

## La literatura de lo irreparable y su ideología

Marina López Martínez

*Universitat Jaume I*

mlope@fil.uji.es

### Résumé

Cet article prétend présenter les valeurs du roman noir. Il essaiera d'abord de se centrer sur les valeurs externes, c'est-à-dire, les valeurs de témoignage, sociales et politiques exhibées et reconnues par de multiples essais. Ensuite, il tentera de pénétrer au plus profond de son idéologie pour mettre à jour sa valeur réelle: la mort et sa symbolisation dans le roman policier et noir, toutes tendances confondues, afin de montrer que les pulsions de mort qui mènent au crime poursuivent un but: établir un rituel mortel pour le transformer en un sacrifice offert au lecteur ou à la lectrice. Finalement, dans le roman criminel, personne n'est innocent, même pas celui ou celle qui lit.

**Mots clé:** roman noir; idéologie sociale et politique; pulsions de mort; rituel; sacrifice.

### Abstract

This article tries to present the values of the crime novel. On the one hand, it focuses on those values sustained by its external ideological content, i.e., on the nominal, social and political value documented in numerous essays. On the other hand, it delves into its hidden ideology, and deepest values: death and its symbolical representation in the detective and black story in order to show that the death instincts that lead to murder are aimed at an end: establish, murder after murder, a deadly ritual that becomes a real sacrifice for the reader. Thus, in the crime novel, no one is innocent, not even those who read it.

**Key words:** black novel; social and political value; death instincts; ritual; sacrifice.

*Quiéreme cuando menos lo merezca, porque será cuando más lo necesite*  
(Doctor Henry Jekyll)

## 1. Introducción

Muchos ensayos han intentado –e intentan todavía– aprehender la esencia de la literatura, «una bella dama», «pantagruélica, de apetito insaciable» como la personifica Ricardo Cano (2007: 422) que engulle con voracidad toda obra producida a lo largo de la historia. Y procuran además otorgarle un valor, lo cual presupone una corporalidad, una productividad cuantificable o calificable, aunque muchos se refieran al valor «único» de la literatura. En cuanto a este artículo, pretende ahondar en el secreto de la literatura criminal y poner de relieve su valor más profundo, el cual gira principalmente en torno a la omnipresencia de la muerte. Asimismo, se propondrá evidenciar otros enunciados ideológicos, existentes en todo texto (Kristeva y Bakhtine), pese a que los actuales estudios culturales se empeñen en menospreciarlos y reduzcan su carga política e ideológica, consiguiendo así diluir la fuerza de nuestra poderosa dama literatura a la cual aterrorizan, según Ricardo Cano (2007: 414), junto con «las jaurías de los *mass media*, obligándola a recluirse y esconderse en el bosque».

Los primeros ensayos dedicados a descifrar la naturaleza de la novela policíaca se limitaban al intercambio de apasionados discursos para defender o denigrar el género, como lo demuestra, a modo de ejemplo, el título de William Auden (1983: 113) «Le presbytère coupable. Remarques sur le roman policier, par un drogué», o bien, en el lado opuesto, el no menos explícito título de Edmund Wilson «Que nous importe le meurtre de Roger Ackroyd?» (1983: 98) que debuta por esta *declaración de principios* ya célebre, recogida por varios manuales y artículos: «Lire des romans policiers est simplement une sorte de vice qui, par sa sottise et nocivité, se classe quelque part entre la cigarette et les mots croisés». Tales intercambios venían apostillados por las consideraciones sobre los límites y las fronteras del género así como su pertenencia a la literatura –la gran literatura– o la *sub-literatura*.

Las principales razones para dudar de la *respetabilidad* del género surgían entonces por la aparición de un cadáver, la representación de las disfunciones de la sociedad que «comprometían» la novela y, finalmente, la supeditación del relato a un enigma, creencia que pervive en determinados sectores del mundo académico, como lo muestra un artículo fechado en 2002 por la profesora y filósofa Laurence Devillairs, experta en edad clásica y cartesianismo:

La profondeur du Policier est de ne pas en avoir : aucune vision du monde, aucune idéologie, aucun symbolisme n'est censé venir donner au récit son sens et son épaisseur ; le récit est à lui même sa propre justification, en tant qu'il est subordonné à une énigme.

