinenses y parisinos, postulándose como el lienzo donde se perfilaba la vida del protagonista y se encuadraba su acción y sus circunstancias, pero sin acabar de ser un elemento de interacción directa.

En cambio, la novela negra americana antepone el escenario, dotándolo de relevancia y de vida propia. Por él se mueve el investigador, mimetizándose con sus elementos, extrayendo respuestas y localizando huellas. El crimen deja los salones y las mansiones, pierde artificiosidad y elegancia y sale a la calle, se expande por las avenidas, empapa esquinas y callejones, se ensucia y ensangra sin remilgos. El héroe, en consonancia con este áurea de inmundicia, se endurece, se ve obligado a bucear en un mundo de oscuridad y a acabar siendo una sombra más que por él se desliza. Garantes de este tipo de narraciones serán Raymond Chandler, Dashiell Hammett o Carroll John Daly, cuyos Philip Marlowe, Sam Spade y Race Williams serán modelos y guías del futuro de la novela policíaca tanto en América como en el resto de mundo.

La situación en España en los albores y mediados del siglo XX no constituía el momento idóneo para la llegada y asimilación de corrientes modernas —y modernizadoras— en el arte y en la cultura. Concretamente, la novela policíaca basaba su razón de ser en la denuncia, en la exposición del mundo circundante, en la evidencia de un crimen y de una ignominia que imperaba en las grandes ciudades y en todos los estamentos sociales, y cuyo mayor enemigo no era otro que un ser solitario, algo extravagante, de dudosa reputación y a menudo distinguido únicamente por cierta capacidad para la supervivencia. España no estaba, por entonces, capacitada para asumir y producir una literatura de este tipo.

Antes, durante e inmediatamente después de la guerra, y en el eco de la posguerra, entre nuestras fronteras únicamente cabían las traducciones de los primeros baluartes de la novela clásica. Los relatos de Poe, Doyle o Christie se exhibían en las marquesinas de los quioscos, y poco después se hace espacio también para novelas de los autores de serie negra. Esta tibia llegada a un panorama asolado por la metralla, por el hambre y por la represión

abre una estrecha vía de escape para unos lectores que hallan en universos y lugares que se asemejan remotos e inabarcables entretenimiento y evasión. Las circunstancias, las problemáticas y los personajes que ahí se exponían poco o nada tenían que ver con el carácter y la coyuntura española, por lo que la censura dejaba cierta libertad para su consumo.

Por supuesto, era aún impensable que escritores españoles pudieran trasladar la fórmula de este tipo de novelas a suelo español. Evidenciar y criticar los abusos de una dictadura, el crimen acaparado por un sistema que de él se valía para imponer, controlar y dirigir al pueblo, y situar como héroe contra este a un individuo anónimo, un ciudadano de a pie con aptitudes suficientes para remendar brechas y rotos, se sabía tarea inimaginable. No obstante, habrá quien se acerque al género emulando e imitando a autores foráneos, ideando historias ubicadas en una dimensión paralela, fuera de los límites de España, planteando delitos alejados de lo que aquí pudiera estar ocurriendo y creando detectives a imagen y semejanza del modelo extranjero. Incluso, estos novelistas llegarán a adoptar seudónimos con nombres ingleses para camuflar su identidad.

Así y por tanto, mientras que fuera de nuestro territorio el género evolucionaba y se expandía, la parálisis y el estancamiento del arte y la cultura en España impedía la proliferación de una narrativa auténtica, propia, que atendiera a la cruda realidad del momento. Habrá que esperar décadas, hasta que la férrea censura y el opresivo sistema dictatorial comienza a agrietarse y a dar visos de decadencia, en torno a los años setenta, para que podamos asistir al nacimiento de la novela policíaca como tal, con consistencia y empaque, en nuestro país.

Previamente merece ser recordada, no obstante, una figura capital de la literatura española y de necesaria atención al hablar también de novela policíaca: Emilia Pardo Bazán. Antes de la hegemonía de los escritores de las décadas de los setenta y ochenta se ha de evocar a doña Emilia, pues ya a finales del siglo XIX es posible encontrar en sus relatos un acercamiento evidente a la narrativa detectivesca. Aún distan estos de comprender una dimensión policíaca completa, pero ya se anuncia en su prosa visos de lo que años después será desarrollado por los principales autores del género. Hay quien a doña Emilia suma nombres, como el de Pedro Antonio de Alarcón, viendo ya en sus obras esa primera aproximación. No obstante, parece en exceso aventurado y peregrino considerar a esta nómina de escritores insignes referentes de la novela policíaca.

Serán, de este modo, Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza (con permiso de Francisco García Pavón) en la época de la transición los que rompan definitivamente las barreras del miedo y de los complejos y se atrevan a sumergirse en una corriente desatendida, prácticamente despreciada y rodeada de prejuicios y tópicos. Una literatura que no había sido capaz de anteponerse a la realidad de la época, de emanciparse de los maestros extranjeros y de encontrar entre nuestros escritores aval, reconocimiento ni consideración, quedando, en definitiva, relegada al fondo del cajón, al estante de las obras de segunda división.

Vázquez Montalbán y Mendoza, cada uno a su manera y enarbolando paradigmas diferentes, rescatan y reformulan la novela policíaca. Son capaces de ubicar la acción en un país que trata de abrirse camino, de acabar con las desavenencias sociales, de asomarse a un exterior hasta entonces vedado, de desligarse de cadenas y opresiones que impedían alzar la vista y contemplar un mundo inmenso y lleno de posibilidades. Aún sin terminar de creérselo, la sociedad española asiste a la publicación de las aventuras del detective Pepe Carvalho, a la revolución que supone la ópera prima *La verdad sobre el caso Savolta* y a la posterior estela de la serie del detective innominado. Estos libros, tiznados de subversión y reclamos, dinamitarán las verdades absolutas y las constricciones de las imposiciones foráneas, y expondrán sin tapujos los entresijos sociales, políticos y cotidianos de un pueblo que aún trataba de cicatrizar sus propias heridas.

Los retratos descarnados de Vázquez Montalbán y de Mendoza aglutinarán la crítica implícita —latente pero lacerante—, la constante atención al proceso de transición que tenía embebida a España, los evidentes lastres que se arrastraban del postfranquismo y el deseo profundo de alcanzar una modernidad que se contemplaba cerca, en una Europa que iba varios pasos por delante. Todo ello se articulaba y argamasaba en torno a los delitos y los crímenes que un héroe peculiar debía enfrentar, acorde a ese mundo desgarrado y en construcción. Sus dones y talentos le permitían atacar y subsanar los agravios causados por unos delincuentes que aún no encontraban en la policía un rival a la altura, y al que no le faltaba trabajo gracias a una sociedad que temía a los agentes de la ley, que desconfiaba de uniformes y oficialidades y que prefería recurrir al detective privado para solucionar, por la vía rápida, sus propios problemas.

Poco a poco se irán subiendo al carro nuevos novelistas, que continuarán y ensancharán el surco marcado por estos escritores catalanes. Progresivamente los avances en política y en materia social, la atenuación de resquemores y celos hacia la pasada época

franquista y la limpieza de organismos e instituciones faculta que la novela policíaca se adapte y adecue a esta nueva realidad. Asimismo, el público deja de entender estas obras como de ínfima calidad, se acercan a ellas gracias a la publicidad de editoriales y críticos, a la notoriedad que empiezan a adquirir sus artífices (Juan Madrid, Martínez Reverte o Andreu Martín se suman a García Pavón, Vázquez Montalbán y Mendoza) y a la fama que otorgan los premios y la buena prensa.

