
LA INVESTIGACIÓN POLICÍACA EN CUATRO MODELOS: EL CRIMINAL, EL DETECTIVE PRIVADO, EL POLICÍA Y EL PERIODISTA

A investigação policial em quatro modelos: o criminoso, o detetive particular, a polícia e o jornalista

Jafet Israel Lara¹

RESUMEN: Aunque la investigación dentro de la novela policiaca se ajusta al discurso de resolución del crimen cometido, existen diversas variables en torno a él que se dan en función de una tipología clave: el investigador. El propósito de este artículo es analizar las variables discursivas que se establecen en la novela negra a través de cuatro modelos de investigador que aparecen en *Noviembre sin violetas* de Lorenzo Silva –el criminal–, *Tatuaje* de Manuel Vázquez Montalbán –el detective privado–, *Ojos de agua* de Domingo Villar –el policía– y *La soledad de Patricia* de Carles Quílez –el periodista–, los cuales determinan el rasgo pluridiscursivo de la novela negra, que señala la ruptura de los límites fronterizos de la narrativa policiaca.

PALABRAS CLAVE: Novela negra española; Lorenzo Silva; Manuel Vázquez Montalbán; Domingo Villar; Carles Quílez.

RESUMO: Embora a pesquisa dentro do romance policial esteja em conformidade com o discurso de resolução do crime cometido, existem diversas variáveis em torno dela, que são dadas com base em um tipo de chave: Pesquisador. O objetivo deste artigo é analisar as variáveis discursivas que são definidas no romance através de quatro modelos de pesquisa aparecendo em *Noviembre sin violetas* por Lorenzo Silva –o criminoso–, *Tatuaje* por Manuel Vázquez Montalbán –detetive particular–, *Ojos de agua* por Domingo Villar –a polícia– e *La soledad de Patricia* de Carles Quílez –jornalista– que determinam a característica pluridiscursiva do romance negro ou *thriller*, que designa a ruptura dos limites fronteira de ficção e detetive

PALAVRAS-CHAVE: Thriller espanhol; Lorenzo Silva; Manuel Vázquez Montalbán; Domingo Villar; Carles Quílez.

INTRODUCCIÓN

En *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) de Edgar Allan Poe aparecieron elementos tipológicos como el crimen, la investigación y el investigador que se convirtieron, a lo largo del siglo XIX, en parte esencial del discurso del género policiaco, el cual los integró junto a otras tipologías:

¹ Investigador de la Universidad de Sevilla. Jaén, España. Grupo de investigación de la Universidad de Sevilla: Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías.

los motivos del delito, los modos por los cuales se cometía el crimen, los sospechosos o el escenario. A principios del siglo XX la narrativa policíaca era una literatura plenamente estructurada a nivel discursivo-textual. Todo texto que se preciara de ser policíaco debía contar con un criminal, un delito, un investigador y una investigación.

Sin embargo, estos postulados se han agotado en la actualidad debido a que las fronteras discursivas se han visto superadas, hasta tal punto que se puede hablar de un discurso policíaco híbrido que es el que la novela negra actual ofrece. Esto conlleva que diversos textos transgredan los principios fundamentales policíacos, al manipular elementos tipológicos esenciales como la investigación o el investigador, dando como resultado la aparición de diversas preguntas: si un criminal es el responsable de la investigación ¿de qué tipo de texto se trata? ¿Qué ocurre cuándo la investigación del crimen queda en segundo plano? ¿La presencia del investigador es suficiente para que un texto sea catalogado como policíaco?

Estas dudas se hacen patentes dentro de la novela negra española con novelas como *Tatuaje* (1974) de Manuel Vázquez Montalbán, *Noviembre sin violetas* (1995) de Lorenzo Silva, *Ojos de agua* (2006) de Domingo Villar y *La soledad de Patricia* (2009) de Carles Quílez. Ahora bien, para dar respuesta a esas preguntas es necesario reflexionar en torno a la teoría del discurso y del texto policíaco. A través de esa exploración se vislumbrará el modelo policíaco y cómo se manipula a partir de ciertos ejes tipológicos.

DISCURSO Y TEXTO POLICÍACO

El discurso y el texto juegan un papel preponderante e intrínseco. Preponderante porque son integrantes activos de la literatura y la creación ficcional. El emisor/escritor propone un texto ficcional y el receptor/lector hace posible dicho texto propuesto, todo enmarcado bajo el complejo proceso de la lengua escrita. Intrínseco dado que son inseparables, tal y como se observa en el desarrollo de poéticas discursivas y textuales, así como en los diversos enfoques semánticos, pragmáticos y hermenéuticos.

Barroso Villar (2007) encuentra dos acepciones para la definición del discurso. La primera es de orden restrictivo y concreto, y considera al discurso como un estrato microestructural desde el que se va conformando un pensamiento, a partir de una estructura profunda, y que aparece en la superficie gracias a una configuración dentro del marco de la gramática. Nos encontramos ante lo que Bobes Naves (1993, p. 141) señala como “lo más inmediato, lo que se nos ofrece en la lectura. En él desglosamos

teóricamente, librándolo de sus palabras textuales, el *argumento*; y ordenando los motivos en la línea temporal que tendrían fuera del texto, llegamos a la historia”.

Este nivel microestructural de lo policíaco surge en los tres cuentos racionales de Edgar Allan Poe –*Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Rogêt* (1842) y *La carta robada* (1844)– y se desarrolla a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. De acuerdo a Freeman (1946) este se configura en cuatro grandes partes: la aparición del problema, la acumulación de pistas, el fin de la investigación y la declaración de la solución del caso y, finalmente, la exposición de las pruebas que llevan a la resolución. Un discurso que se puede resumir del siguiente modo: un crimen ha ocurrido y es necesario investigarlo para restaurar el orden social roto.

Por lo que se refiere a la segunda acepción, en esta el discurso es un estrato macroestructural que se ensancha y abstrae su esfera semántica, convirtiéndose en un conjunto de rasgos semióticos habituales y dominantes (Barroso Villar, 2007, p. 18). Un grupo de textos tienen en común una serie de elementos semánticos que serán habituales en dicho conjunto estableciendo interconexiones comunicativas entre ellos. De este modo, la macroestructura determina que una serie de textos son policíacos debido a que poseen una microestructura en común que se aprecia en la superficie textual.