Más allá de las consideraciones sobre las fronteras del género que lo lanzan a las riberas de la *paraliteratura*, fronteras que desaparecerán por completo, junto con este eufemismo, cuando su ideología deje de sentirse como un mensaje efímero de placer puesto al servicio de un/a lector/a ávido/a de suspense e intriga, la novela criminal, y más concretamente la novela negra<sup>1</sup>, al contrario, entreteje valores profundos y de gran calado social y literario. Así lo apuntalan en sus ensayos los estudiosos del género, convirtiéndose incluso en la literatura del futuro como recoge el título de Cédric Fabre (2005), «Le polar littérature de l'avenir» por ser, no solo portadora de sentido, sino incluso productora: «Le roman noir, c'est la prise en compte de la violence des rapports sociaux dans la charge qui plombe bien des existences. A ce titre, le roman noir est producteur de sens».

## 2. Literatura de lo irreparable: ideología y valores

Entre los valores más destacados y visibles de la novela negra, distinguimos tanto el reflejo que establece de la realidad y que responde al «efecto de lo real» de Barthes al traducir una exploración cruda y objetiva de la sociedad contemporánea, como el deseo de esclarecer las relaciones que se instauran en su seno. A su valor meramente testimonial se le puede añadir un potencial revolucionario, dado que muchas obras constituyen críticas despiadadas propias de una ideología política muy marca-

---

<sup>1</sup> Para distinguir las diferencias entre novela policíaca, negra o suspense (también llamada esta última *Thriller*, de *to thrill*: estremecerse), se adopta normalmente la tipología de Tzvetan Todorov en su *Poétique de la prose* (1971) en la cual expone las tres formas de la novela policíaca. Tres formas que coinciden con fases históricas. La primera fase, la novela policíaca con un enigma, centrada sobre «la historia del crimen» ausente. La narración de la investigación realizada por el detective descubrirá progresivamente el misterio y su solución. En esta fase, lo más importante es descubrir al culpable y cómo lo ha hecho. La segunda fase, la novela negra, centrada sobre la historia de la investigación, es decir sobre lo que va a pasar durante la investigación y el porqué ha sucedido el crimen. Y, finalmente, la novela con suspense que las une a ambas: mantiene el suspense de la primera y el suspense de lo que va a pasar, aunque los motivos que han conducido a la situación se diluyen a favor de la presentación de los elementos de suspense (:qué va a pasar?).

da<sup>2</sup>, particularmente presente en Francia en los textos del *néo-polar* de la década de los setenta como recogen múltiples trabajos<sup>3</sup>.

A partir de los años ochenta, el género experimentó un desencanto generalizado por parte de los intelectuales de la izquierda<sup>4</sup> que arrastró el declive de las colecciones e hizo que Jean-Patrick Manchette, poco antes de morir, manifestara el fin del *néo-polar*. Mas el polar no murió, sino que, al contrario, a partir de la década de los ochenta se renovó.

En efecto, al enraizar el desencanto por incumplirse el ideal político, el polar se desligó de las categorías tradicionales que lo encasillaban y adquirió mayor conciencia de su entorno y del ser humano. Se produjeron entonces deslizamientos progresivos entre la literatura llamada *blanca* y la literatura policíaca, que permitieron reforzar las técnicas narrativas particulares del género cada vez más influido por las reformas escriturales operantes en el seno de la literatura general. Deslizamiento del que algunos autores del *Nouveau roman* fueron los primeros en darse cuenta y aprovechar, como lo demuestran algunas de sus obras que deben mucho a las técnicas narrativas del género policíaco: *Les gommes* de Robbe-Grillet, *L'emploi du temps* de Butor, *Les lieux-dits* de Ricardou...

Brigitte Leguen (2004: 62) embellece incluso la conexión entre *Le nouveau roman* y la novela policíaca francesa después de los años setenta y principios de los ochenta, con una reflexión que borra la existencia de la frontera y destaca además la *literaridad* del polar al señalar: «Cette littérature prend la relève des refus du *Nouveau Roman* tout en y ajoutant l'ironie de la postmodernité et l'amer constat d'un monde en désarroi».