De este modo, hacia finales de los años ochenta el género goza de una salud considerable. Si bien no alcanza cotas de popularidad que superen a otro tipo de novelas, ni se posiciona todavía entre el más vendido y consumido, sí cuenta con el apoyo de un público fiel que recurre con puntualidad y gusto a las inéditas producciones que llegan al mercado. La fórmula, no obstante, sigue siendo la misma que antaño, la misma que plantearon en sus orígenes los pioneros de la corriente clásica y de la serie negra (esta será la que inspire, mayoritariamente, a nuestros escritores), y la actualización, modernización e innovación es todavía escasa. El detective continúa operando al margen de la ley, haciendo suya la justicia y valiéndose de sus medios, competencias y recursos para atacar y dirimir crímenes y delitos particulares, casos individuales donde se puede extrapolar una realidad mayor, global, pero que aún atiende a nombres y a circunstancias propias. La narrativa policíaca se mantiene estable, sustentada por unos consumidores que no esperan ni más ni menos que lo que obtienen de novelistas consagrados, acomodados a un esquema que les garantiza el éxito entre su público, pero que no reporta novedad ni evolución.

Durante esta fase de manifiesta inmovilidad, a finales de la década de los noventa y los primeros años del tercer milenio, emergerán de pronto dos nombres que demolerán de golpe los moldes que constreñían y limitaban el género. Alicia Giménez Bartlett y Lorenzo Silva irrumpirán en el panorama literario español con dos series que, aún inconclusas, voltean la fórmula más tradicional y canónica para incorporar importantes vetas de novedad, de subversión y de adecuación a un mundo que ya no es el obsoleto escenario de dictadura, de posguerra ni de transición.

Así, la segunda parte del trabajo desgana las diez novelas de Alicia Giménez Bartlett y las nueve de Lorenzo Silva, las cuales componen a día de hoy sus respectivas series policíacas. Los lazos y puentes que las unen con la tradición precedente patentizarán su anclaje en el género y las reminiscencias necesarias que posibilitan una comparación directa donde resaltar similitudes y diferencias. Ello permitirá su situación —amén de la ubicación

únicamente cronológica, espacial o contextual— en un punto determinado de la historia de la literatura en general y del género policíaco en particular. Además, se aborda una exposición pormenorizada tanto de su estructura externa como interna, encontrando en esta última el filón más rico del que extraer las características que permitan hablar con fundamento de esta nueva novela policíaca.

Ninguno de estos escritores reniega de las pautas básicas del género, al contrario, su fidelidad para con este es clara, evidente y primordial para la conformación de sus novelas. El vórtice en torno al que gira el argumento continúa siendo un delito que, acaecido al principio de la trama, articula el problema central al que el detective, como personaje protagonista, habrá de dedicarse. Este reconstruirá las vicisitudes que rodean dicho crimen hasta recomponer todas las piezas que lo conforman, destapando al final del relato el nombre del culpable. Este patrón, asaz reiterado y convenido como esqueleto de toda novela policíaca, permitirá la inclusión de ciertas variaciones capitales en las obras de estos autores.

La primera innovación que tanto el escritor madrileño como la manchega llevan a cabo es la incorporación del detective a un organismo oficial de seguridad. Giménez Bartlett recurre a la Policía Nacional, mientras que Silva lo hace a la Guardia Civil. Hasta este momento había sido inconcebible que el héroe de estos relatos —siempre definido por cierto matiz de paria y de marginado social, el escudero del bien que actúa en paralelo a una sociedad que le había defraudado y a la que no se debía— operase, precisamente, al servicio de un sistema y de un estado al que a menudo culpaba de la opresión y de la proliferación del mal. Por ello, vestir al héroe con un uniforme policial y hacerlo defensor de los valores de la institución a la que representa rompe con cierta pauta no escrita, pero respetada por la inmensa mayoría de la tradición precedente. Francisco García Pavón, de modo excepcional, ya había recurrido a la Policía Municipal de Tomelloso para incardinar a su protagonista, Manuel González Plinio, pero es incapaz, aún, de dotar a sus novelas de la trascendencia e importancia que tendrán estas entidades en la vida laboral y privada de los personajes de Giménez Bartlett y de Silva. Así, la transmutación del foco vital y profesional del detective comportará, lógicamente, relevantes consecuencias para su misión investigadora y para la concepción que del género literario se hará la sociedad española del momento.

El retrato de estos dos organismos desde dentro, de mano de cuatro personajes de ficción, dará respuesta a dos objetivos principales. Por un lado, recurrir a la realidad adyacente, veraz y actual del investigador moderno. Hoy en día continuar situando al

detective al margen de la ley, independiente y autónomo, renegando de su mundo, afloja el pacto de verosimilitud que firman escritor y lector. Lo cierto es que crímenes y delitos, en su inmensa mayoría, han de ser atajados por este tipo de entidades, dependientes del gobierno, por lo que si se pretende una narración realista se ve imperiosa la necesidad de trasladar al viejo detective solitario a un despacho, dotarlo de un equipo y subyugarlo a una jerarquía.

Por otro lado, el segundo propósito será acabar con ajados recelos, enquistados prejuicios y obsoletas ideas respecto a la tradicional tarea que tanto policías como guardias han llevado a cabo. Las circunstancias históricas de España empañaron la labor de unos y de otros, manchando su prestigio y su consideración. Desnudar sus entretelas facilita el saneamiento de su imagen, la comprensión de un pueblo receloso y la empatía hacia unos personajes que, aún ficticios, pueden enarbolar en cierta manera el carácter, las formas y la mentalidad de agentes de carne y hueso.

Otra de las grandes novedades visible en estas producciones, y que deriva de la inclusión de los personajes en la Policía y en la Guardia Civil, es la aparición de un coprotagonista que atesora prácticamente la misma relevancia que el detective principal. De este modo, se apuntilla el fin de su desmembración social y laboral. El modo de operar establecido por policías y guardias dispone que sus actuaciones habrán de ser conjuntas, siendo la base la formación de un tándem. Nos hallamos, pues, no ante un único individuo principal, sino que serán dos los investigadores que orquesten y dirijan la narración. Esto recuerda, dentro de la tradición policíaca, a las andanzas de Holmes y Watson, primera pareja de detectives de la historia; además, inequívocamente, al contraste y complementación de otro dúo literario paradigmático, Don Quijote y Sancho Panza. El continuo baile entre ambos, su relación profesional y personal, la influencia que ejercen el uno en el otro y la evolución que como equipo llevan a cabo —amén de la individual— caracterizará y definirá estas nuevas novelas policíacas. En sendos casos, además, estas dos parejas están formadas por un hombre y una mujer, lo que facultará, asimismo, abordar temas y asuntos tradicionalmente ligados a uno y otro sexo.

Por último, los personajes hacen gala de una profundidad y una complejidad hasta entonces ignorada. Del héroe casi plano, comandado por una única faceta vital —la detectivesca—, se pasa a unos protagonistas llenos de recovecos, con múltiples capas y aristas, que evidencian un crecimiento y una maduración, una constante transformación en todos los ámbitos de su vida, apreciable a lo largo de toda la serie como su columna vertebral.