Ambas estructuras se conjugan y dan como resultado un mecanismo comunicacional que se repite constantemente. Un fenómeno que interviene incluso en aquellos textos que no han sido escritos. Estamos ante lo que Albaladejo (1999, p. 33) denomina “conexión micro-macroestructural”, en la cual se hace evidente el enlace que existe entre las diversas unidades temáticas.

Resulta imposible separar historia y discurso, ya que la primera no es previa ni independiente a la segunda, sino fruto de las estructuras presupositivas que el propio discurso activa en el lector-intérprete. En el momento en que se hace mención de la dimensión temporal del discurso se propicia una coincidencia con el texto. No hay que olvidar que el discurso existe en la concreción de una superficie que se configura en la historia (Barroso Villar, 2007, pp. 20-21). El hecho es que el texto renace siempre en forma de discurso, el cual crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento (Pozuelo Ivancos, 1994, p. 227). Una interacción discurso-texto que se aprecia en lo policíaco a continuación:

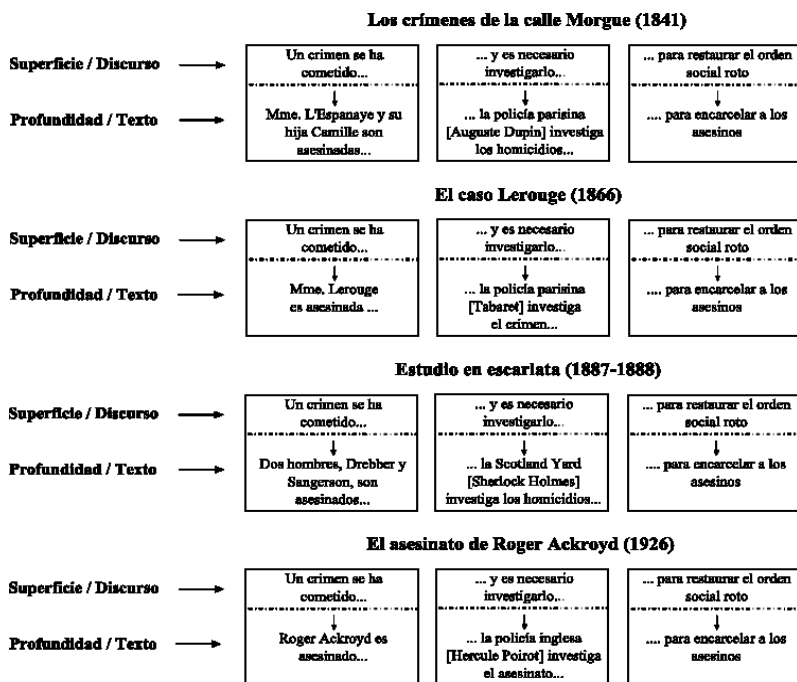


Figura 1. Discurso y texto en cuatro novelas policíacas clásicas

Una vez que se empiezan a analizar las relaciones comunicacionales de los niveles micro y macroestructural, es decir, el nivel intermedio entre la superficie y la profundidad semántica, se identifica una superposición cronotópica de dos historias necesarias para el texto policíaco: la del crimen y la de la investigación (Lara, 2012, p. 31). Estos cronotopos interactúan del siguiente modo:

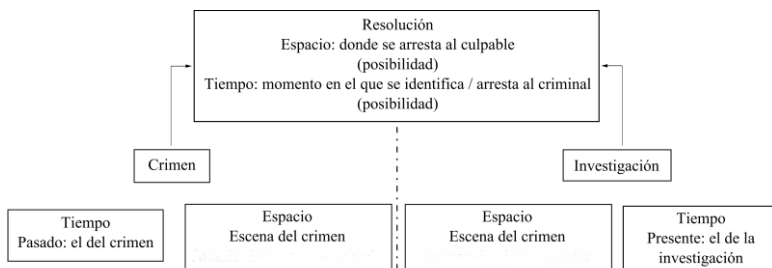


Figura 2. Esquema del cronotopo del crimen y la investigación

Tanto el discurso como el cronotopo policíaco son desarrollados por los autores británicos a lo largo del siglo XIX y principios del XX, exportando el modelo de la novela-problema a otros países como Estados Unidos. Nos encontramos ante la etapa clásica del discurso policíaco que se extiende desde la década de los cuarenta del siglo XIX y se va diluyendo en la segunda mitad del siglo XX.

Pese a que los norteamericanos emplearon con gran éxito dicho modelo discursivo, también incorporaron elementos propios como la agitación de sus ciudades, sus hábitos y costumbres, su diversidad racial y léxico, acompañados de acción y exotismo que intentan superar la monotonía de las sólidas estructuras clásicas. Como afirma Vázquez de Parga (1986, p. 151) existió un intento de los escritores norteamericanos de apartarse de la búsqueda racional del culpable.

Por último, la ruptura comenzó a gestarse a través de ciertos fenómenos sociales como la violencia y el crimen que se hicieron muy notorios en la sociedad norteamericana de entreguerras y no pasaron inadvertidos para la literatura popular, especialmente para los *pulps*. Dicha ruptura reactivó el interés de los cansados lectores a partir de una serie de convenciones que comenzaron a observarse en *The False Burton Combs* (1922) de Carroll John Daly y que fueron empleados y popularizados en revistas como *Black Mask* o *Dime Magazine*, así como en una gran cantidad de novelas de distintos autores norteamericanos.

La década de los veinte fue testigo de cómo se conformó esta nueva clase de literatura policíaca a la que hemos denominado realismo *noir* norteamericano y que en palabras de Giardinelli (1996, p. 15) “se caracteriza por la dureza del texto y de los personajes, así como por la brutalidad y el descarnado realismo”. Ahora bien, ¿el discurso policíaco clásico desaparece de este realismo *noir*? Por supuesto que no. Lo que se da es una transformación de los mecanismos que conforman el propio discurso y que llevan a transgredir las fronteras de lo policíaco.

ELEMENTOS CONCEPTUALES DEL DISCURSO POLICÍACO: DE LO CLÁSICO A LO TRANSGRESOR

El discurso posee una serie de mecanismos que juegan un papel clave dentro del texto. En el caso del discurso policíaco se corresponde con una serie de elementos tipológicos que lo configuran y que están presentes en el propio texto: la investigación, el crimen, el móvil –las causas del delito–, el método–la forma por la cual el criminal elige a la víctima–, el modo–la

manera en la que el delincuente asesina a la víctima–, la ambientación, la atmósfera y la escena del crimen. Para este estudio, nos concentraremos en una serie de elementos trascendentales: el crimen, el criminal, la investigación y el investigador.

