

Georges Tyras*

➤ **Novela negra española: encuentros del tercer milenio (con Giménez Bartlett, Silva, Abasolo y Sánchez Soler)**

Es constitutivo de la novela policíaca cierto conservadurismo formal (en el sentido de conservación de la forma). Este conservadurismo no sólo facilita su reconocimiento entre la multiplicidad de discursos narrativos, sino que además confiere valor de ritual a la lectura. Puesta al servicio de una asimilación mecánica, la forma deviene fórmula, esto es, el paradigma de un ejercicio lectoral reflejo.

Joan Ramón Resina

El paisaje que ofrece hoy en España la ficción policíaca puede pasar por yermo y desolador a los ojos de los puristas: han desaparecido todas o casi todas las colecciones especializadas, y sólo de vez en cuando algún libro reivindica de manera explícita su categoría policíaca. Si la novela negra española, cuando surgió a mediados los años setenta, impactó por su capacidad de compromiso socio-histórico así como por su novedad formal, en los años noventa y albores del tercer milenio, parece haber perdido su empeño en denunciar la perversión del mundo, a la par que su creatividad genérica. Quizá sea uno de los datos que una historia literaria de la posmodernidad tenga que tomar en cuenta: las obras ya no se distinguen en función de criterios tipológicos, sino por rasgos individuales morfo-semánticos que las afectan independientemente de su hipotética pertenencia genérica. Los ingredientes poéticos de la ficción policíaca pueden darse en muchas novelas que no remiten al género, y a la inversa, no es raro que un texto explícitamente emparentado con la novela negra carezca de los mecanismos típicos de la misma. Para poner unos ejemplos sugestivos, hay más pertinencia crítica en *Los comedores de patatas* de Manuel Rivas (Ediciones B, 1991), que en *Cuentas pendientes* de Juan Madrid (Alfaguara, 1995). Y más inventiva formal en *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* de Benjamín Prado (Alfaguara, 1996), que en *Desgracias personales* de Carlos Pérez Merinero (Grupo Libro 88, 1994).

* *Georges Tyras es catedrático de Lengua y Literatura Españolas Contemporáneas y director-adjunto del Centro de Investigaciones Hispánicas de la Universidad Stendhal, Grenoble 3. Autor de Des traces de Pepe Carvalho (1992) y de Le Désir de mémoire, un libro de conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán (1997). Correo electrónico: <Georges.Tyras@u-grenoble3.fr>. Más información en <<http://www.u-grenoble3.fr/Stendhal/recherche>>.*

De ahí que el panorama que se pueda esbozar de la novela negra española actual tenga más de reconstrucción intelectual que de entidad reconocible, y que su variedad e inestabilidad impida una percepción abarcadora objetiva. El cuadro no existe sino porque se empeña un crítico en sacar una foto panorámica, cuando quizá la única actitud crítica que valga en la actualidad literaria sea la del acercamiento individual, ya no al género sino a las obras concretas. Si se tuviera pues que aportar una respuesta, sabiendo hasta qué punto puede ser ingenua e incompleta, a una pregunta sobre el estado de la novela negra actual, habría que confesar primero cierta impotencia, antes de sugerir que los elementos de contestación quizá deban buscarse siguiendo tres grandes líneas de perspectivas, enmarcadas las tres en un contexto generalizado de indistinción genérica (o de incorporación de la novela negra a la novela ‘legítima’): escritura del consenso posmoderno; tendencia a la reflexividad; necesidad de trascendencia.

1. Consenso posmoderno

En este principio de milenio colocado bajo el signo de la globalización, dos escritores acaparan en España loores de la crítica y récords de venta: Alicia Giménez-Bartlett y Lorenzo Silva.

Alicia Giménez-Bartlett nació en la provincia de Albacete en 1951 y se instaló unos veinticinco años más tarde en Barcelona; de hecho, pertenece a la que se podría llamar escuela barcelonesa de novela policíaca. Licenciada en Filología y Letras, doctora en literatura española, de la que, junto a la lengua inglesa, fue docente durante trece años, autora de varios libros, novelas y ensayos que conocieron durante mucho tiempo una difusión reducida, vive de su pluma desde que la novela policíaca la sacó del anonimato. La consagración se remonta a 1996, fecha de publicación de *Ritos de muerte*, y le debe mucho al encanto de una pareja de personajes, Petra Delicado y Fermín Garzón, que protagoniza cada una de las aventuras posteriores: *Día de perros* (1997), *Mensajeros de la oscuridad* (1999), *Muertos de papel* (2000)¹.

En *Ritos de muerte* (Grijalbo, 1996), la inspectora Delicado, “joya intelectual” (p. 13) del comisariado, destinada en el Servicio de Documentación, tiene que enfrentarse con una investigación criminal que de alguna manera la sobrepasa: aclarar la violación de una chica de diecisiete años. Menos mal que lo hace con la ayuda del subinspector Garzón, recién llegado pero hombre de mucha experiencia. La inspectora y su adjunto entablan una relación compleja hecha de estima profesional y de cariño entre amistoso y filial. Demuestran la culpabilidad de un chico, del que no pueden sin embargo evitar la muerte: lo mata su novia, de hecho su propia hermanastra, cuyo perfil psicológico está determinado por el abandono que sufrió cuando niña, y por el imperio que ejerce sobre ella su madre adoptiva. Se ve cuán notable es el peso de los afectos en esta aventura, primero a nivel de las relaciones entre protagonistas, y sobre todo a nivel de la determinación de las culpabilidades criminales.