Esto dará lugar a la integración de temas ajenos a lo meramente policial. La familia, las aficiones, el amor o las relaciones de amistad sostendrán, paralelamente, el armazón novelesco, complementándose y a menudo entrelazándose con la propia problemática policial. Tanto Giménez Bartlett como Silva lideran una nueva generación de novelistas que aboga por la adecuación y la coherencia de sus producciones de ficción para con el mundo real en el que viven. De este modo, la constante referencia a temas, asuntos y controversias sociales que hoy imperan en la sociedad será un ingrediente básico para sus creaciones.

El análisis de las obras del escritor madrileño y de la narradora manchega ilustra este salto considerable que se produce de los cultivadores de finales de siglo a los que desde los albores del presente hasta nuestros días se dedican al género policíaco. Las diferencias son elocuentes, aunque también es justo recordar que el germen de estos novelistas modernos se remonta a ese pasado no tan lejano. Tanto Giménez Bartlett como Silva, y los que vendrán, homenajean y aluden, aun subrepticamente, a toda una tradición de hombres —y mujeres— que horadaron y perfilaron un tipo de narrativa gestada entre trabas, obstáculos y suspicacias.

La novela policíaca hoy es lo que es en gran medida por lo que fueron antes otros. Por las barreras que se derribaron, por quienes allanaron el camino, por quienes se lanzaron a aventurar, a inventar y a fracturar lo que ya había. El resultado de todo ello es que nos encontramos ante un tablero inmenso de títulos, de nombres, de lomos encuadernados y de carteles publicitarios que venden el último lanzamiento, la última mejor novela de todos los tiempos o la historia de detectives definitiva.

Este *boom*, esta avalancha, este interés desmedido es consecuencia de múltiples factores. Por supuesto, de los meramente literarios. En estos cabe la progresiva apertura y la constante pero eficaz lucha del género por hacerse con un hueco cada vez más ancho, el aval de nombres consolidados y encumbrados que fueron los primeros en despuntar, la anquilación de prejuicios y complejos a golpe de calidad y constancia y, sin duda, el empuje y la atención de críticos y editoriales.

Pero, además, también alimenta este éxito la coyuntura social. La globalización, el capitalismo, los nuevos medios de comunicación e información, la facilidad de acceso a obras y publicaciones de otros países (prácticamente al instante) y las traducciones inmediatas determinan que la novela policíaca española no sea un fenómeno acotado a nuestras fronteras. Europa y América viven, asimismo, un importante rebrote de este tipo de ficción. La

influencia y el contacto entre escritores e historias es fluido, un cauce sin esclusas que lo retroalimenta permanentemente.

Además, y por último, el relato de detectives tiene su causa y su razón en la realidad, en la sociedad, en las largas avenidas de las ciudades y en los bancos de sus parques, y en las vicisitudes cotidianas de quienes en ella habitan. Ahí nacen y mueren deseos, preocupaciones, sueños e inquietudes que se convierten en materia literaria. Esta profusa generación de información es nutriente de primera calidad para el novelista, que no tiene más que abrir los ojos y los oídos para embeberse de lo que a su alrededor emerge y transformarlo, después, en letra, en páginas, en literatura.

Los nombres que asolan librerías y estanterías, hoy en día, son ejemplo de esta nueva concepción de la novela policíaca. Pivotan sobre la fórmula clásica del género, pero con una revitalización adaptada a su circunstancia. Sin lugar a dudas, no es posible rescatarlas y sublimarlas a todas, pues muchas, pasadas un tiempo, caerán en el olvido o se llenarán de polvo en el desván de la historia de la literatura, sin mayor significancia ni trascendencia. Otras, no obstante, quizá continúen transitando un sendero meritorio de pervivencia, postulándose como guía para nuevas formulaciones que habrán de venir, sin duda, en el mañana.

Las novelas de Giménez Bartlett y de Silva, mediante lo aquí expuesto, son un eslabón más en el crecimiento de la novela policíaca a lo largo de su historia. Han sido capaces de acercar, modernizar y expandir un género hasta entonces titubeante, algo desabrido y postergado. La fuerza de sus series ha roto barrotes, jaulas y confines, las ha llevado a bibliotecas, a casas y a mesillas de noche donde nunca antes se había colocado un libro de detectives. Han permitido, en definitiva, dejar en la historia de la literatura de nuestro país una huella que seguir, un hito en su evolución al que volver para comprender las iteraciones que han provocado —y que siguen provocando— en toda la producción literaria posterior.

Es importante, por ello, contrastar estas manifestaciones con su entorno histórico y literario más inmediato. Hablar de las novelas de Giménez Bartlett y de Silva de manera aislada, como entes desligados y sin repercusiones en un panorama más amplio quizá abocaría irremediabilmente al fracaso de esta manera de entender y escribir novela policíaca. El contagio y la proliferación de las ideas, de los esquemas y de los paradigmas aventurados por estos dos autores permite afirmar, aun salvando la todavía escasa distancia para con ellas,

la existencia de una renovada tendencia de la narrativa policíaca. No solo estos escritores han encontrado rápidamente continuadores, sino que estos se multiplican día tras día, incorporando además matices, aportes personales, rasgos propios y, en definitiva, innovaciones permanentes que alimentan y nutren la actual manera de hacer novela de detectives.

Sin duda, estos ecos deben escucharse con cautela y frialdad, con disposición a analizar pormenorizada y juiciosamente, desligando y ordenando nombres y títulos. La estela que se alumbró no compete aquí ser abordada, queda, tal vez, para un futuro no muy lejano, pues son muchas las vías que se abren a continuación. Por supuesto, se ha de observar la prosecución de la novela policíaca en sí misma, en función de las novedades, características o rasgos que incorpore y que la puedan ir perfilando y diferenciando.

Además, se prestan a profundo estudio, asimismo, los temas colaterales que de estas manifestaciones se pueden extraer. Por una parte, problemáticas sociales de vigente actualidad como la igualdad de género, las diferencias sociales, la inmersión en un mundo globalizado o las nuevas formas del crimen. Por otro lado, un asunto meridiano y aquí tenuemente esbozado, como es el papel de la mujer en este mundo, tradicionalmente dominado por el hombre. Se ha de atender al cada vez más importante rol de esta tanto como personaje de ficción protagonista como escritora de novela negra, con las divergencias o similitudes que puede comportar respecto a la tradición precedente, o cómo se ha desarrollado su inclusión y aparición en esta realidad. Asimismo, sería posible la comparación de estas dos series —consideradas por las razones aquí presentadas como principales exponentes de esta nueva novela policíaca— con otras producciones que las siguen de cerca, estableciendo vínculos que emparenten o distingan unas y otras.

En definitiva, las puertas que se abren son muchas y variadas. Los caminos que se pueden explorar son múltiples, algunos conectados entre sí, otros alterando completamente el norte. Queda, por tanto, lanzado el anzuelo para un posterior acercamiento, asimismo en consonancia con el paso del tiempo, el cual permita, también, calmar, asentar y observar con perspectiva un turbulento y agitado fenómeno en el que aún hoy nos vemos envueltos.