Uno de los condicionantes básicos del discurso policíaco es el balance entre la irracionalidad –el crimen– y la racionalidad –la investigación–, el cual se consigue con un crimen en particular: el asesinato. La sangre del homicidio es lo único que puede prestarle calor humano al juego cerebral de la investigación que fríamente distribuye los peones sobre el tablero ajedrecístico de la trama.

Los asesinatos en la etapa clásica poseen un rasgo que identifica a este período: se aprecia muy poca sangre debido a que los homicidios se llevan a cabo con venenos, puñaladas en el corazón o agujas. Pero no solo eso, el crimen debía ser realizado de manera racional dado que era el primer paso dentro del juego matemático propuesto en el discurso policíaco clásico, tal y como señala Van Dine (1946)². Con la llegada del realismo *noir* norteamericano se da una serie de transgresiones de este discurso.

En la novela negra, el crimen se torna más violento, ya que la psicología empieza a jugar un papel importante provocando que el delito no esté cuidadosamente premeditado. Por una circunstancia fortuita e inesperada una persona común y corriente se vuelve un asesino. El hecho es que no hay crimen gratuito, no existe ausencia de causa del mismo modo que no hay delito perfecto. Cada crimen es producto de las malas relaciones entre seres humanos:

Las frustraciones, la envidia, la opresión social, el resentimiento largamente contenido, los traumas familiares sepultados en el inconsciente, los delirios de grandeza incumplidos o lo que fuera, en un instante brotan de manera incontenible en alguna forma de psicopatía; y aquel tipo común, ese hombre gris, se convierte en asesino (Giardinelli, 1996, pp. 155-156).

La situación aséptica del crimen es sustituida en la novela negra por la violencia física y el maltrato, pero no solo eso: comienzan a aparecer nuevos crímenes como la extorsión, el contrabando de alcohol, el tráfico de influencias y de mujeres. La ruptura con el modelo discursivo clásico es más que evidente y provoca la fragmentación del discurso policíaco clásico.

2 Publicado originalmente en 1928.

La lenta disolución del realismo *noir* dio paso a una desilusión post-realista en la que los crímenes fueron recodificados haciendo que su desarrollo fuera aún más violento física y psicológicamente. El mejor ejemplo de ello es el crimen que se repite con distintas víctimas, el asesinato serial, el cual enriquece aún más el enfrentamiento entre el investigador y el asesino. Asimismo surgió una nueva clasificación de crímenes como el contrabando de armas o la pedofilia, aunque a finales del siglo XX aparecerán dos nuevos códigos de crimen: el narcotráfico y el terrorismo.

La raíz de lo policíaco se encuentra en la investigación, el aspecto racional humano que dará una solución a la irracionalidad del crimen y que, al igual que este, posee distintas etapas. En el período clásico sobresale la excesiva racionalización lógica de los investigadores. Un rasgo que trae como consecuencia que la acción sea mínima, descartando cualquier contacto con la realidad, la cual puede contaminar el cerebral juego de rompecabezas de detección y dar al traste el objetivo central que es resolver el caso. La investigación se basa estrictamente en la función cerebral del investigador, quien no se ve obligado a llevar a cabo una prolongada persecución del culpable pues este se encuentra en el mismo entorno que el detective.

Esta situación cambió radicalmente dentro del realismo *noir* norteamericano llevando a una ruptura del código de investigación clásico. La persecución es totalmente distinta a la de la anterior etapa: el crimen no se lleva a cabo en un cuarto, sino en la calle. El método de investigación cerebral y mecanizado ya no es sinónimo de éxito por lo que se recurre a dos variables transgresoras: la intuición y la acción física que conlleva actos violentos por parte del investigador, tal y como aprecia en las acciones del Agente de la Continental de Dashiell Hammett.

Donde se hace más evidente la ruptura del discurso clásico es en la propia investigación: en la primitiva novela negra investigar no supone la resolución de un crimen. Prueba de ello es *Cosecha roja* (1929) o *El halcón maltés* (1930) de Dashiell Hammett. En la primera, se trata de provocar una guerra civil entre los distintos grupos criminales que controlan la ciudad de Personville, con un objetivo que no queda nada claro. Mientras tanto, en la segunda, si bien hay un asesinato, el objetivo principal es la búsqueda de una antigua y valiosa joya.

Esa ausencia de un crimen se hace más evidente durante el período postmoderno, cuando surge la novela policía metafísica. En ella, más que investigar y resolver un delito, la investigación se convierte en una autoconfrontación por parte del investigador, con misterios imposibles de solucionar alrededor de su propia interpretación e identidad, incluyendo la posibilidad de que él mismo sea el asesino (Holquist, 1971-1972, p. 153).

Ejemplo de esto lo constituye *La trilogía de Nueva York* (1985-1987) de Paul Auster. Una narrativa que Atwood (1983, p. 30) ilustra del siguiente modo:

If you like, you can play games with this game. You can say; the murderer is the writer, the detective is the reader, the victim is the book. Or perhaps, the murderer is the writer, the detective is the critic and the victim is the reader. In that case the book would be the total *mise en scène*³.

Dentro de este apartado es posible incluir historias en donde no se resuelve el enigma o se hace por casualidad, textos donde se explora la incapacidad de los investigadores de resolver misterios (Merivale y Sweeney, 1999, p. 2). Una propuesta que se hace evidente en *La disparition* (1969) de Georges Perec y *El contexto* (1971), *Todo modo* (1974) y *Una historia sencilla* (1989) de Leonardo Sciacia.

Dentro del canon genérico policíaco se conjuga una serie elementos tipológicos con un papel trascendental que en la actualidad presenta notables cambios: el investigador, el criminal y la víctima. Un trío de personajes que según Dubois (1989, p. 173) “[...] est inséparable d’un étagement du texte romanesque sur deux histoires, histoire du crime et histoire de l’enquête”⁴.