Sin embargo, aunque las fronteras se disuelvan y la novela policíaca recurra más a técnicas propias de la era postmoderna, el espíritu de denuncia subsiste en esta primera década del siglo XXI. Es más, Dominique Manotti, una escritora e historiadora comprometida con la visión social y la novela negra, explicaba en 2007 que el

---

<sup>2</sup> Si bien, como recoge la gran mayoría de los estudios, el *polar* se decanta por una ideología de izquierdas al predominar el tono de crítica y denuncia (lo cual llevará a Dominique Manotti (2007) a apuntar en tono irónico, «mais après tout, c'est logique, la fameuse question: «A qui profite le crime ?» peut bien avoir quelques relents marxistes»), no podemos dejar de mencionar la existencia de tendencias completamente opuestas, como la de Alain Fournier, considerado el igual de J. P. Manchette antes de virar (demasiado) a la derecha (llegó a ser el principal animador del Front National en Nueva Caledonia). Publicó bajo el seudónimo de ADG (Alain Dreux Galloux) varias novelas con títulos impactantes *La Divine Surprise* (1971) y luego, *La nuit des grands chiens malades*, *Je suis un roman noir*, *Cradoque's band* que siguen la estela nacionalista. Su novela de 1987 *Joujoux sur le caillou*, dedicada «à Jean-Marie mon p'tit mec» y presentando el asesinato de un líder independentista poco antes de que ocurra realmente «va faire hurler l'ensemble de la critique de gauche» (Fondanèche, 2000: 91).

<sup>3</sup> Véase el dossier: *Le polar, entre critique sociale et désenchantement*, en *Mouvements* 15/16, 2001.

<sup>4</sup> Véase, entre otros, el artículo de Collovald, Anne et Neveu, Erik (2001) : « *Le néo-polar. Du gauchisme politique au gauchisme littéraire* ». S&R, Février 2001 [pp.77-93].

género debería apostar por los temas más candentes y reavivar la llama de las denuncias:

Les temps ont changé, dit-on. Je pense que c'est vrai. Il faut réinventer le « noir ». Écrire le roman noir de la mondialisation, du capitalisme triomphant sans adversaire structuré, sans limites. «Écrire le roman de ces hommes mauvais qui font notre monde», dirait peut-être Ellroy. [...] Rien de plus vivant.

Y nada más vivo que la temática de sus libros, donde se respira una honda preocupación por aspectos sociales que afectan a la sociedad francesa. La lucha –real– de los trabajadores clandestinos para regularizar su situación a finales de los setenta (*Sombre sentier*, 1995) así como la corrupción bajo sus más innobles formas, en el deporte (*Kop*, 1998), en las altas esferas políticas (*Nos fantastiques années fric*<sup>5</sup>, 2001) o incluso la corrupción financiera (*Lorraine connection*, 2006).

En cuanto al tono amargo, que marca el género desde su nacimiento<sup>6</sup> y se ve favorecido por el anclaje de la ficción en los entresijos de la realidad, ritma hoy en día la mayoría de los relatos de novela negra. Amargura tanto más comprensible cuanto que proviene de una literatura convencida de poseer una misión: traducir la deriva cotidiana y la alienación producida por una muerte violenta y, a menudo, inesperada. Los personajes de la novela negra se convierten entonces en los heraldos de la amargura, como asegura Fernando Martínez (2009): «Vivimos no solo el crepúsculo de las ideologías, sino sobre todo el crepúsculo de las ilusiones, algo que se refleja en muchos escritores del género negro y que estos revierten a su vez en sus criaturas literarias».

De esta forma, la desazón procedente de narrar un hecho irreparable alcanza a las criaturas literarias y golpea del mismo modo a los asesinos de papel. Así nos lo

<sup>5</sup> Obra que se abre sobre unas palabras de François Mitterrand: «L'argent qui corrompt, l'argent qui achète, l'argent qui écrase, l'argent qui tue, l'argent qui ruine, l'argent qui pourrait jusqu'à la conscience des hommes».

<sup>6</sup> La novela negra nace según unos historiadores en los años treinta del siglo XX en Estados-Unidos cuando el país se debate en una de las peores crisis de su historia: explosión urbana, auge de las bancas, criminalidad, la prohibición, el *crack* de Wall Street, Bonnie and Clyde, Al Capone condenado en 1931 por fraude fiscal, etc. Según otros, nace en los años veinte a raíz de otra gran crisis producida por las secuelas de la primera guerra mundial y la desilusión consecuente, las huelgas en las minas de carbón, en la industria siderúrgica, de la policía en Boston –huelga decretada anticonstitucional y duramente aplacada– etc. Conviene recordar además que el Agente de la Continental de Dashiell Hammett aparece por primera vez en su cuento *Arson Plus*, publicado en *Black Mask* en 1923 y que las obras referencia de la novela negra *Red Harvest* –publicada el 1 de febrero de 1929– y *The Dain Curse* –publicada el 19 de julio de 1929– surgen antes de los aciagos días de octubre del *crack* del 29 mientras *The Maltese Falcon*, su obra más emblemática para Europa, apenas data de 1930.