El objetivo principal de esta tesis ha buscado, a tenor de todo lo expuesto y contrastado, evidenciar un nuevo escalafón en el desarrollo histórico de la novela policíaca, demarcado y caracterizado con claridad. Desde siempre el relato de detectives ha recurrido a su mundo más inmediato para generar historias y tramas, pero no siempre en nuestras letras, a

lo largo de la historia, los escritores han sabido ir a la par de esta, consagrar realidad y ficción de manera equilibrada y sostenida, y lograr con ello el éxito entre lectores, críticos y editoriales.

Sin lugar a dudas, cabe hacer nuevamente un llamamiento a la prudencia y a la calma a la hora de proferir juicios excesivamente categóricos, especialmente de cara al futuro más próximo. No obstante, creemos que es posible constatar, aun humildemente, una nueva marca alcanzada por el género policíaco español en su desarrollo, a la luz del evidente crecimiento y reformulación que han ejemplificado, pregonado y expandido principalmente los dos autores considerados.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Giménez Bartlett, A. (1996). *Ritos de muerte*. Barcelona: Ed. Planeta.

_____ (1997). *Día de perros*. Barcelona: Ed. Planeta.

_____ (1999). *Mensajeros de la oscuridad*. Barcelona: Ed. Planeta.

_____ (2000). *Muertos de papel*. Barcelona: Ed. Planeta.

_____ (2002). *Serpientes en el paraíso*. Barcelona: Ed. Planeta.

_____ (2004). *Un barco cargado de arroz*. Barcelona: Círculo de Lectores.

_____ (2007). *Nido vacío*. Barcelona: Ed. Planeta.

_____ (2009). *El silencio de los claustros*. Barcelona: Ed. Destino.

_____ (2013). *Nadie quiere saber*. Barcelona: Ed. Destino.

_____ (2017). *Mi querido asesino en serie*. Barcelona: Ed. Planeta.

Silva, L. (1998). *El lejano país de los estanques*. Barcelona: Ed. Destino.

_____ (2000). *El alquimista impaciente*. Barcelona: Ed. Destino.

_____ (2002). *La niebla y la doncella*. Barcelona: Ed. Destino.

_____ (2005). *La reina sin espejo*. Barcelona: Ed. Destino.

_____ (2010). *La estrategia del agua*. Barcelona: Ed. Destino.

_____ (2012). *La marca del meridiano*. Barcelona: Ed. Planeta.

_____ (2014). *Los cuerpos extraños*. Barcelona: Ed. Destino.

_____ (2016). *Donde los escorpiones*. Barcelona: Ed. Planeta.

_____ (2018). *Lejos del corazón*. Barcelona: Ed. Destino.

Teoría y crítica literaria

- Acín, R. (1990). *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Aimeur, C. (2014). “Polis que escriben”. Recuperado de <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/130954/policias-escriben-novelas-negras.html>
Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018.
- Alonso, S. (1983). *La novela en la transición (1976-1981)*. Madrid: Libros Dante.
- _____ (2003). *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación.
- Andrade Boué, P. (2010). “Novela policíaca y cine policíaco: una aproximación”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* vol. 2 n.º 1.
- Aranda, D. (2001). “Le lecteur dans le retour”. *Poétique*, n.º 128: 409-420.
- Balló, J. y Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Baquero Goyanes, M. (1963). *Proceso de la novela actual*. Madrid: Biblioteca del Pensamiento Actual.
- _____ (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Ed. Planeta.
- _____ (1986). *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Bardavío Esteban, S. (2010). “Discurso e identidad en *Black, black, black* de Marta Sanz”. *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, n.º 8: 151-163.
- Belloni, B. y Crippa, F. (2015). “No hay literatura sin compromiso: conversación con Juan Madrid y Lorenzo Silva acerca de la nueva novela negra española”. *Cuadernos de Aleph* n.º 7: 191-202.
- Bettaglio, M. (2015). “Locuras detectivescas en *La detective miope* de Rosa Ribás”. *Raudem. Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 3: 157-170.
- Buckley, R. (1996). *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Ed. Siglo Veintiuno.
- Camarasa, P. (2016). *Sangre en los estantes*. Barcelona: Ed. Planeta.

- Capdevila, A. (1995). "Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 4: 65-78.
- Castro, M. I. de y Montejo, L. (1990). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Cerqueiro, D. (2010). "Sobre la novela policíaca". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2 n.º 1.
- Chandler, R. (1944). "El simple arte de matar". *El simple arte de matar. Relatos 1*. Barcelona: Ed. Debolsillo, 2014.
- Ciplijauskaitė, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología en la narración en primera persona*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Clemessy, N. (1997). "Selva, de Emilia Pardo Bazán. Una tentativa frustrada de novela policíaca". *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*. Universidad de Santiago de Compostela: 85-96.
- Colmeiro, J. F. (1994). *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- _____ (2015). "Novela policíaca, novela política". *Lectora* n.º 21: 15-29.
- Cuevas García, C. (2000). *Escribir mujer. Narradoras españolas de hoy*. Málaga: Publicaciones del congreso de literatura española contemporánea.
- Culver, M. (2012). "La escritura de lo visible: el caso de las mujeres policía". *Letras femeninas*, vol. 28 n.º 1: 93-107.
- Díez de Revenga, F. J. (2012). *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Ensayos Literarios. Cátedra Miguel Delibes.
- Escobar, A. (2000). "Hacia una definición lingüística del tópico literario". *Myrtia* n.º 15: 123-160.
- Forster, E. M. (1983). *Aspectos de la novela*. Madrid: Ed. Debate.
- Galán Herrera, J. J. (2008). "El canon de la novela negra y policíaca". *Tejuelo* n.º 1: 58-74.
- Galindo, J. C. (2014). "Zanón ejecuta con belleza un puñetazo en el panorama negro". Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/01/29/elemental/1390953600_139095.html Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018.

- _____ (2016). “Lorenzo Silva: ‘¿Burbuja en la novela negra? Nadie se queja de que haya muchos bares’”. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/06/09/actualidad/1465447039_630962.html Fecha de consulta: 23 de octubre de 2018.
- _____ (2017a). “*La piedra lunar*, novela fundacional del género negro, genial y copiada hasta la saciedad”. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/01/04/elemental/1483545426_170541.html Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018.
- _____ (2017b). “Vuelve Petra Delicado, la gran heroína feminista de la novela negra española”. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/10/20/elemental/1508479420_004062.html Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018.
- _____ (2018). “20 años después, Bevilacqua y Chamorro siguen en plena forma”. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/05/28/elemental/1527511524_812305.html Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018.
- García, R. (2017). “Cine y literatura en negro, un viaje positivo de ida y vuelta”. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/03/19/actualidad/1489935650_087437.html Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018.
- Garrido Domínguez, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Ed. Síntesis.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- Godón Martínez, N. (2005). “La novela policíaca y Francisco García Pavón: la creación de un investigador manchego”. *Céfiro: enlace hispano cultural y literario*, vol. 5 n.º 1-2: 14-27.
- Godsland, S. (2002a). “Maria-Antónia Oliver: la reescritura femenina/feminista de la novela negra”. *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 79 n.º 3: 345-360.
- _____ (2002b). “Mujeres que matan: violencia femenina y transgresión social en la novela criminal femenina española”. *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, vol. 15 n.º 22: 7-22.
- González de la Aleja Barberán, M. (2014). “El caso del reactivo precipitado por la hemoglobina: la novela policíaca y sus (des)encuentros con la ciencia”. *UNED. Revista Signa*, n.º 23: 175-201.
- Goñi, A. (2013). “Alicia Giménez Bartlett habla con la auténtica Petra Delicado”. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-03-10/alicia-gimenez-bartlett-habla7con-la-autentica-petra-delicado_736044/. Actualizado en 2015. Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018.