Las cosas son todavía más claras en el segundo episodio de la serie, *Día de perros* (Plaza & Janés, 1997): la investigación llevada a cabo por el binomio policial revela un

¹ La escritora confiesa que “la verdad es que nunca tuve mucho interés por el género. De hecho, inicié la serie de Petra Delicado para divertirme [...]” (citado según de España 2000).

tráfico de animales robados, en el marco del cual se organizan combates clandestinos de perros de defensa. Ahora bien, más que la intriga propiamente policíaca, lo que importa es el embrollo afectivo al que da pie entre algunos de los personajes implicados y los dos protagonistas. Así es como Garzón se enamora de una mujer, domadora de perros, con la que hasta proyecta casarse. Ella muere asesinada, y la investigación establece que era una de las culpables del tráfico de perros. O sea que, paralelamente a la anécdota policíaca, se desarrolla una profusa historia personal pero, al contrario de los cánones genéricos, esta historia, lejos de cualificar al investigador en sus funciones, cobra paulatinamente unas invasoras proporciones, hasta interferir con la trama policíaca y desestabilizar al investigador y a la investigación².

Es de subrayar, por otra parte, que dicha investigación afecta un elemento periférico, un epifenómeno del funcionamiento social: la proliferación de los perros de raza no se analiza en ningún momento como síntoma de algún malestar de la sociedad. Es más, se contempla el individuo animal con una mirada más bien tierna, casi de la misma naturaleza que la que se dedica al ser humano. Y después de que Garzón mate al animal que había provocado la muerte de su amada, el relato se actualiza (frases nominales, verbo en tiempo presente) en un asombroso comentario de inspiración eudemonista en el que animales y humanos se ponen en el mismo plano: “Una muerte más. Un corazón que deja de latir. Una muerte más. Hombres y perros y mujeres y perros. Todos seres indefensos en la noche” (Giménez-Bartlett 1997: 333).

Hay que comparar esta reflexión, hecha por Petra Delicado, quien reúne las dos funciones de protagonista y narradora, con la observación ingenua que concluye las primeras gestiones de los dos policías en el medio intérlope del subproletariado barcelonés:

Tenían miedo, no de algo tangible y concreto, externo y real, sino de un todo fluctuante y etéreo, de la vida a secas. [...] Ni hablaban ni sonreían, cercanos a la animalidad a fuerza de verse privados de lo humano. Nada más alejado de aquellos seres recelosos que las alegres amas de casa que habíamos interrogado días atrás en el Carmelo. [...] Era la distancia sustancial que separa al proletariado de la marginalidad (37).

Predomina pues una mirada humanista, que privilegia la perspectiva psicológica y posterga cualquier acercamiento de tipo socio-histórico. Las verdades de corte gnómico así asestadas son de las que pueden granjearse la adhesión de una silenciosa mayoría; baste evocar los comentarios sobre la condición femenina mediante los cuales Petra recalca su propia singularidad, o bien las reflexiones acerca de la omnipresencia y omnipotencia de los medios de comunicación. En este último caso, la prensa no se examina como institución, sino que se denuncia en tanto que medio permisivo que favorece los excesos de algunos individuos abusivos.

En resumidas cuentas, dos observaciones se imponen:

- 1) los mecanismos sociales a veces se sugieren pero nunca se desmontan, y las raíces de la culpabilidad remiten menos a estructuras de la sociedad que a oscuros determinismos humanos;

² Esto refuerza el placer de la lectura, en opinión de la autora: “Los dos son bastante torpes como detectives, lo que permite que el lector pueda seguir con facilidad el ritmo de la investigación” (Doria 1997).

- 2) se da una interpenetración constante entre la dimensión profesional y la privada, es decir entre los factores de la mecánica narrativa y las pausas reflexivas; el peso de estas últimas es mayor y la maquinaria policíaca se reduce –si bien al final de una trama compleja de múltiples peripecias perfectamente llevada a cabo– a la de una mera novela detectivesca, a veces crítica, pero nunca contestataria, ni del mundo, ni de sí misma.

A conclusiones similares conduce la observación de los textos de Lorenzo Silva. Este autor, nacido en 1966 en una familia de militares, es en la vida civil asesor jurídico de una empresa de electricidad, después de haber ejercido de auditor de cuentas y asesor fiscal. La escritura parece ser en él una segunda naturaleza, ya que confiesa haber compuesto desde los años ochenta unos cincuenta textos (relatos, poesías, ensayos) de los que la mayor parte permanece inédita, lo cual no es óbice para que tenga una bibliografía nutrida y varias veces premiada: *La flaqueza del bolchevique* es finalista del Premio Nadal 1997; su primera novela policíaca, *El lejano país de los estanques*, se lleva el Premio Ojo Crítico de narrativa en 1998, y por fin Lorenzo Silva es vencedor del Nadal 2000 con *El alquimista impaciente* (Destino, 2000). Esta última es una novela muy lograda, que se lee con fruición. Una intriga bastante elaborada –a partir del descubrimiento del cadáver de un ingeniero atomista, aparente dechado de virtudes, se abre el expediente de las promotoras inmobiliarias y sus beneficios ilícitos como trasfondo del asesinato por medio de la irradiación atómica–, y una pareja de investigadores suficientemente atractiva, compuesta del sargento de la Guardia Civil Bevilacqua y de la número Chamorro, se llevan la adhesión del lector.