El investigador es un personaje con una misión determinada y constante: tratar de descubrir la verdad, la cual ha de conocer, generalmente, al margen de la historia de la víctima, es decir, acudiendo a desentrañar un misterio en cuya construcción, generalmente, no ha participado. Este elemento tipológico del discurso policíaco ha evolucionado notablemente a través de las distintas etapas del propio canon genérico.

En la etapa clásica policíaca, la principal característica que comparten la mayoría de los investigadores es el uso de sus cerebros para encontrar la solución de sus respectivos casos dado que la ciencia no puede ayudarlos, ya que no está tan desarrollada. El investigador protagoniza una persecución desvinculada de su vida privada, de su auténtica personalidad, que solo asomará fragmentariamente en el texto como un factor accesorio de la misma para agilizar y amenizar la trama.

3 Si lo deseas, puedes jugar varios juegos. Es posible decir; el asesino es el escritor, el investigador es el lector, la víctima el libro. O quizá, el asesino es el escritor, el investigador es el crítico y la víctima el lector. En tal caso el libro se convierte en el espacio, la puesta en escena (La traducción es nuestra).

4 [...]es inseparable de una superposición o escalonamiento del texto ficcional que, ahora, posee dos historias, la del crimen y la de la investigación (La traducción es nuestra).

En esta etapa surgen las primeras variantes del investigador. Los detectives aficionados como el caballero Dupin, Miss Marple, Philo Vance y Ellery Queen; los agentes consultores que asesoran a la policía como Sherlock Holmes y Hercules Poirot; algunos policías como los inspectores Lecoq y Cuff y los oficiales de la corte como el abogado Perry Mason. Una etapa en donde surge uno de los primeros representantes de la sociedad civil: el padre Brown.

La década de los veinte fue testigo de cómo los límites discursivo-textuales de la literatura policíaca clásica fueron superados por el realismo *noir* norteamericano, el cual se corresponde con la etapa policíaca moderna en la que se populariza una nueva clase de investigador que en el clasicismo policíaco había tenido un rol casi marginal: el detective privado.

Las acciones de este nuevo investigador no coinciden exactamente con la legalidad y no solo por los métodos que emplea, sino por los resultados que en muchas ocasiones sobrepasan los deseos del cliente implicándolo en situaciones desagradables. El detective privado posee una ética personal que trasciende la moral social y las convenciones colectivas, pero por encima de todo ha dejado la inactividad física del período clásico: es duro y violento, sus medios y sus procedimientos son similares a los de sus adversarios, tal y como lo codificó Chandler en *El simple arte de matar* (1934).

Pese a que los detectives privados como el Agente de la Continental, Sam Spade, Philip Marlowe, Mike Hammer o Lew Archer son los más populares de este período, también existen policías como Coffin Ed Johnson, Grave Digger Jones o Steve Carella. Lo más llamativo de esta etapa es la transgresión de una de las reglas básicas de lo policíaco que Knox (1928) indica: el investigador no puede ser un criminal. El mejor ejemplo de dicha transgresión se da en *La llave de Cristal* (1931) de Dashiell Hammett.

Dentro del actual discurso policíaco, integrado en la semántica de la novela negra española, la figura del policía es la que más sobresale, sin olvidar a los detectives privados, tal y como se constata con las figuras del jefe de policía Plinio, los inspectores Méndez, Leo Caldas y Petra Delicado, la subinspectora Teresa Solana y los guardias civiles Rubén Bevilaqua y Virginia Chamorro, entre muchos otros.

A diferencia del detective privado, el policía no puede romper las reglas de una manera tan evidente, ya que formar parte de un cuerpo de seguridad del Estado lo ata a una conducta más o menos ejemplar, si bien algunos de ellos poseen la ambigüedad prototípica de los detectives privados. El investigador policíaco combina el raciocinio de los investigadores clásicos con la intuición de los detectives privados, pero aporta un elemento nuevo: la tecnología. Gracias a la modernización de la ciencia criminalística y forense,

el agente policíaco puede resolver más misterios en torno a los crímenes y también posee la capacidad de enfrentarse a nuevos criminales.

Dentro de este período aparece nuevamente la figura del investigador aficionado bajo la forma del periodista y el ciudadano común, los cuales desconfían no solo de los detectives privados, sino de las instituciones oficiales que supuestamente garantizan la seguridad social. El resurgimiento de este arquetipo de investigador es un referente de cómo la propia sociedad civil en el siglo XXI se moviliza ante la pasividad estatal por resolver ciertos crímenes.

Por lo que respecta al criminal, su evolución ha experimentado un proceso similar al del investigador. En el período clásico, los delincuentes suelen ser asesinos, ladrones y estafadores que en buena medida se corresponden con personajes de la burguesía de finales del siglo XIX y principios del XX, si bien pueden ser individuos retorcidos y viles pertenecientes a la clase baja.

Un rasgo esencial de este período es que los delincuentes siempre están ocultos a los ojos del lector y el investigador, y solo se conoce la identidad del culpable en los últimos capítulos, cuando el juego intelectual inherente a la narración policíaca clásica ha terminado y es posible evadirse de las reglas impuestas. Esto se debe a que el autor policíaco trabaja sobre pie forzado para escamotear la verdadera personalidad del culpable hasta el final del texto.

Es con la llegada del realismo *noir*, la primitiva novela negra norteamericana, cuando el arquetipo criminal se desarrolló psicológicamente dejando de lado los simples motivos materiales como causa central del crimen. A los motivos psicológicos se le agregan factores socio-históricos, como la Primera Guerra Mundial, los problemas generados por la Gran Depresión y la Ley Seca y las olas de criminalidad que azotaron a Estados Unidos, los cuales terminan por moldear la nueva personalidad del criminal (Sánchez Zapatero, 2008, p. 55).

Gracias a esta evolución surgen nuevos prototipos criminales que eran inimaginables en el período clásico tales como el gánster, el ex-presidiario, el sicario o el delincuente de poca monta como el estafador o el ladrón. Junto a ellos se desarrollaron dos interesantes tipologías criminales que serán importantes en la novela y el cine negro clásicos: la *femme fatale* y el ciudadano común que se ve abocado al delito. Un conjunto de tipologías a las que, en la actualidad, se suman otras: el narcotraficante, el terrorista y el delincuente económico.

Por lo que se refiere a la víctima, su intervención en el discurso policíaco es paradójica dado que su presencia resulta clave en el proceso de investigación policíaca pero es breve, ya que como indica Resina (1997, p.