- Gubern, R. (1969). *Historia del cine*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Gutiérrez, J. I. (2014). “Las masculinidades alternativas en la narrativa antidetektivesca de Marta Sanz: el detective gay Arturo Zarco”. *Letras femeninas*, vol. 40 n.º 2: 109-127.
- Henseler, C. (2003). *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*. Madrid: Ed. Torremozas.
- Holloway, V. (1999). *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Hoveyda, F. (1967). *Historia de la novela policíaca*. Madrid: Ed. Alianza.
- James, P. D. (2010). *Todo lo que sé sobre novela negra*. Barcelona: Ediciones B.
- Janerka, M. (2010). *La novela policíaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*. Vigo: Ed. Academia del Hispanismo.
- Kerek de Robin, C. N. (1990). “La Incógnita de Benito Pérez Galdós: primera novela policíaca de la literatura española”. *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 1: 413-419.
- Langa Pizarro, M. (2002). *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Lauge Haunsen, H. y Cruz Suárez, J. C. (2012). *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2012)*. Berna: Ed. Científica Internacional.
- Lerones Mata, J. C. (2010). “Metamorfosis de Madrid como escenario de la novela negra”. *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2 n.º 1.
- López Martínez, M. (2006). “Historia de la novela policíaca: introducción al género en femenino”. *Dossiers feministes*, n.º 9: 11-31.
- _____ (2014). “Representación de la violencia y del deseo en la novela negra en femenino”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 29 n.º 1: 127- 139.
- Losada Soler, E. (2015). “Matar con un lápiz. La novela criminal escrita por mujeres”. *Lectora*, n.º 21: 9-14.
- Losada Soler, E. y Paszkiewicz, K. (2016). “Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres”. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 4 n.º 1: 241-244.
- Macklin, J. (2006). “Conformismo y disidencia: Realismo, género y ‘novela negra’ en España”. *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*, vol. 12: 485-504.

- Madariaga, S. de (2015). *Guía del lector del Quijote*. Barcelona. Ed: Stella Maris.
- Martín, A. (2003). “Escribir (por ejemplo, novela negra)”. *Castilla: Estudios de literatura* n.º 28-29: 145-160.
- Martín Cerezo, I. (2006) *Poética del relato policíaco*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Martín Cerezo, I. y Rodríguez Pequeño, J. (2011). “La narrativa de no ficción (o periodismo literario) y la narrativa policíaca”. *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Martín Gijón, S. (2015). “Tras la pista de la detective: mujeres protagonistas en la novela negra”. *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, pp. 1018-1029.
- Martínez Cachero, J. M. (1997). *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*. Madrid: Ed. Castalia.
- Martínez Lozano, A. (2015). “Novela negra en la gran pantalla. Análisis comparativo de *Crónica sentimental en rojo* de Francisco González Ledesma con la versión cinematográfica realizada por Francisco Rovira Beleta”. *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y en portugués*, vol. 1: 481-495.
- Montejo Gurruchaga, L. (2003). *Literatura española (1936-2000)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Montejo Gurruchaga, L. y Baranda Leturio, N. (2002). *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Mora, R. (2010). “Lorenzo Silva, negro... y cervantino”. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/04/08/cultura/1270677603_850215.html Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018.
- Morán, D. (2013). “Novela policíaca española: detectives de pata negra”. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/libros/20130701/abci-detectives-201306302019.html> Fecha de consulta: 6 de noviembre de 2018.
- Navajas, G. (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Ed. Mall.
- Oropesa, S. A. (2002). “Todo por la patria: Lorenzo Silva y su contextualización en la novela policíaca española”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* n.º 22.
- Paredes Núñez, J. (1989). Introducción y coordinación de *La novela policíaca española*. Granada: Universidad de Granada.

- _____ (1990). Introducción y edición de Emilia Pardo Bazán, *Cuentos completos*. La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza.
- Pérez, G. (2002). *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policíaca hispana : variaciones sobre el género negro*. Newark (Delaware): Hispanics Monographs.
- Pérez Parejo, R. (2004). “Modelos de mundo y tópicos literarios: la construcción ficcional al servicio de la ideología del poder”. *Rlit* vol. 66, n.º 131: 49-76.
- Polo Bettonica, T. (2017). “Alicia Giménez Bartlett: ‘Un asesino en serie es un chollo’”. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2017/11/12/catalunya/1510523321_613028.html Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2004). *Ventanas de la ficción*. Barcelona: Ed. Península.
- _____ (2007). *Desafíos de la literatura. Literatura y géneros*. Mérida (Venezuela): Ed. El otro, el mismo.
- _____ (2010). *100 narradores españoles de hoy*. Palencia: Ed. Menos Cuarto.
- Prieto de Paula, A. y Langa Pizarro, M. (2007). *Manual de literatura española actual*. Madrid: Ed. Castalia.
- Ramón García, E. (2014). “Miradas “noir” de Barcelona: desde Vázquez Montalbán y Mendoza a Riera”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* n.º 32: 313-340.
- Resina, J. R. (1997). *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Rico, F. (2000). *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Rivero Grandoso, J. (2014). “La novela criminal española: del desencanto al boom editorial”. *Miscelánea*, vol. 16: 153-170.
- _____ (2015). *Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal (geografía española)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez, M. S. (2009) “Las novelas policíacas de Alicia Giménez Bartlett: un nuevo enfoque sobre la identidad femenina”. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* n.º 34: 249-262.
- Rodríguez Fontela, M. A. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa hispánica*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- Roldán, J. I. (2018). “Carlos Zanón, escritor. A secas”. Recuperado de <https://www.diariodenavarra.es/noticias/suplemento/2018/02/27/carlos-zanon-rechaza-etiqueta-novela-negra-soy-escritor-secas-578964-1065.html> Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018.
- Sánchez Díaz-Algadalán, C. (2015). “La mujer como creadora y personaje de la novela negra española contemporánea”. *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres* n.º 7: 713-744.
- Sánchez Zapatero, J. (2012). “Eugenio Fuentes y la (re)creación del género policíaco”. *Epos: Revista de filología* n.º 28: 215-225.
- _____ (2014a). “Domingo Villar: novela negra con sabor gallego”. *UNED. Revista Signa* n.º 23: 805-826.
- _____ (2014b). “La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica”. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* n.º 7: 10-24.
- Sánchez Zapatero, J. y Martín Escribá, A. (2009). “Análisis del detective literario español: Carvalho, Romano y Méndez en la era del desencanto”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid n.º 42.
- _____ (2010). “Teoría e historia de las sagas policíacas en la literatura española contemporánea (1972-2007)”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 28: 289-305.
- _____ (2011-2012). “La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria”. *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos* n.º 13-14: 45-54.
- _____ (2012). *Sospechosos habituales. Tras la pista de la nueva novela negra española*. Valladolid: Ed. Difácil.
- Santiago Mulas, V. de (1997). *La novela criminal española entre 1939 y 1975*. Madrid: Ed. Libris.
- Sanz, M. (2012). “Por qué un detective no se casa jamás”. *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 741: 43-48.
- _____ (2013). “Novela ‘negra’... como la vida misma. El buen y el mal futuro de la novela negra”. *Viento Sur: por una izquierda alternativa* n.º 127: 31-42.
- Sanz Villanueva, S. (1972). *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*. Madrid: Ed. Cuadernos para el diálogo.
- Silvestri, L. (2001). *Buscando el camino : reflexiones sobre la novela policíaca en España*. Madrid: Ed. Bercimuel.