Los ingredientes de los textos de Lorenzo Silva son equiparables a los que convocan los libros de Alicia Giménez Bartlett: un dúo actancial de sexo y temperamento opuestos, miembro de las fuerzas del orden (Policía Nacional o Guardia Civil), una narración personal asumida por el protagonista y que deja bastante espacio a la vivacidad oral de los diálogos, una empresa detectivesca que se desenvuelve en los arcanos psico-individuales y se desinteresa de los mecanismos estructurales de la socio-historia. De la misma manera, asimismo, los determinismos personales priman en Lorenzo Silva, y lo emocional sustituye el análisis de las relaciones de fuerza sociales. En *El lejano país de los estanques* (Destino, 1998), por ejemplo, es una trivial historia de rivalidad amorosa la que proporciona la solución del enigma, en el marco *fashion* de las estaciones balnearias estivales, Mallorca en este caso, sin que en ningún momento el desfile de los lugares comunes que son las discotecas, las playas, los restaurantes, los puertos náuticos, sea ocasión de una mirada ponderativa del significado social de este tipo de espacios. Los valores que defiende Bevilacqua son ante todo de carácter moral –la seriedad, la decencia, el rigor, la creencia en la educación, la sinceridad– pero convergen hacia una axiología de índole conservadora apta para seducir a la mayoría de los lectores. Si en algún momento asoma alguna alusión al sistema liberal, no es para intentar un balance crítico, sino para deplorar, sin pararse en barras, que dicho sistema no beneficie al planeta entero: “Por mi parte desisto de creer en la libre competencia hasta el día en que los niños de Liberia puedan aspirar a viajar a Disneylandia [...]” (Silva 2000: 159). Bevilacqua es un hombre de deber y de saber, lúcido y desengañado, y portador de una especie de sabiduría sentenciosa que pone en primera fila de su normativa la noción de orden. Noción tanto más primordial cuanto que se encarna en unos personajes que pertenecen a la Guardia Civil, de la que Bevilacqua es no sólo sargento sino prosélito convencido:

En la vida civil, se ignoran a menudo las grandes ventajas que procura la estricta jerarquización de las relaciones. Conforme la confusión social y moral gana todos los sectores, es algo que cae cada vez más en el olvido. [...] Pero, más allá de esta comprobación, la preservación de la propia intimidad y de la conciencia individual que permite un sistema como el militar no tiene equivalente en la vida civil (Silva 1998: 34).

Puede ser materia polémica la ambigüedad que entraña abogar, aun mediante un personaje interpuesto, por un cuerpo que sigue siendo, en la memoria colectiva nacional, el emblema de la represión franquista, y que otros muchos novelistas ponen en escena de manera distinta, cuando no opuesta. Más importa para el caso que la cita anterior debe tenerse presente a la hora de emprender un examen del mecanismo narrativo que la genera. Lo que priva es el proceso de tipo enigmático en el que se enmarca la actuación detectivesca, y que genera una inexorable vuelta al orden que el delito inaugural ha perturbado. De ahí una estructura canónica en la que, al final de un relato de investigación lineal, se restituye *in extenso* la historia del crimen, en forma de un relato enunciado, en el penúltimo capítulo, por Bevilacqua a un compañero del cuerpo. Éste es más o menos el mecanismo de cada una de las novelas que acabamos de examinar y que se repite en muchos relatos de corte equiparable, desde la fundación del mecanismo por la novela de enigma inglesa. Lorenzo Silva y Alicia Giménez Bartlett cultivan una forma por esencia condenada al conservadurismo.

De ahí que convenga situar en su justo lugar otra elección formal común a los textos de ambos escritores y que atañe al sistema enunciativo. La modalidad elegida es la de una voz narrativa personal, pero con una especificidad notable que es la ausencia de desfase entre fuente enunciativa y acontecimientos referidos. A la inversa del esquema estructural de la novela de educación, que estriba en la progresiva anulación narrativa de la distancia establecida entre adulto narrador y joven en formación, el mecanismo narrativo de estas novelas policíacas no encierra desajustes –de edad, de situación, de punto de vista– entre protagonista y narrador. Ahora bien, el modelo (seudo)autobiográfico se acompaña de una focalización que permite imponer el punto de vista del narrador, por donde el *relato* llega a ser una forma de *discurso* (en el sentido de Benveniste) –desempeñando las formas verbales en tiempo pasado su debido papel de operadores narrativos en detrimento del de operadores temporales– cuya verosimilitud estriba en una manipulación del tema de la verdad. Como observa Genette, en efecto, en este tipo de montaje, “le narrateur n’en sait pas seulement, et tout empiriquement, davantage que le héros; il sait, dans l’absolu, il connaît la Vérité” (Genette 1972: 260)³.

Se ve que, salvando algunos matices diferenciales, las novelas de Giménez Bartlett y Silva ilustran perfectamente la existencia de una doble temporalidad de la obra novelesca, interna y externa. En temporalidad interna, estos textos son contemporáneos de la mejor producción tradicional de la novela de enigma al estilo de Agatha Christie. En temporalidad externa, se sitúan en un contexto que es el de la posmodernidad, que desconsidera los metarrelatos explicativos, desacredita los antagonismos, anula toda relación entre la política y el delito, y sepulta las diferencias bajo la primacía del consenso⁴.

³ La observación de Genette versa sobre algunas formas de literatura religiosa, a las que quizá no sea totalmente descabellado equiparar determinadas modalidades de la literatura policíaca.

⁴ Sobre este tema véase Monleón (1995a); Blanco Aguinaga (1995) y Tyras (1996).

A mediados los años noventa en España, la posmodernidad toma la máscara del régimen aznarista, y se sitúa claramente en el centro-derecha del tablero político. El sistema axiológico de estos textos es tal que debe, si no llevarse la aquiescencia de una mayoría social, sí al menos reflejar su aceptación del proyecto neoliberal⁵.