muestra el escritor de novela negra Luis Valera<sup>7</sup>, cuyo título *Asesinos sin remedio* (2003) recoge en una serie de vívidos relatos, narrados en su mayor parte en primera persona, una interesante fauna de personajes delictivos *sin remedio* -porque a veces matan a su pesar-, inmersos en la viscosidad de lo cotidiano. Su primer cuento, *El hombre cansado*, narra las tribulaciones de un asesino a sueldo y traduce de forma soberbia el desasosiego de un mundo en crisis en el cual el protagonista matón, enfrentado a las vicisitudes cotidianas más banales, y hastiado de su vida, su trabajo y su jefe, empieza a cuestionar su mortal cometido.

El desasosiego invade la novela negra, es cierto, pero los relatos, a veces, también se ven salpicados por una pincelada irónica, como comentaba Brigitte Leguen (2004). Humor presente, por ejemplo, en las obras de Léo Malet y su detective Nestor Burma, ya anunciado desde los títulos<sup>8</sup> y cuya serie de *Les Nouveaux Mystères de Paris* recibió el *Grand Prix de l'Humour Noir* en 1958. Humor que se transforma a veces en bufonería o en baile de máscaras con el fin de atontar a quien lee, a través de un argot riquísimo, para disimular un pesimismo grave y consciente, como sería el caso de Frédéric Dard<sup>9</sup> y de su célebre comisario San Antonio. Argot asimismo transgresor dado que, si bien habitualmente el uso del argot se reservaba, hasta la fecha, a los delincuentes y a sus secuaces mientras la policía hablaba respetando las normas, el comisario San Antonio, virtuoso de la lengua en todas sus variantes y del *calembour*, al contrario, crea expresiones asombrosas mientras su compañero Béru (pequeña deformación de *béret*), el Sancho Panza más grotesco y divertido del polar francés, castiga la lengua con sus improbables conjugaciones y juegos de palabras:

Ému, jusqu'en ses entrailles profondes, Béru se précipite sur l'assiette, chope la fourchette, et s'apprête à dévorer le tout.  
 – Il s'agit d'une pièce à conviction ! S'insurge le gendarme.  
 – et alors ? Proteste l'Ignoble, on bouffe bien les pièces montées  
 (*Céréales killer*, 2001 : 192).

Aunque el autor prefirió cultivar una escritura carnavalesca emparentada con Rabelais, su humor puede llegar a desprender un tierno cinismo, como se puede apre-

<sup>7</sup> Luis Valera, escritor y editor literario valenciano, amante de la novela criminal y el género negro, reconocía, durante un taller de literatura negra impartida en Valencia en 2010 en el Bibliocafé, que le debe mucho al ambiente negro de origen americano de autores como Jim Thompson o Chester Himes, y a la intuición certera y tremendamente humana del Maigret de Simenon, el cual sabe mirar el crimen desde dentro de la psicología del criminal.

<sup>8</sup> A modo de ejemplo: *Direction cimetière* (1951); *Pas de veine avec le pendu* (1952); *Des kilomètres de linceuls* (1955); *M'as-tu vu en cadavre* (1956); *Boulevard... ossements* (1957); etc.

<sup>9</sup> He aquí una muestra de truculentos títulos: *T'assied pas sur le compte-gouttes*; *Ma langue au Chah*; *A prendre ou à lécher*; *Meurs pas, on a du monde*; *On liquide et on s'en va*; *Poisson d'avril, ou la vie sexuelle de Lili Put*; *Al Capote*; *Le cri du morpion*; *Vol au-dessus d'un lit de cocu*; etc.

ciar en la dedicatoria de su obra póstuma *Céréales Killer* (2001), firmada San Antonio: «Je suis sans nouvelles de moi».

### 3. La ideología profunda de la literatura de lo irreparable

La literatura de lo irreparable o de la *infamia* (Kristeva, 1980) se consolida pues, gracias a una serie de valores fuertemente anclados. Por una parte, se trata de una literatura donde predomina el malestar, acentuado tanto por su búsqueda de sentido –propio de una literatura preocupada por lo social– como por su pretensión a conquistar el vacío –propio de la literatura trágica, de la gran literatura.