- Soler Echaburu, S. (2006). *Los héroes de la novela policíaca*. Barcelona: Ed. Grafein.
- Spitzmesser, A. M. (1999). *Narrativa posmoderna española: Crónica de un desengaño*. Nueva York: Peter Lang.
- Tyras, G. (2002). “Novela negra española: encuentros del tercer milenio (con Giménez Bartlett, Silva, Abasolo y Sánchez Solet)”. *Iberoamericana*, vol. 2 n.º 7: 97-118.
- Todorov, T. (1974). “Tipología de la novela policial”. *Fausto*, vol. 3 n.º 4.
- Unamuno, P. (2014). “Auge y esplendor de la novela negra española”. Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/2068567/0/novela/negra/espanola/> Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2018.
- Urrea, O. (2013). *Cómo escribir una novela negra*. Madrid: Ed. Fragua.
- Valero Valero, D. (2017). *Alicia Giménez Bartlett y Mercedes Castro. Diferentes formas de aproximarse a la novela negra desde una perspectiva de género*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I.
- Valles Calatrava, J. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.
- Vázquez de Parga, S. (1993). *La novela policíaca en España*. Barcelona: Ed. Ronsel.
- Venkataraman, V. (2010). “Mujeres en la novela policial: ¿reafirmación o subversión de patrones patriarcales? Reflexiones sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett”. *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad, II*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Yang, C. Y. (2010). “Petra Delicado y la (de)construcción del género y de la identidad”. *Hispania*, vol. 93 n.º 4: 594-604.

Recursos electrónicos

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/>

FilmAffinity España: <https://www.filmaffinity.es>

Página web oficial Alicia Giménez Bartlett: <http://www.aliciagimenezbartlett.es/>

Página web oficial Lorenzo Silva: <https://www.lorenzo-silva.com/>

Obras literarias citadas

Alarcón, P. A. de (1853). “El clavo”.

Allan Collins, M. (1998). *Road to Perdition* [*Camino a la perdición*].

Allan Poe, E. (1841). “The Murders in the Rue Morgue” [“Los crímenes de la calle Morgue”].

_____ (1842-1843). “The Mystery of Marie Roget” [“El misterio de Marie Roget”].

_____ (1844). “The Purloined Letter” [“La carta robada”].

Álvarez Blanco, X. M. (1945). *En el pueblo hay caras nuevas*.

Árbol, V. del (2016). *La víspera de casi todo*.

_____ (2017). *Por encima de la lluvia*.

Giménez Bartlett, A. (2015). *Crímenes que no olvidaré*.

Belda, J. (1914). *¿Quién disparó?*

Calderón, R. (2016). *Dispara a la luna*.

Capote, T. (1966). *In Cold Blood* [*A sangre fría*].

Castro, M. (2008). *Y punto*.

_____ (2010). *Mantis*.

Cela, C. J. (1942). *La familia de Pascual Duarte*.

Cervantes, M. (1605). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

_____ (1615). *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*.

Chandler, R. (1939). *The Big Sleep* [*El sueño eterno*].

_____ (1953). *The Long Goodbye* [*El largo adiós*].

Christie, A. (1934). *Murder on the Orient Express* [*Asesinato en el Orient Express*].

Collins, W. (1859). *The Woman in White* [*La dama de blanco*].

- _____ (1868). *The Moonstone* [*La piedra lunar*].
- Conan Doyle, A. (1887). *A Study in Scarlet* [*Un estudio en escarlata*].
- _____ (1893). *The Final Problem* [*El problema final*].
- Fallarás, C. (2011). *Las niñas perdidas*.
- Ferrero, J. (1981). *Bélver Yin*.
- Fleming, I. (1953-1966). *James Bond*. Varios títulos.
- García Pavón, F. (1968). *El reinado de Witiza*.
- _____ (1969). *Las Hermanas Coloradas*.
- González Ledesma, F. (1984). *Crónica sentimental en rojo*.
- Hammett, D. (1930). *The Maltese Falcon* [*El halcón maltés*].
- Harris, T. (1988). *The Silence of the Lambs* [*El silencio de los corderos*].
- Johnson, N. (2002). *Boardwalk Empire: the birth, high times and corruption of Atlantic City* [*Boardwalk Empire: el nacimiento, el esplendor y la corrupción de Atlantic City*].
- Lacruz, M. (1953). *El inocente*.
- Laforet, C. (1945). *Nada*.
- Larsson, S. (2005-2007). *Millenium*. Varios títulos.
- Leon, D. (1992-2018). *Guido Brunetti*. Varios títulos.
- Ludlum, R. (1980-1990). *Jason Bourne*. Varios títulos.
- Madrid, J. (1989-1990). *Brigada Central*. Varios títulos.
- Martín, A. (1979a). *Aprende y calla*.
- _____ (1979b). *El señor Capone no está en casa*.
- Martín Santos, L. (1962). *Tiempo de silencio*.
- Martínez Reverte, J. (1979). *Demasiado para Gálvez*.
- _____ (1983). *Gálvez en Euskadi*.

- Mendoza, E. (1975). *La verdad sobre el caso Savolta*.
- _____ (1978). *El misterio de la cripta embrujada*.
- _____ (1982). *El laberinto de las aceitunas*.
- _____ (2001). *La aventura del tocador de señoras*.
- _____ (2012). *El enredo de la bolsa y la vida*.
- _____ (2015). *El secreto de la modelo extraviada*.
- Miller, F. (1991-1997). *Sin City*. Varios títulos.
- Monzón, E. (2001). *Tiempo muerto*.
- Nesbo, J. (2008). *Headhunters*.
- Ness, E. y Frailey, O. (1957). *The Untouchables* [*Los intocables de Eliot Ness*].
- Olshaker, M. y Douglas, J. E. (1995). *Mindhunter: Inside FBI's Elite Serial Crime Unit* [*Mindhunter: cazador de mentes*].
- Ortíz, L. (1979). *Picadura mortal*.
- Palminteri, C. (1993). *A Bronx Tale* [*Una historia del Bronx*].
- Palahniuk, C. (1996). *Fight Club* [*El club de la lucha*].
- Pardo Bazán, E. (1886-1916). *La ilustración artística*. Varios títulos.
- _____ (1911a). “La cana”.
- _____ (1911b). “La gota de sangre”.
- _____ (1913?). *Selva*.
- Pérez Galdós, B. (1888). “El crimen de la calle Fuencarral”.
- _____ (1898). *La incógnita*.
- Pileggi, N. (1985). *Wiseguy*.
- _____ (1995). *Casino*.
- Puértolas, S. (1989). *Queda la noche*.