2. Compromiso con la realidad

Se entiende que dicha escritura del consenso no sea del gusto de todos y que, rechazado de un territorio que empezó ocupando desde otras premisas, la novela negra española tenga que encontrar otros rumbos. Bien mirado, en este jardín de senderos negros que se bifurcan, una alternativa parece ofrecerse a los autores exigentes y/o lúcidos: una decidida actitud paródica, que permita exhibir los mecanismos de la ficción policíaca y jugar con ella para dejar clara su condición de artefacto literario, o bien un decidido planteamiento axiológico, que permita instrumentalizar la poética detectivesca a sabiendas de que ella es tal vez el vector más eficaz de una visión comprometida del mundo. En otros términos, una ficción policíaca que se niegue a seguir los trillados caminos de la reutilización conservadora de los modelos clásicos, debe ponerse en busca de la trascendencia perdida, sabiendo que sólo puede ser o decididamente referencial, o resueltamente textual, o ambas cosas a la vez, en algunos pocos casos que a lo mejor apunten a las coordenadas de la obra maestra.

La postura de una voluntad de investigación que se interesa más por la realidad misma que por el enigma planteado por el texto, la puede ilustrar la narrativa de José Javier Abasolo, que si bien no se enuncia desde una adscripción política explícita, sí lo hace desde una perspectiva ética identificable.

Nacido en Bilbao en 1957, Abasolo tiene en su haber, de momento, cuatro novelas: *Lejos de aquel instante* (1997), *Nadie es inocente* (1998), *Una investigación ficticia* (2000) y *Variaciones sobre el tema del crimen perfecto* (2002)⁶. Licenciado en Derecho, ha trabajado como secretario de un juzgado de instrucción y como abogado ante los tribunales, antes de sacar una plaza de técnico de economía social en el gobierno vasco. Una trayectoria profesional lo suficientemente cercana a la problemática de la ley y su respeto, o su violación, como para influir en las temáticas abordadas. El caso es que la narrativa de Abasolo remite a los derroteros del delito y de su repercusión en la organización social: “[...] sí he visto cosas, —confiesa el escritor—. De hecho, algún capítulo [de *Lejos de aquel instante*] es casi la transcripción de unas declaraciones judiciales”⁷. Este primer título, *Lejos de aquel instante* (Alba editorial, 1997), acreedor al Premio de Novela Prensa Canaria 1996, recupera la mejor tradición del género, con una trama enrevesada que hunde sus raíces en la historia y en la actualidad del entorno en que se desenvuelve, es decir el País Vasco. Un agen-

⁵ Lorenzo Silva multiplica en la prensa afirmaciones consensuales como “la grandeza de la novela está en su capacidad de llegar a muchas personas” (Palau 2000), “Mi principal objetivo es el ser humano, sus luces y sombras” (Maurell 2000), o “no soy un escritor comprometido ni descomprometido” (Azancot 2000).

⁶ Este último título es de hecho el de una compilación que por ahora sólo tiene existencia virtual y se puede consultar en la Web <<http://www.novalibro.com>>.

⁷ Declaración hecha a propósito de su primera novela, *Lejos de aquel instante*, a Iñaki Esteban (1997).

te jubilado de los servicios secretos americanos es asesinado al volver a su Bilbao natal, una joven de una preclara familia vasca desaparece sin decir nada a familiares ni amigos, un periodista que está llevando a cabo una encuesta periodística de fondo sobre el narcotráfico muere de sobredosis: tres sucesos aparentemente desconectados que ponen en marcha la compleja maquinaria de la intriga. El relato se focaliza alternativamente, según un modelo canónico, entre los dos personajes que asumen paralelamente la investigación: Manuel Rojas, joven inspector de la Policía Nacional e Iñaki Artetxe, ex *ertzaina* que acepta trabajar de detective privado para salir adelante. Ambas investigaciones convergen hasta hacer emerger los vínculos que unen dos peripecias separadas en el tiempo por medio siglo de historia: los intentos de los nazis por poner a punto la fisión nuclear, con todas sus consecuencias bélicas, y la complicidad de los sectores más preclaros de la sociedad vasca en el narcotráfico. Salvando las enormes diferencias que median entre los dos momentos temáticos, el relato levanta acta de una evidencia común a las dos épocas: la dimisión ética y la derelicción moral de las elites sociales y políticas es terreno abonado para el surgimiento de una crisis cuya expresión predilecta es la violencia. Y no cabe duda de que para Abasolo, el mayor exponente actual de esta violencia es el terrorismo de ETA, que recorre como filigrana el conjunto de la historia narrada. Prueba de ello son las páginas dedicadas, en el capítulo 23, a evocar un atentado cometido por un militante etarra contra un furgón de la Guardia Civil. Por primera vez en la novela, el narrador impersonal, hasta ahora no focalizado, según la modalidad básica de la narración omnisciente (Genette 1972: 203 s.), adopta una postura interna, que permite calcar estrechamente el punto de vista del personaje:

[...] se sentía eufórico por intervenir en la lucha de liberación de su patria, oprimida por un Estado central fascista que, aunque se recubría con una falsa fachada democrática, no respetaba los derechos a la soberanía de su pueblo (Abasolo 1997: 193).

Para este narrador, casar con el discurso interior del militante, tan excesivo en sus presupuestos y su léxico (“oprimida”, “fascista”, “falsa fachada”, “soberanía”), equivale a ponerse una máscara irónica. Se trata, adoptando el punto de vista narrativo, de fingir la adopción del punto de vista ideológico, para mejor denunciar su dimensión artificial y grotesca. A continuación, el relato ahonda en esta dimensión, acumulando y alternando detalles descriptivos y segmentos en estilo indirecto libre:

El plan no podía fallar. [...] Él era un militante de la causa, no un suicida. Si esos hijos de puta con tricornio eran puntuales, dentro de dos horas podría estar tomando una cerveza en la parte de Euskadi oprimida por los franceses (193).