66) “es un personaje no realizado, de trama encapsulada en la tarea de ser pretexto y punto de partida para la investigación, que introduce la heterogeneidad en un mundo reducido a la homogeneidad de un punto de vista dominante”.

Dentro del período clásico, la víctima espera pacientemente la intervención del criminal, dando inicio a la historia de la investigación. Su muerte es la generadora del interés del lector y el investigador. En la etapa moderna se da una transformación, ya que resulta ser un personaje ambiguo que es responsable de su propia muerte debido a que sus acciones no son del todo honestas, lo que resulta en una evolución psicológica de este personaje (Resina, 1997, p. 68). No obstante, dicho personaje sigue siendo estático pues su destino final continúa siendo la muerte.

Esta situación se modifica a partir de la postmodernidad policíaca, la desilusión del período posterior a la novela negra norteamericana. Pese a que la víctima ha muerto, su cadáver es testigo de las acciones del criminal, lo que genera pistas al investigador policíaco. Pero ¿qué más plantea este desgraciado personaje? La irrupción del investigador permite la oportunidad de que la víctima recobre su especificidad e identidad dentro de la sociedad. Deja de ser una estadística para convertirse en un ser que vive a través del investigador mismo.

El discurso policíaco se fragmenta a partir del realismo *noir* lo que provoca una radical transgresión y transformación de los propios elementos discursivo policíacos. La consecuencia de ello es una hibridación narrativa que se hace más evidente a partir de la década de los sesenta, cuando la primitiva novela negra norteamericana se encaminó hacia el post-realismo de la desilusión y a una expansión a países como España, el cual durante la década de los setenta será testigo de la irrupción de una novela negra que desarrollará características propias.

MODELOS DE INVESTIGACIÓN POLICÍACA. HETEROGENEIDAD Y TRANSGRESIÓN

Una vez centrados en el análisis de *Tatuaje*, *Noviembre sin violetas*, *Ojos de agua* y *La soledad de Patricia*, el primer paso es abordar su microestructura discursiva. En el momento de analizar la superficie se descubre que las cuatro novelas poseen un discurso policíaco que se ajusta al canon desarrollado en el período clásico del género, tal y como aprecia a continuación:

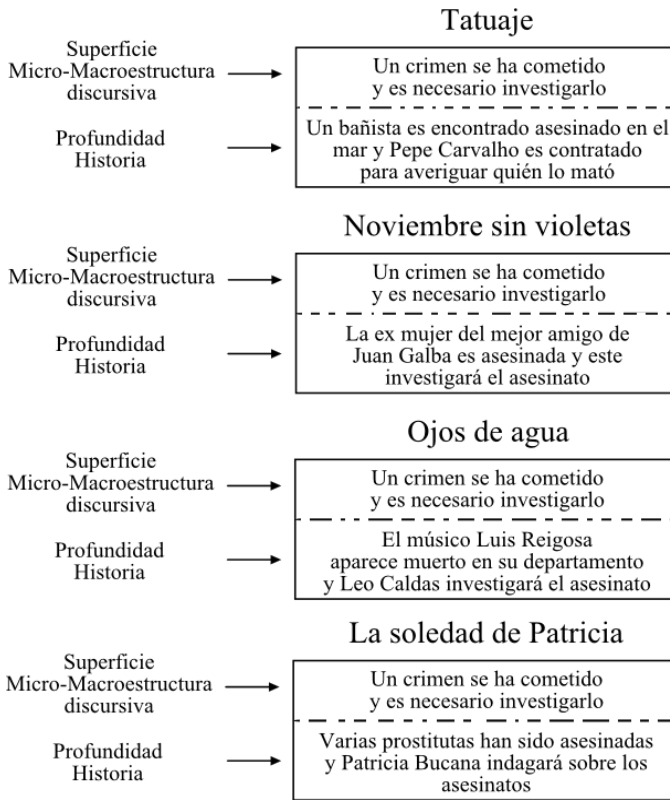


Figura 3. El discurso policíaco en las cuatro novelas

Esta visión se fortalece a través de otros elementos esenciales de lo policíaco: los personajes. En las cuatro novelas aparecen los tres arquetipos esenciales del género y su interacción ocurre justamente dentro del marco propuesto por el discurso policíaco por lo que el destino de los tres está interconectado.

	Investigador	Víctima	Criminal
Tatuaje	Pepe Carvalho	Julio Chesma	Ramón Freixas
Noviembre sin violetas	Juan Galba	Claudia Artola	Inés Artola Emilio Jáuregui
Ojos de agua	Leo Caldas	Luis Reigosa	Mercedes Zuriaga Isidro Freire
La soledad de Patricia	Patricia Bucana	Víctimas de asesinato	Pascal Renaux

Figura 4. Esquema de personajes de lo policíaco en las cuatro novelas

Si bien, el crimen, la investigación y la tríada actancial están presentes en los textos de Manuel Vázquez Montalbán, Lorenzo Silva, Domingo Villar y Carles Quílez, cuando se analizan estos componentes a un nivel profundo, es decir, en la historia misma, se hace evidente que el modelo de investigación policíaco clásico no es homogéneo puesto que se han producido diversas transgresiones del propio discurso, dando como resultado a una diversidad que va más allá de los planteamientos policíacos clásicos.

En el caso de *Tatuaje* la investigación del homicidio se presenta desde las primeras páginas, pero Vázquez Montalbán opta por dar un matiz distinto a la historia. Ramón Freixas, dueño de una peluquería, contrata a Pepe Carvalho no para solucionar el asesinato del bañista, sino por otras razones que él mismo explica: “Me interesa saber quién es ese hombre y a qué se dedicaba” (Vázquez Montalbán, 2013, p. 10).

La búsqueda de la identidad lleva al detective privado español a Holanda, en donde descubre la identidad del bañista muerto: Julio Chesma. La historia da una nueva vuelta de tuerca cuando el detective español es atacado y arrojado a los canales de Amsterdam, lo que lleva a plantear un nuevo interrogante: ¿qué hay realmente detrás de la muerte de Julio Chesma que amenaza la vida del propio investigador? El asunto de las drogas salta a la vista mientras Carvalho investiga en Holanda y descubre las conexiones de la víctima con personajes ligados al narcotráfico.