- Puzo, M. (1969). *The Godfather* [*El Padrino*].
- Redondo, D. (2013). *El guardián invisible*.
- _____ (2013). *Legado de los huesos*.
- _____ (2014). *Ofrenda a la tormenta*.
- Ribás, R. (2007). *Entre dos aguas*.
- _____ (2009). *Con anuncio*.
- _____ (2010). *La detective miope*.
- _____ (2011). *En caída libre*.
- _____ (2016). *Si no, lo matamos*.
- Rico, M. (1989). *Mar de octubre*.
- Saavedra, A. (Duque de Rivas) (1838). “Una antigualla de Sevilla”.
- Sacheri, E. (2005). *La pregunta de sus ojos*.
- Sallis, J. (2005). *Drive*.
- Sanz, M. (2006). *Susana y los viejos*.
- _____ (2010). *Black, Black, Black*.
- _____ (2012). *Un buen detective no se casa jamás*.
- _____ (2015). *Farándula*.
- Saviano, R. (2006). *Gomorra*.
- Silva, L. (2004). *Nadie vale más que otro*.
- _____ (2017). *Tantos lobos*.
- Simó, I. C. (1991). *Una ombra fosca, com un núvol de tempesta*.
- Soares, L. E. (2006). *Elite da Tropa* [*Tropa de élite*].
- Solana, T. (2011). *Negras tormentas*.
- Solé, C. (2013). *Ojos de hielo*.

_____ (2016). *El vínculo perfecto*.

Torrente Ballester, G. (1972). *La saga/fuga de JB*.

Vázquez Montalbán, M. (1972). *Yo maté a Kennedy: impresiones, obsesiones y memorias de un guardaespaldas*.

_____ (1974). *Tatuaje*.

_____ (1979). *Los mares del Sur*.

_____ (1981). *Asesinato en el Comité Central*.

Vidocq, E. F. (1828-29). *Memoirs of Vidocq* [*Mis memorias*].

Villar, D. (2006). *Ojos de agua*.

_____ (2009). *La playa de los ahogados*.

Wambaugh, J. (1973). *The Onion Field* [*Campo de cebollas*].

Wright, A. (1993). *Tony and Susan* [*Tres noches*].

Zanón, C. (2014). *Yo fui Johnny Thunders*.

Zorrilla, J. (1845). “Un testigo de bronce”.

Obras cinematográficas y televisivas mencionadas

Attanasio, P. (productor). (2004-2012). *House M. D.* [serie de televisión]. EEUU: FOX.

Beaugard, G. de (productor) y Godard, J. L. (director). (1960). *À bout de souffle* [*Disparen sobre el pianista*] [cinta cinematográfica]. Francia: Impéria Films.

Bender, L. (productor) y Tarantino, Q. (director). (1992). *Reservoir dogs* [cinta cinematográfica]. EEUU: LIVE America.

Bender, L. (productor) y Tarantino, Q. (director). (1994). *Pulp Fiction* [cinta cinematográfica]. EEUU: A Band Apart.

Benítez, C., Pina, E. A. (productores). (1999-2000). *El comisario* [serie de televisión]. España: BocaBoca.

- Bozman, R. M., Saxon, E., Utt, K. (productores) y Demme, J. (director). (1991). *The Silence of the Lambs* [*El silencio de los corderos*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Orion Pictures.
- Braunberger, P. (productor) y Truffaut, F. (director). (1960). *Tirez sur le pianiste* [*Al final de la escapada*] [cinta cinematográfica]. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Campanella, J. J., Besuievski, M., Urbietta, C. (productores) y Campanella, J. J. (director). (2009). *El secreto de sus ojos* [cinta cinematográfica]. Argentina: Haddock Films.
- Cavallo, R., Egerton, M., Kosberg, R., Levinsohn, G., Phillips, L., Roven, C., Smith-Wait, K. (productores) y Gilliam, T. (director) (1995). *Twelve Monkeys* [*12 monos*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Universal Studios.
- Cerone, D., Colleton, S., Eglee, C. H. (productores). (2006-2013). *Dexter* [serie de televisión]. EEUU: Showtime.
- Chaffin, C., Fischer, B., Medavoy, M., Messer, A., Vanderbilt, J. (productores) y Fincher, D. (director). (2007). *Zodiac* [cinta cinematográfica]. EEUU: Phoenix Pictures.
- Chase, D., Grey, B. (productores). (1999-2007). *The Sopranos* [*Los Soprano*] [serie de televisión]. EEUU: HBO.
- Coen, J. y Coen, E. (productores y directores). (1996). *Fargo* [cinta cinematográfica]. EEUU: PolyGram Filmed Entertainment.
- Davidson, J. (productor). (2017). *Mindhunter* [serie de televisión]. EEUU: Netflix.
- Davis, K., Johnson, B., Kolbrenner, A., Kosove, A. A. (productores) y Villeneuve, D. (director). (2013). *Prisoners* [*Prisioneros*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Alcon Entertainment.
- Écija, D. (productor). (2005-2010). *Los hombres de Paco* [serie de televisión]. España: Globomedia.
- Edelstein, N., Krantz, T., Polaire, M., Sarde, A., Sweeny, M. (productores) y Lynch, D. (director). (2001). *Mulholland Drive* [cinta cinematográfica]. EEUU, Francia: Les Films Alain Sarde/Asymmetrical Production.
- Emmerich, R., Emmerich, U., Webber, M. (productores) y Rusnak, J. (director). (1999). *The Thirteenth Floor* [*Nivel 13*] [cinta cinematográfica]. EEUU/Alemania: Centropolis Entertainment.
- Evans, R. (productor) y Polanski, R. (director). (1974). *Chinatown* [cinta cinematográfica]. EEUU: Long Road Penthouse.

- Fernández, C., Fernández, J., Nava, C. (productores) y Anderson, B. (director). (2004). *El maquinista* [*El maquinista*] [cinta cinematográfica]. España: Castelao Productions S. A.
- Ferreira, P., Jiménez, E. (productores) y Ferreira, P. (directora). (2002). *El alquimista impaciente* [cinta cinematográfica]. España: Tornasol Films.
- Fina, B. de (productora) y Scorsese, M. (director). (1996). *Casino* [cinta cinematográfica]. EEUU: Universal Pictures.
- Ford, T., Salerno, R. (productores) y Ford, T. (director). (2016). *Nocturnal Animals* [*Animales nocturnos*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Focus Feature.
- Ford Coppola, F. (productor y director) (1974). *The Godfather Part II* [*El Padrino II*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures
- Ford Coppola, F. (productor y director). (1990). *The Godfather Part III* [*El Padrino III*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures.
- Gamero, M., Iglesias, G., Lejarza, M., Sánchez-Montes, J., Cantero, M. (productores) y Rodríguez, A. (director). (2014). *La isla mínima* [cinta cinematográfica]. España: Warner Bros. Pictures Intl. España.
- Garci, J. L. (productor y director). (1981). *El crack* [cinta cinematográfica]. España: Nickel Odeon Dos.
- González Sinde, J. M. (productor). (1972). *Plinio* [serie de televisión]. España: TVE.
- Gray, M., Vatn, A (productores) y Tyldum, M. (director). (2011). *Headhunters* [*Hodejegerne*] [cinta cinematográfica]. Noruega: Nordisk Film.
- Grayson Bell, R., Chaffin, C., Linson, A. (productores) y Fincher, D. (director). (1999). *Fight Club* [*El club de la lucha*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Fox 2000 Pictures.
- Grazer, B., Scott, R. (productores) y Scott, R. (director). (2007). *American Gangster* [cinta cinematográfica]. EEUU: Universal Pictures.
- Herrero, G. (productor) y Sorogoyen, R. (director). (2016). *Que Dios nos perdone* [cinta cinematográfica]. España: Tornasol Films.
- Koppel, A. M. (productor y director). (2017). *La niebla y la doncella* [cinta cinematográfica]. España: Atresmedia Cine.
- Kopelson, A., Carlyle, F. (productores) y Fincher, D. (director). (1995). *Se7en* [cinta cinematográfica]. EEUU: New Line Cinema.