Al final del atentado, que se desarrolla de manera imprevista y convierte el escenario “en la viva representación de una pesadilla” (194), el balance de la actuación recurre al mismo mecanismo de contraste entre el horror referido y la grotesca y fría artificialidad de la ideología que lo provoca; el joven *gudarrri* deplora el número de muertos y el sacrificio de víctimas inocentes, denunciando de paso el discurso de propaganda que quiere asimilar a los militantes con asesinos, pero la conclusión que él mismo saca invierte por completo su propia postura:

[...] pero en todas las guerras hay víctimas colaterales e inocentes que no se pueden evitar. Lo prioritario era el triunfo del pueblo y con él llegaría esa paz que todos querían, aunque sólo los más concienciados de los militantes sabían de verdad lo que significaba (194).

La denuncia no puede ser más clara, y se efectúa gracias a un trabajo fino sobre la enunciación narrativa, que tiene en cuenta no sólo la plasticidad de la focalización sino también la expresividad de los distintos tipos dialogísticos, en especial el estilo indirecto libre.

En su siguiente entrega, *Nadie es inocente* (Alba editorial, 1998), José Javier Abasolo ahonda en su intento de comprensión de la realidad vasca; lo hace recurriendo esta vez a la polifonía enunciativa, y a un concepto del personaje que, remitiendo más a la novela social que a la novela negra, contribuye a dar cuerpo al relato. La historia contada es compleja y enrevesada, como la realidad misma. El padre Ander Gajate, que en su juventud estuvo relacionado con ETA, desaparece en compañía de una mujer, con un talón de cien millones de pesetas destinadas al colegio religioso al que pertenecía. Para evitar el escándalo, el provincial de la congregación le encarga el caso a otro sacerdote, el padre Emilio Vázquez, que se ha ordenado después de un largo y escandaloso pasado de policía franquista. “Elegí dos sacerdotes buscando el enfrentamiento entre dos personas que en principio deben tener los mismos objetivos”, comenta el escritor (Soria 1998). De hecho, las peripecias de la novela, provocadas por una oscura e inesperada venganza cuyo verdadero autor se revela, como es debido, en el último capítulo y después de agotadas todas las pistas falsas que requiere la ley del suspense, sirven ante todo de contrapunto al despliegue de dos itinerarios paralelos y contrastados. De ahí el recurso a una pluralidad de voces narrativas, que permite traducir, a través de la variedad de los relatos, la multiplicidad de las trayectorias y de los puntos de vista. Como lo nota una estudiosa, “dos voces, que corresponden a las peripecias de cada uno de los curas, integran el texto: el contraste de dichas voces marca la deriva de ambos, su infancia, su historia entera, dos tortuosas y descarnadas sendas que confluyen en un operístico final” (Beccaria 1999). Para ser más exacto, habría que hablar de tres voces: una narración impersonal sirve de soporte fundamental al relato, y refiere de manera pormenorizada, en los capítulos a ella dedicada, los meandros de la investigación⁸. Dos narraciones personales completan el edificio; una se da en primera persona, asumida por Emilio Vázquez, y la otra en segunda persona, asumida por Ander Gajate⁹. Dicha contraposición vocal permite la elaboración progresiva de dos itinerarios que son a la vez dos modelos de vida y, sobre todo, dos intentos de explicación de las posturas que se pueden adoptar en el contexto vasco. Por una parte está Ander Gajate, nacido en una familia vasca tradicional, con amor a la *ikurriña*; ahí está la prohibición violenta de los particularismos, el padre en la cárcel, la madre tratando de proteger a los hijos de las tensiones, las vejaciones en la escuela, el hermano mayor, Mikel, que no se resigna a la pérdida de identidad de Euskadi. Semejante ambiente propicia el surgimiento de la dedicación militante, que encuentra en la violencia su arma más espectacular. La muerte del padre, de resultas de los malos

⁸ Se trata de los capítulos 1, 3, 5, 8, 10, 14, 15, 18, 19, 20, 22, 23, 26, 28, 29, 31, 32 y 35.

⁹ La primera persona rige los capítulos 4, 6, 9, 12, 16, 21, 25, 27, 33; la segunda persona asume los capítulos 2, 7, 11, 13, 15, 17, 24, 30, 34. Este recuento no tendría interés si no permitiera comprobar la aparición intermitente de la segunda persona, a contratiempo narrativo, en los capítulos 20 y 35, impersonales; son casos en los que las necesidades informativas se superponen a la coherencia enunciativa, fragilizando la maquinaria global. Estos casos, en efecto, problematizan el estatuto de la segunda persona que, de traducción clara del discurso interior del personaje, pasa a ser marca interlocutiva de la instancia narrativa impersonal.