El detective intuye que algo más se esconde detrás de la imagen criminal de la víctima: sus aventuras con diversas mujeres. Esto ofrece al detective español una visión fragmentada de la personalidad de Julio. No obstante, el investigador evita comentarlo con don Ramón: “El cadáver tiene nombre. Se llamaba Julio Chesma. Era traficante de drogas. ¿Tenía contactos

aquí? Sí. ¿Sabe con quién? Usted me pidió que averiguara la identidad del ahogado. Nada más” (Vázquez Montalbán, 2013, p. 131).

Pepe Carvalho resuelve el enigma del asesinato que nada tiene que ver con asuntos de drogas, sino con un crimen pasional. La afición de la víctima por seducir mujeres lo llevó finalmente a relacionarse con la mujer equivocada: la esposa de Ramón Freixas, el hombre que contrató al detective privado. Sin embargo, para Carvalho todo ello carece de importancia. Su objetivo es cobrar más dinero y dar por finalizado el caso.

Tatuaje no pretende dilucidar el misterio de la muerte de la víctima, sino abordar los mecanismos de investigación en torno a la búsqueda de la identidad de la víctima, de su pasado que lleva al presente, de su auténtica personalidad. Vázquez Montalbán hace transitar la novela por los límites de la narrativa policíaca metafísica. La búsqueda de una identidad, la de la víctima, se convierte en el eje central de la historia tal y como el propio Carvalho piensa:

Aquel nombre para un rostro que habían comido los peces del Mediterráneo, se completaba hasta ahora con los datos aportados por el tatuador murciano y por el compañero de trabajo de La Haya. Ya podía volver a España con el simple nombre del ahogado, pero se había establecido una relación de dependencia con el joven alto y rubio como la cerveza [...] Y luego la leyenda del tatuaje, un desafío de príncipe renacentista en el cuerpo de un obrero emigrado, venido primero a macarra y finalmente a hombre pez sin rostro, con misterio de animal anfibio sin rostro ni señas de identidad (Vázquez Montalbán, 2013, pp. 65-66).

Por lo que respecta a *Noviembre sin violetas*, la novela parte de una caótica premisa criminal que lleva a Juan Galba a escenarios distintos: comete un crimen para ayudar a Claudia Artola, la viuda de su amigo Pablo Echavarría, y regresa a Madrid donde la propia Claudia ha sido asesinada. Un viaje que el propio investigador explica: “Quiero enterarme del por qué, y quizá me consolaría algo si pudiera desenmascarar al culpable” (Silva, 1994, p. 97). La investigación lleva a Galba no solo ante los sospechosos del asesinato de la mujer, sino a su propio pasado, en el que se reencuentra con los recuerdos de su amigo muerto que en una carta le explica lo que está ocurriendo: la muerte de Claudia es solo una fachada.

La investigación es una excusa para atraer a Juan Galba. La voz del más allá de Echavarría le explica al investigador cuál es el verdadero objetivo de la investigación: leer la historia sobre el robo y rescate del lienzo

La música de Klimt, desaparecido durante la Segunda Guerra Mundial, pero sobre todo apoderarse de él, tal y como el propio Echeverría aconseja: “En el armario del cuarto pequeño, el que no tiene ventanas, encontrarás *La música* de Gustav Klimt. Que los dioses te dejen tenerla, como no le dejaron a Kempe” (Silva, 2006, p. 280).

La historia de la investigación queda totalmente desarticulada. Si se hace justicia o no en el asesinato de una mujer es una cuestión que al investigador no le interesa. No obstante, en este punto Silva revela un palimpsesto que subyace en la historia y que revela en gran medida la ruptura del límite discursivo crimino-policíaco. Galba se topa con un policía, el inspector Ramírez, y le pregunta por su interés en la investigación. Es claro que espera que la pintura de Klimt sea el motivo principal, pero no es así: “Por Claudia. Quizá no debería confesarlo, pero aunque estaba muerta y rígida nunca había visto una mujer tan fascinante. Me obsesiona averiguar por qué razón exacta terminaron con ella” (Silva, 2006, p. 294).

Desde el asesinato de Claudia han existido dos investigaciones paralelas, pero ni el investigador principal –Galba– ni el lector lo han podido adivinar. La aparición del inspector de policía Ramírez intentando arrestar al protagonista es ligada inmediatamente a su condición de delincuente, a sus nexos con el crimen organizado y a su posible implicación con el complot alrededor de *La música* de Klimt, jamás al hecho de que alguien está interesado verdaderamente en solucionar el caso de la violación y asesinato de Claudia Artola.

Si bien el discurso policíaco clásico se manifiesta dentro de la investigación de Ramírez, la novela de Lorenzo Silva transgrede abiertamente las fronteras discursivas debido a que es evidente que su interés no radica en la resolución del asesinato de Claudia Artola. El crimen es un elemento primordial para que Galba oriente su investigación hacia otros derroteros. Este no es el caso de *Ojos de agua*.

La novela de Domingo Villar plantea desde el inicio el enigma del crimen: “El rostro horrorizado del hombre revelaba el sufrimiento que había padecido. Tenía las manos atadas al cabecero con una tela blanca, y su cuerpo desnudo estaba retorcido en una postura forzada” (Villar, 2007, p. 26). El inspector de policía Leo Caldas recibe rápidamente la llamada de su superior para hacerse cargo del asesinato del saxofonista Luis Reigosa. Lo que se observa en el texto es el proceso de investigación que se ajusta al modelo del discurso policíaco clásico: un crimen se ha cometido y es necesario investigarlo para restaurar el orden social roto.

Caldas se enfrenta al misterio de un asesinato en el que el modo en el cual fue asesinada la víctima deja entrever el profundo resentimiento que sentía el asesino hacia el músico, tal y como indica el forense: “Alguien

inyectó formol en los genitales de Reigosa [...] El formol tiene un componente isquémico, por lo que al inyectarlo produjo unos dolores agudísimos. Yo pienso que fue una tortura cruel y planeada” (Villar, 2007, pp. 49, 51).

La investigación revela que la víctima no era tan inocente: se trataba de un chantajista. Ese detalle será de utilidad para que Caldas establezca las causas del brutal asesinato y perfile la identidad del asesino del músico. Al analizar la profundidad textual se hace evidente que *Ojos de agua* cumple a la perfección el modelo policíaco clásico, lo cual presupone que este se sigue manifestando dentro de los actuales modelos propuestos por la novela negra española.