- Linson, A. (productor) y Palma, B. de (director). (1987). *The Untouchables* [*Los intocables de Eliot Ness*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures.
- Linson, A., Mann, M. (productores) y Mann, M. (director). (1996). *Heat* [cinta cinematográfica]. EEUU: Warner Bros.
- Masó, P. (productor y director). (1989-1992). *Brigada Central* [serie de televisión]. España: TVE.
- Maxwell, J. (productor) y Hitchcock, A. (director). (1929). *Blackmail* [*La muchacha de Londres*] [cinta cinematográfica]. Reino Unido: British International Pictures.
- Maxwell, J. (productor) y Hitchcock, A. (director). (1930). *Murder!* [*Asesinato*] [cinta cinematográfica]. Reino Unido: British International Pictures.
- McCulloch, D., Gatin, D., Mullens, T. (productores). (2013-actualidad). *Endeavour* [serie de televisión]. Reino Unido: Mammoth Screen.
- Mendes, S., Zanuck, D., Zanuck, R. D. (productores) y Mendes, S. (director). (2002). *Road to Perdition* [*Camino a la perdición*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Zanuck Company.
- Niro, R. de, Kilik, J., Rosenthal, J. (productores) y Niro, R. de (director). (1993). *A Bronx Tale* [*Una historia del Bronx*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Tribeca Productions.
- Olivera, E., Osvaldo Repetto, L. (productores) y Aristarain, A. (director). (1982). *Últimos días de la víctima* [cinta cinematográfica]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.
- Onetti, A. (productor). (2009). *Bevilacqua* [serie de televisión]. España: TVE.
- Padilha, J., Prado, M. (productores) y Padilha, J. (director). (2007). *Tropa de Elite 1* [*Tropa de Élite 1*] [cinta cinematográfica]. Brasil: Zazen Produções.
- Padilha, J., Prado, M. (productores) y Padilha, J. (director). (2010). *Tropa de Elite 2* [*Tropa de Élite 2*] [cinta cinematográfica]. Brasil: Touchstone Pictures.
- Pelecanos, G. (productor). (2002-2008). *The Wire* [serie de televisión]. EEUU: HBO.
- Pérez Giner, J. A., Durán, C. (productores) y Aranda, V. (director). (1981). *Asesinato en el comité central* [cinta cinematográfica]. España: Morgana Films.
- Pitt, B., Grey, B., King, G. (productores) y Scorsese, M. (director). (2006). *The Departed* [*Infiltrados*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Plan B Entertainment.
- Pizzolato, N. (productor). (2014-actualidad). *True Detective* [serie de televisión]. EEUU: HBO.

- Preminger, O. (director y productor). (1944). *Laura* [cinta cinematográfica]. EEUU: 20th Century Fox.
- Pressman, E. R., Hanley, C. (productores) y Harron, M. (directora). (2000). *American Psycho* [cinta cinematográfica]. EEUU: Lions Gate.
- Proyas, A., Mason, A. (productores) y Proyas, A. (director). (1998). *Dark city* [cinta cinematográfica]. EEUU: New Line Cinema.
- Reichs, K., Deschanel, E., Boreanaz, D. (productores). (2005-2017). *Bones* [serie de televisión]. EEUU: 20th Century Fox Television.
- Rodríguez, R., Miller, F., Avellán, E. (productores) y Rodríguez, R., Miller, F, y Tarantino, Q. (directores). (2005). *Sin City* [cinta cinematográfica]. EEUU: Dimension Films.
- Rosenfeldt, H. (productor). (2011-actualidad). *Bron [El puente]* [serie de televisión]. Suecia/Dinamarca: Filmlance International/Nimbus Film.
- Rovira Beleta, F. (productor). (1986). *Crónica sentimental en rojo* [cinta cinematográfica]. España: TVE.
- Ruddy, A. S. (productor) y Ford Coppola, F. (1972). *The Godfather [El Padrino]* [cinta cinematográfica]. EEUU: Paramount Pictures.
- Sáez, M. (productor). (2011). *Homicidios* [serie de televisión]. España: Big Bang Media.
- Salazar-Simpson, G., Agustín, A. (productores) y Urbizu, E. (director). (2011). *No habrá paz para los malvados* [cinta cinematográfica]. España: Telecinco Cinema.
- Saviano, R. (productor). (2014-actualidad). *Gomorra* [serie de televisión]. Italia: Sky Italia.
- Siegel, A., Platt, M. E. (productores) y Winding Refn, N. (director). (2011). *Drive* [cinta cinematográfica]. EEUU: Odd Lot Entertainment.
- Silver, J. (productor) y Wachowski, L. y Wachowski, L. (directoras). (1999). *Matrix* [cinta cinematográfica]. EEUU: Warner Bros.
- Simmons, R. (productor) (2010-2014). *Boardwalk Empire* [serie de televisión]. EEUU: HBO.
- Singer, B. (productor y director). (1995). *The Usual Suspects [Sospechosos habituales]* [cinta cinematográfica]. EEUU: PolyGram Filmed Entertainment.
- Swinden, K. (productora). (2013-actualidad). *Peaky Blinders* [serie de televisión]. Reino Unido: BBC.
- Todd, J. y Todd, S. (productoras) y Nolan, C. (director). (2000). *Memento* [cinta cinematográfica]. EEUU: Newmarket Films.

- Vaughn, M. (productor) y Ritchie, G. (director). (1998). *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* [*Lock & Stock*] [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Summit Entertainment.
- Vaughn, M. (productor) y Ritchie, G. (director). (2000). *Snatch* [*Snatch. Cerdos y diamantes*] [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Columbia Pictures.
- Vicente Gómez, A., Dakas, J. (productores). (1999). *Petra Delicado* [serie de televisión]. España: Telecinco.
- VV. AA. (1962-actualidad). *James Bond* [cintas cinematográficas]. Varios títulos.
- VV. AA. (2002- actualidad). *Jason Bourne* [cintas cinematográficas]. Varios títulos.
- VV. AA. (1998-2014). *Torrente* [cintas cinematográficas]. Varios títulos.
- Wallis, H. B. (productor) y Huston, J. (director). (1941). *The Maltese Falcon* [*El halcón maltés*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Warner Bros.
- Winkler, I., Fina, B. de, Putin, B. S. (productores) y Scorsese, M. (director). (1990). *Goodfellas* [*Uno de los nuestros*] [cinta cinematográfica]. EEUU: Warner Bros.
- Zuiker, A. E. y Donhaue, A. (productores). (2000-2015). *CSI: Crime Scene Investigation* [serie de televisión]. EEUU: CBS.