tratos sufridos en la cárcel y la del hermano, asesinado por la policía, sumen a Gajate en una profunda crisis moral, que se resuelve gracias al seminario y a una acción pro-vasca con el lema de “La iglesia con el pueblo” (Abasolo 1998: 199). Chocado y conmovido por la violencia policial, el padre Gajate acepta participar, si bien desde una función subalterna, en la actividad de un grupo activista pro-etarra. Este compromiso, no asumido en todos sus aspectos, sirve de punto de partida a la intriga de la novela. Otro punto de arranque es el que encarna el padre Vázquez, cuyo itinerario vital también se reconstruye a base de analepsis memoriales: una familia franquista de moral y conducta férreas, una educación desprovista de ternura y consideración hacia los otros, el sentimiento rápidamente inculcado por la vida de que sólo triunfan los fuertes e insensibles. Cuando ingresa en el cuerpo de policía, Vázquez aprende muy pronto a sacar ventajas de todo tipo de su situación; poco a poco, el arte de la manipulación, aliado a una total ausencia de escrúpulos y a una frialdad despiadada a la hora de matar, le permiten a Vázquez medrar en el oficio. Esto lo refiere con una evidente ausencia de sentimientos: el hallazgo del dispositivo narrativo de la novela en parte estriba en que, para Vázquez, asumir el relato significa asumir los hechos relatados. Perfecta encarnación del policía franquista, desprovisto tanto de escrúpulos como de conciencia política, Vázquez abandonará la policía y se refugiará en la Iglesia tan sólo cuando se haya liberado de los fantasmas de su propio pasado. Itinerarios paralelos pues, pero con una perspectiva que permite que las paralelas se crucen en un momento álgido, que es el del enfrentamiento entre la reivindicación de las libertades fundamentales del pueblo vasco y su represión por un centralismo ciego y despiadado.

La novela de José Javier Abasolo no pretende sino hacer algunas preguntas fundamentales, aun corriendo el riesgo de caer a veces en cierto simplismo argumental¹⁰. Tiene en todo caso el inmenso mérito de enfrentarse con una problemática mayor de la España contemporánea, tratando de entender, con las herramientas a su disposición, los mecanismos sociales capaces de conducir a la elección de la violencia terrorista. Con sus eventuales defectos formales, que cierto sector de la crítica ha podido señalar sin tomar en cuenta el esfuerzo que representa la búsqueda de unas modalidades narrativas adecuadas al propósito de fondo¹¹, la labor de Abasolo se inscribe evidentemente bajo el lema de la función que Manuel Vázquez Montalbán le asigna a la novela negra, la de explorar el subsuelo, tanto de la historia como de la sociedad¹².

3. Compromiso con la textualidad

Otro camino de salvación para la novela del tercer milenio puede ser el que recorre, con plena conciencia reflexiva pero sin desinteresarse nunca de la realidad, un escritor

¹⁰ Por ejemplo, la redención de Vázquez, al que el hábito parece lavar de todos los crímenes cometidos como policía franquista, o la dimensión a veces un tanto mecanicista del itinerario vital de los dos protagonistas.

¹¹ Andrés Ibáñez publicó una reseña más marcada por cierta ceguera crítica frente a las coordenadas del género que por la voluntad de entenderlo como proyecto literario (Ibáñez 1997).

¹² La fórmula exacta es “Así como la novela negra refleja el subsuelo de la sociedad, la novela de espionaje refleja el subsuelo de la historia” (citado según Tyras 1988).

como Mariano Sánchez Soler. Hace falta tener muchas dotes de investigador para firmar libros como *Villaverde, fortuna y caída de la casa Franco* (Planeta, 1990), en el que se desvelan las finanzas ocultas de la familia del dictador, o *Los crímenes de la democracia* (Ediciones B, 1989), un análisis de la transición española a través de sus delitos de sangre, o *Ricos por la patria* (Plaza & Janés, 2001), que reconstruye el itinerario de los grandes nombres de las finanzas españolas desde sus raíces franquistas hasta la posmodernidad del pensamiento único, por no hablar de algunos otros libros en los que, con valor y compromiso lúcido, el autor emprende la *Historia violenta del fascismo español* (Temas de hoy, 1993). Todos estos títulos son frutos del periodismo de investigación, pero de un periodismo que, como dijo Andreu Martín, “no tiene su punto de partida en la noticia de periódico, sino mucho más allá, en el mismo corazón de la noticia”¹³. Es decir, en el meollo de la realidad, donde siempre disputan la política y el delito. Y es que Mariano Sánchez Soler lleva a cabo sus investigaciones a la manera –terca, minuciosa, íntegra– de un verdadero detective privado, abocado a desenmarañar los turbios enredos de los subsuelos de nuestro mundo¹⁴.

De ahí que Mariano Sánchez Soler sea también autor de ficciones policíacas, en las que, como advierte el propio escritor en el umbral de una de ellas, “Los nombres y personajes son ficticios. Los hechos, sin embargo, han sido extraídos de la realidad”. *Carne fresca* (Ediciones B, 1988), sobre las redes de prostitución de menores que infestan la costa mediterránea; *Festín de tiburones* (Plaza & Janés, 1991), sobre la colusión entre las altas esferas de las finanzas, el mundillo de la política y la institución policial; *Para matar* (Vosa, 1996), sobre el asesinato de una militante estudiantil por un comando fascista, por citar tan sólo algunos títulos, constituyen otras tantas pruebas fehacientes de la fragilidad, o mejor dicho de la porosidad de la frontera entre realidad y ficción, que el escritor lleva a sus últimas consecuencias en un libro peregrino, *Alacant blues, Crónica sentimental de una búsqueda* (Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994), híbrido de literatura factual y de narrativa ficcional, investigación real de la que se ofrece la crónica.

Mariano Sánchez Soler es hijo de Alicante, y *Alacant blues* es hija de la doble ascendencia de su autor: la investigación y la poesía. *Alacant blues* empieza como una auténtica novela negra: después de unos diez años empleados en ir tirando en Madrid, un hombre vuelve a su ciudad natal donde se instala como detective privado, abriendo la “Agencia Terratrémol. Investigaciones” de muy buen ver. Sólo que las cosas se complican enseguida cuando el primer cliente le encarga al detective novel que encuentre “Alacant, la ciutat on vaig naixer, els carrers de la meua infantesa, la memoria” (Sánchez Soler 1994: 16). El detective acepta el reto, es decir el caso, y emprende una larga encuesta que consiste en buscar los rasgos del pasado disimulados bajo las máscaras, o las fachadas, de la (pos)modernidad. Una fuente cargada de historia, un barrio antiguo que huele a recuerdos de infancia, una vieja sala de cine, que encierra la huella de imágenes míticas, el puerto, la playa, las calles son los lugares explorados, uno tras otro, por la actuación o la memoria detectivesca, en veinte capítulos de una novela corta, ágil y llena

¹³ En su prólogo a la novela de Sánchez Soler *Carne fresca* (1988: 7).