En el caso de *La soledad de Patricia* la investigación surge al igual que en las otras tres novelas a partir del asesinato de una serie de prostitutas. No obstante, Patricia Bucana no guarda ninguna relación con la investigación y la resolución de los asesinatos. Ella es una periodista que solo pretende tener la primicia de la noticia para su periódico, lo cual consigue gracias a sus contactos con la policía. Sin embargo, la situación cambia radicalmente para la periodista, ya que su fuente en la policía le revela el extraño arresto de dos ciudadanos franceses:

- Xavier, transcurrido este tiempo, ¿se sabe o se puede intuir qué coño se disponían a hacer Kadra y Ribéry con aquel fusil? [...]
- Creemos que querían cargarse al hijo de Gaddafi, Mohammed Gaddadi, que un mes después de la detención de Kadra y Ribéry tenía previsto jugar un partido de fútbol de exhibición contra un combinado de jugadores españoles en el campo del Barça (Quílez, 2010: 82, 83)

Los asesinatos son una excusa para que Patricia Bucana entre en contacto con uno de los responsables de la investigación original del asesino en serie. La información que este provee a la periodista lleva a una trasgresión del discurso policíaco: no se plantea contar la historia de la resolución de los asesinados cometidos por Pascal Renaux. La historia traspasa los límites de lo policíaco y se inserta en *thriller* de espionaje: “Es una operación secreta de los servicios de espionaje franceses que pretendían perpetrar un magnicidio en España con armamento de guerra jamás visto” (Quílez, 2010: 96).

La investigación en la novela de Carles Quílez se orienta hacia el espionaje internacional y a cómo la inteligencia francesa pretendía cometer un asesinato en suelo español. Pero no solo eso. *La soledad de Patricia* se

centra en los esfuerzos de una periodista por revelar los abusos de poder cometidos por las fuerzas de seguridad españolas y francesas que ponen en peligro a la propia investigadora.

Si en el plano profundo de la historia se aprecia que el modelo de investigación policíaco clásico solo se corresponde con una sola novela, el análisis de otros elementos del discurso policíaco ponen de manifiesto la presencia de distintos modelos de investigación que señalan la hibridación y homogeneidad de un discurso que ha visto superado los cánones impuestos en el siglo XIX por autores como Poe, Gaboriau, Conan Doyle o Christie.

Es evidente que la presencia de la investigación no solo no condiciona a un texto para ser considerado como policíaco, sino que abre un abanico de posibilidades a través de la manipulación y trasgresión de los códigos discursivos del propio género. Un hecho que se pone de manifiesto a través de los personajes, de manera particular con el investigador.

A lo largo de diversas etapas históricas el investigador ha evolucionado. Haciendo una relectura y revisión del canon policíaco, así como de nuevas obras, se pueden observar distintos prototipos de investigador: el aficionado, el agente de seguros, el consultor de la policía, el criminalista, el criminólogo, el *profiler*, el judicial, el policía y el detective privado. Una clasificación en donde es posible ubicar a Pepe Carvalho y a Leo Caldas.

El primero se ajusta al modelo del detective privado y su actuación es similar a la de los *private eye* norteamericanos: investigar asuntos turbios es su *modus vivendi*. Aunque aún hay algo más. Carvalho comparte la compleja psicología de detectives como el Agente de la Continental o Sam Spade que saben velar por sus propios intereses, pero se niegan a formar parte del criminal y, en última instancia, reniegan de cualquier recompensa por parte del criminal:

Carvalho sabía que había llegado el momento del mutis por el foro [...] Ya no oía las penúltimas rogativas del viejo, que seguía imponiéndole la truculencia mediocre del final de aquella historia. Carvalho se levantó. Dio la espalda al señor Ramón. Bajó los escalones. Cruzó la peluquería como quién cruza un túnel deshabitado (Vázquez Montalbán, 2013, p. 168).

Lo paradójico es que el detective privado no siempre entrega al criminal ante la justicia y si lo hace es por motivos de seguridad, como sucede en *El halcón maltés*. Spade entrega a Brigit no porque pretenda darle justicia a su socio muerto, sino que porque intuye que ella tarde o temprano lo matará, así que se anticipa a futuras traiciones. Algo parecido ocurre con

Pepe Carvalho: no está interesado de entregar a Ramón Freixa a la policía. Su labor era descubrir la identidad de un hombre y su verdadera personalidad.

En el caso del inspector Leo Caldas la situación es distinta pues se trata de un policía y su deber es resolver el crimen para que el orden social roto sea nuevamente reinstaurado, ajustándose al modelo discursivo de resolución del delito, pero con matices distintos al período clásico debido a que Caldas ve a las víctimas más allá de un simple enigma, como lo hacía Holmes o Poirot:

Se concentraba en obtener las pistas que pudieran ayudarle a determinar los motivos del fallecimiento, en buscar las piezas revueltas del puzzle que debía recomponer. Sin embargo, era al revelársele la identidad de los muertos cuando sentía un estremecimiento íntimo; como si conociendo los nombres o algunos rasgos, aunque imprecisos, de sus vidas permitiese que aparecieran, junto a la materia de observación criminal, los seres humanos (Villar, 2007, p. 28).

Juan Galba y Patricia Bucana rompen el modelo de investigación clásico. Galba es un criminal de baja monta: –“¿Eres un criminal? [...] Nunca logré serlo. Siempre me falló algo–” (Silva, 2006: 213-214). De este modo es posible relacionar a Galba con Ned Beaumont, el mafioso que investiga el asesinato de un socio de su jefe en *La llave de Cristal* (1931) de Dashiell Hammett, pese a que existen matices que hacen distinto al protagonista de la novela de Lorenzo Silva: es un criminal autoexiliado completamente deshecho en un aspecto psicológico –remordimientos– y físico –impotencia sexual–.

El criminal decide investigar por su propia cuenta el asesinato de Claudia, la ex mujer de Pablo Echevarría, su mejor amigo que fue asesinado hace años, pero sin lograr resolverlo. De este modo, *Noviembre sin violetas* representa una enorme contradicción dentro de los parámetros discursivo-textuales de lo policíaco –al menos en su etapa clásica–, los cuales impiden que los criminales realicen una investigación, tal y como argumenta Knox en *Detective Story Decalogue* (1928). El resultado es una ruptura de estructuras discursivas del canon policíaco.