¹⁴ Diplomado en Ciencias de la Información por la Universidad de Madrid, ex cronista jurídico para *El Periódico de Catalunya*, Mariano Sánchez, nacido en 1954, ha sido durante muchos años responsable de la sección de investigación de la revista *Tiempo*.

de nostálgica emoción. Claro que la labor acometida poco tiene que ver con la de los célebres modelos de novelas, “detectives de ficción capaces de resolver tramas insólitas e incógnitas enrevesadas, siempre rodeados de cadáveres, policías corruptos y rubias de peluquería” (25 s.), pero el caso es que Terratrémol, individuo de pasado incierto, antaño involucrado en “un turbio asunto de falsa identidad” (16), amante de largas lecturas y de paseos nocturnos, invierte en sus pesquisas todo su buen hacer y sigue todas las pistas sin ceder nunca al desaliento. Y poco a poco, el paciente deambular por el espacio urbano, pretexto de descripciones minuciosas de la ciudad mutante, conduce al detective sobre las huellas de su propio itinerario vital, lo lleva a identificar escenarios de sus propias vivencias: “Apenas tenía quince años Terratrémol cuando la extensión industrial del puerto, la reorganización y ampliación de su zona pesquera, arrancó los astilleros de allí, los trasladó a otro sitio y acabó para siempre con aquella playa pobre en la que el detective tantas veces se había bañado” (64). Y es que, acorde con las pautas del género, la investigación sobre un *objeto*, máxime cuando da cuenta de la pérdida, de la destrucción, de la desaparición de los objetos, siempre es auto-reflexiva, es decir siempre se convierte en una búsqueda del *sujeto*. Un sujeto puesto en condiciones, por medio de la improbable investigación que se le confía, de recapacitar sobre sus raíces, espaciales, pero también familiares, sociales y culturales. Cuando Terratrémol, al cabo de muchos pasos, acaba dando con viejas carpetas dejado por su padre, repletas de “episodios perdidos de la memoria”, tiene la sensación de hacerse con un “inmenso tesoro” (71). Y ahí es cuando se cumple la función última del investigador, que al tomar posesión metafórica de la ciudad, la toma también de sí-mismo. Fusión biológica de los cuerpos, urbano, humano, que traduce la dolorida imagen de la amputación, aplicada tanto a la muerte del padre, “aquella muerte resultaba una amputación” (70), como a los atropellos cometidos contra la morfología urbanística: “una amputación como aquella, ejecutada en carne viva y sin anestesia a toda una ciudad” (31).

De ahí que tenga poca importancia el que este (re)encuentro fundamental se enmarque en un juego literario aplicado al objeto de estudio de un historiador o de un sociólogo: el ejercicio de deconstrucción de la poética de la novela policíaca, literatura de desguace donde las haya, al que se entrega Mariano Sánchez Soler funciona perfectamente hasta el sabroso desenlace que refiere el epílogo titulado “Caso cerrado”, como es debido. El detective se sienta delante de su máquina de escribir y emprende la redacción de su informe: “La Olivetti escribió con pasión y datos objetivos. Como cirujano y amante” (12). Evidentemente, el texto así producido no puede ser otro que la novela que el lector acaba de devorar. Gesto decididamente reflexivo, que sitúa la aventura en su justo lugar, el de la literatura. La escritura es crisol de una fusión íntima entre ficción y realidad, y se coloca bajo el manto de la memoria recuperada, último y único refugio contra los avatares de la modernidad. “Los años sesenta habían transformado la ciudad hasta convertirla en una auténtica desconocida de sí misma.” (112). Conocerla, conocerse, es escribir la crónica de lo que pudo ser y no fue. En ello estriba, quizá, el valor poético de tan entrañable libro. No sólo Mariano Sánchez Soler tiene el sentido exacto de la fórmula semánticamente llena, y escribe con “el material con que se forjan los sueños”, sino que lo hace desde una perspectiva cuya dimensión poética es consustancial de su autenticidad. Y la referencia discreta que opera el subtítulo a la labor de Manuel Vázquez Montalbán, autor de un poemario titulado *Una educación sentimental*, amén de su conocida *Crónica sentimental de España*, dice bastante el precio de la fidelidad a los valores transmitidos por la

educación y a los ideales de la juventud. La poesía no sólo es cuestión de forma; también la poesía es hablar de lo que importa. Con tal de hacerlo desde una exigencia formal nunca desmentida.