Patricia Bucana no se circunscribe al modelo del investigador aficionado, sino que más bien enlaza con el de la propia sociedad civil. El periodista traspasa las configuraciones del agente policíaco y del detective privado; no pertenece a ninguno de estos cuerpos ni pretende auxiliarlos. Se erige más bien en referente de la sociedad que, ante la falta de confianza de la sociedad y de la impotencia, o falta de interés, de los cuerpos policíacos por

investigar ciertos delitos, decide investigar por ella misma. Un arquetipo que se configura plenamente a finales del siglo XX, aunque existen antecedentes dentro de la narrativa policíaca en Latinoamérica en los años cuarenta y cincuenta: el antropólogo Teódulo Batanes, creado por el mexicano Rafael Bernal, y Armando Zozaya, creado por la mexicana María Elvira Bermúdez, y, sobre todo, la figura del argentino Rodolfo Walsh en *Operación Masacre* (1957).

Es evidente que dentro del conjunto de *Tatuaje*, *Noviembre sin violetas*, *Ojos de agua* y *La soledad de Patricia*, solo la novela de Domingo Villar se circunscribe dentro del aparato discursivo policíaco clásico, ya que su protagonista, Leo Caldas, es el único investigador que tiene como objetivo la resolución del asesinato de la víctima. Pepe Carvalho, Juan Galba y Patricia Bucana plantean la investigación no como la vía esencial para solucionar el enigma que plantea un crimen, sino como una manera de adentrarse en la identidad y pasado de la víctima –Carvalho–, de salir de un autoexilio personal y enfrentarse a su pasado–Galba– o de dilucidar cómo el Estado manipula a la sociedad y le oculta información –Bucana–.

CONCLUSIONES

Es indudable que el viejo discurso policíaco de un “crimen se ha cometido y es necesario investigarlo para intentar restaurar el orden social roto” pervive dentro de la novela negra española del siglo XXI, tal y como se demuestra en *Ojos de agua*. Pese a ello, el texto de Domingo Villar señala los cambios notables dentro de este discurso cuando se pone en consonancia con la profundidad textual: la restauración del orden social roto es imposible, ya que la huella del crimen queda presente de manera perpetua a través de la ausencia de la víctima.

En *Tatuaje*, *Noviembre sin violetas*, *Ojos de agua* y *La soledad de Patricia* se aprecia uno de los rasgos de la novela negra: la utilización de elementos tipológicos de distintos géneros para construir diversos modelos discursivos. Las antiguas marcas fronterizas que señalaban hasta dónde llegaba un género y comenzaba otro se volvieron difíciles de distinguir, lo que originó una alta fluctuación de elementos intergenéricos que dificultó la inclusión de ciertos textos en apartados cerrados.

El resultado de esto fue una contaminación tipológica que convirtió a la novela negra en un conjunto discursivo textual híbrido en el que se hace patente que la investigación, el gran elemento clave del discurso policíaco clásico, ya no es el factor esencial para determinar que un texto sea policíaco. La convivencia de otros elementos genéricos transforma

radicalmente las superficies discursivas y, por ende, las profundidades textuales.

La hibridación se ha convertido en la herramienta esencial del actual género negro, ya que le permite evolucionar y transmutarse, demostrando un dinamismo constante que le lleva siempre a reactualizarse y adaptarse a los nuevos tiempos, incorporando nuevos elementos tipológicos a su aparato discursivo-textual y descartando otros, todo bajo el amparo del crimen que se ha transformado, dejando de ser el factor irracional contrapeso de la racionalidad investigadora.

Las fluctuaciones genéricas son una prueba de que diversos géneros mantienen una dialéctica constante que los alimenta y que es responsable de reacciones en cadena que provocan una evolución constante de los géneros, en este caso de lo policíaco, el cual se aparta de cualquier postulado clásico. Las preguntas han cambiado, lo importante ya no es saber quién cometió el crimen, sino hacia dónde lleva la investigación y cuál será el resultado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, Tomás. La semántica extensional en el análisis del texto narrativo. En: REYES, Graciela. *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: El Arquero, 1989. pp. 185-201.

ATWOOD, Margaret. Murder in the Dark. En: _____. *Murder in the Dark*. Toronto, Coach House Press, 1983. pp. 29-30.

BARROSO VILLAR, M^a Elena. Algunas perspectivas sobre el discurso literario y cuestiones conexas. Intersecciones de la teoría. En: TORNERO, Angélica. *Discursare. Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2007. pp. 15-55.

BOBES NAVES, M^a del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, (1993).

CHANDLER, Raymond. *El simple arte de matar*. Barcelona: Penguin Random House, (2014).

DUBOIS, Jaques. Un carré herméneutique. En: REUTER, Yves. *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Dennis: Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris VIII, 1989. pp. 173-180.

FREEMAN, Austin. The Art of the Detective Story. En: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story*. New York: Simon and Shuster, 1946. pp. 7-17.

GIARDINELLI, Mempo. *El género negro. Ensayos sobre la literatura policial*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

HOLQUIST, Michael. Whodnuit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction, *New Literary History* 3, Boston: Johns Hopkins University Press, 1971-1972. pp. 135-156.

KNOX, Ronald. Detective Story Decalogue. En: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story*. New York: Simon and Shuster, 1946. pp. 194-196.

LARA, Israel. De la novela enigma al realismo noir norteamericano: la ruptura de la frontera policiaca. En: MARTÍN ESCRIBÁ, Alex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.). *El género negro. El fin de la frontera*. Santiago de Compostela: Andavira, 2012 pp. 29-40.

MERIVALE, Patricia. y SWEENEY Susan. The Game's Afoot: on the trail of the Metaphysical Detective Story. En: _____. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. pp. 1-26.

NARCEJAC, Thomas. *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México: Fondo de Cultura Económica, (1986)

POZUELO YVANCOS, José M^a. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, (1994).

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. Teoría de la novela criminal: el paradigma de James Cain. En: MARTÍN ESCRIBÁ, Alex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.). *El género negro. El fin de la frontera*. Córdoba: Almuzara, 2008 pp. 55-70.

VAN DINE, S.S. Twenty Rules for Writing Detective Stories. En: HAYCRAFT, Howard. *The Art of the Mystery Story*. New York: Simon and Shuster, 1946. pp. 189-193.