Mariano Sánchez Soler dedica su libro a su padre desaparecido, y contempla su ciudad con la compleja mirada del periodista de investigación y del poeta. Este libro es fruto de un doble nacimiento, y lo declara hasta en el proceso de su génesis. Su primera ascendencia, de corte periodístico, es una serie de reportajes, publicados por un diario de Alicante, *La Verdad*, entre el 30 de agosto de 1992 y el 21 de marzo de 1993, e ilustrados con fotos coetáneas. La primera edición de *Alacant blues* recoge en portada la última foto publicada, un paisaje de ruinas urbanas, con un letrero en primer plano que ostenta el lema de los republicanos cuando la batalla de Madrid: “No pasarán”. El periodista, quizá también el escritor de novela negra, se afirma como historiador del tiempo presente. La segunda ascendencia de *Alacant blues* es de índole literaria; la constituyen dos textos: un poema, “Alacant blues 76”, publicado en el espléndido poemario *La ciudad sumergida en el mar* (1992) y “Alacant blues”, uno de los relatos que componen las *Historias del viajero metropolitano* (1988). La veta poética que recorre todos estos textos es la de la melancolía. Nunca título de novela fue más adecuado: *Alacant blues*, música nostálgica y voz profunda, ritmo binario entre investigación y poesía. En otro de sus libros, Mariano Sánchez Soler pone como epígrafe una pintada leída en Bogotá: “La inteligencia me persigue, pero yo soy más rápido”. Hace mucho tiempo que Mariano Sánchez se ha dejado alcanzar...

Epílogo

Epilogar, no concluir, porque al fin y al cabo, como decía Paul Klee, “la obra consagra el fracaso de cualquier teoría”. Digamos sin embargo que el reto que la novela negra en contexto posmoderno tiene que aceptar es el mismo que el de la novela a secas: elaborar un discurso narrativo que esté en condiciones de asumir las herencias expresivas, con la perspectiva de interrogar y reformular sus potencialidades artísticas y sus funcionalidades socio-históricas. La reescritura genérica, tan de moda en los albores del tercer milenio, aporta a este proyecto una respuesta en la que la ficción policíaca ocupa el primer rango, debido a que es capaz de asumir dos dimensiones:

1. No hay texto verdaderamente novedoso que no exhiba su condición de *work in progress*; la novela negra es al respecto una manera de quintaesencia:

Si le roman policier, parce que mettant en scène une quête et une enquête, se présente comme le *roman d'une recherche*, n'est-il pas conjointement, démontrant par là la modernité de sa structure ainsi que la fécondité de son influence sur (ou de sa rencontre avec) tel ou tel aspect de la littérature contemporaine, *recherche d'un roman*, présentation de l'élaboration d'un roman à l'intérieur d'un autre? (Vareille 1986: 10).

2. Fuera de las sendas estrechas de la reproducción mimética de esquemas preestablecidos, o del credo de una estética puramente verbal, la novela negra verdaderamente innovadora se muestra capaz de propugnar la elaboración de una nueva poética realista, cuyos componentes son más o menos los que inventaría Juan Oleza:

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

En esta perspectiva se inscribe una búsqueda fundamental: narrar significa devolverle al sujeto sus historias, cuyas formas dependen estrechamente del concepto de la sociohistoria que vehiculan y del lugar que en ella ocupa el sujeto. El relato, cualquiera que sea su color, tiene por función la de expresar “la relación imaginaria del sujeto con sus condiciones reales de existencia”. Esta es la definición que propone Althusser de la ideología.

Bibliografía

- Abasolo, José Javier (1997): *Lejos de aquel instante*. Barcelona: Alba editorial.
- (1998): *Nadie es inocente*. Barcelona: Alba editorial.
- Azancot, Nuria (2000): “Lorenzo Silva, premio Nadal”. En: *El Mundo*, 06/02/2000.
- Beccaria, Lola (1999): “Variaciones del héroe”. En: *ABC*, 28/01/1999.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1995): “Narrativa democrática contra la historia”. En: Monleón (1995a), pp. 251-263.
- España, Ramón, de (2000): “La novela negra es muy relajante”. En: *El País*, 28/02/2000.
- Doria, Sergi (1997): “Giménez Bartlett publica *Día de perros*”. En: *ABC*, 20/09/1997.
- Esteban, Iñaki (1997): “Un paseo por la maldad”. En: *El correo español/El pueblo vasco*, 12/03/1997.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*. Paris: Seuil.
- Giménez-Bartlett, Alicia (1996): *Ritos de muerte*. Barcelona: Grijalbo.
- (1997): *Día de perros*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Ibáñez, Andrés (1997): “Negro, que te quiero negro”. En: *Revista de libros* 5, pp. 11-12.
- Maurell, Pilar (2000): “El retrato de un amnésico”. En: *El Mundo*, 08/01/2000.
- Monleón, José (ed.) (1995a): *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal.
- “El teatro del consenso”. En: Monleón (1995a), pp. 237-250.
- Oleza, Juan (1993): “La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo”. En: *Compás de letras* 3, *Historia y ficción*, pp. 113-126.
- Palau, Cristina (2000): “Lorenzo Silva, escritor y abogado”. En: *Tribuna*, 24.01.2000.
- Resina, Joan Ramón (1997): *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- Sánchez Soler, Mariano (1988): *Carne fresca*. Barcelona: Ediciones B.
- (1994): *Alacant blues, Crónica sentimental de una búsqueda*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. [Reedición: Alicante: Editorial Agual Clara - Instituto Juan Gil-Albert 2002].
- Silva, Lorenzo (1998): *El lejano país de los estanques*. Barcelona: Destino.
- (2000): *El alquimista impaciente*. Barcelona: Destino.

-
- Soria, Txema (1998): "Abasolo sigue fiel a la novela negra en *Nadie es inocente*". En: *El Correo español/El Pueblo vasco*, 23/12/1998.
- Tyras, Georges (1988): "Des hauts et débats". En: 813, *Les amis de la littérature policière* 25, p. 14.
- (ed.) (1996): *Posmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Grenoble: Cerhous.
- Vareille, Jean-Claude (1986): "Culture savante et culture populaire". En: *Caliban*, n° XXIII, [*Le roman policier anglo-saxon*], pp. 5-19.