Por otra parte, nos ofrece la canalización de la energía del mal, el cual posee, según Barthèlemy (2010), unos valores fundamentales, puesto que: «Le mal remplit son rôle, à la fois narratif (il engendre le récit), axiologique (le conflit des valeurs se structure autour de lui) et métaphysique (les auteurs et les héros nous invitent à déchiffrer la condition humaine au regard de cette omniprésence du mal)». Por ello, la simbolización de lo abyecto propuesta por la literatura criminal –no siempre exenta de un toque de humor y de cierto cinismo– convierte la lectura de un acto infame en una intensa catarsis cuya liberación actúa de forma todavía más reconfortante, en principio, porque emana de un infractor de papel, como nos recuerda Jean-Paul Colin (1989: 63):

La présence lancinante du délinquant de papier, au rôle prédéterminé et fatal, mais dont la parole est profondément salvatrice, reconfortante pour un consommateur qui ne rencontre nulle part ailleurs l'image sécurisante de son double luciférien, mais inoffensif, prisonnier qu'il est de pages solides comme des barreaux de prison.

Mas en lo que se refiere a la novela negra, convendría matizar la visión de la palabra salvadora de ese doble luciferino pero inofensivo porque no nos alcanza. En efecto, y valga a modo de anécdota, el infractor de papel no resultó tan inofensivo en el caso de la novela *Post mortem* de Patricia Cornwell<sup>10</sup> puesto que sirvió como modelo a un lector-criminal.

Catarsis para quienes leen porque permanecen fuera de lo narrado, inalcanzables, ¿y para quienes relatan crímenes? Según las entrevistas concedidas, la mayoría declara ser consciente de escribir novela negra por sus connotaciones sociales y su

---

<sup>10</sup> Mickey Spillane (1996): «Incluso los asesinos la leen. ¡Para que digan que en nuestra bendita América la gente desprecia los libros! ¡Aquí todos leemos, principalmente los asesinos y sus víctimas! En 1991 John Benson Waterman fue acusado de estrangular a su vecina, Jacqueline Galloway, (no tengo una foto de la occisa, así que no puedo juzgar si era necesario...) empleando las técnicas descritas en *Post Mortem* (publicado en 1990). Recuerden aquello de «entrar por la ventana» Por si acaso seguía la cadena de alumnos imprevistos, Patricia se prometió no volver a dar detalles de cualquier acto de violencia, desde la perspectiva del criminal».

carga ideológica y sobre todo, por la liberación que supone verbalizar el mal. Asimismo, intuye que sus elecciones mortales responden a criterios soterrados, difícilmente explicables. Dominique Manotti (2001: 45-46) apela al imaginario:

Dans mes trois premiers romans, le choix des contextes était explicite, volontaire: c'étaient les «années Mitterrand». [...] Tout cela est conscient. En revanche, il y a des aspects moins conscients. Le choix d'ouvrir les trois premiers romans sur des meurtres de jeunes filles n'est pas conscient; c'est l'imaginaire qui émerge.

Adentrémonos ahora en el imaginario que gira en torno a la elección de la víctima y a la muerte, valor común a todas las tendencias de la novela criminal. En efecto, tanto en las primeras novelas de detección<sup>11</sup> donde la dilucidación del crimen se considera un juego para templar nervios y mostrar el formidable intelecto del detective –*amateur* en la mayoría de los casos–, como en la novela negra más actual, donde el crimen hace surgir profundos y dolorosos interrogantes sobre la naturaleza humana, la muerte proporciona la ideología fundamental del texto y esconde unos valores idénticos reforzados por cuanto permanece sepultado en el texto, esos sugerentes no-dichos que se adentran en el campo del imaginario personal o colectivo.

De esta forma, la muerte violenta e inducida se convierte en requisito indispensable para la existencia de la novela policíaca y consolida a través de la repetición, asesinato a asesinato y novela a novela, un ritual simbólico, el cual nos interesa desde la perspectiva de quien empuña la pluma y de quien sostiene la hoja de papel, para concluir que dicho ritual instituye a la muerte con un valor de sacrificio ofrecido a quien lee.

### 3.1. Las pulsiones de muerte y el ritual del sacrificio

Al principio fue el caos, dicen Kristeva o Bataille, la muerte que ordenó el vacío. Al principio fue el crimen, dice el filósofo René Girard, el crimen disimulado y luego olvidado para obliterar el origen violento de nuestra sociedad:

On ne veut pas savoir que l'humanité entière est fondée sur l'escamotage mythique de sa propre violence, toujours projetée sur des nouvelles victimes. Toutes les cultures, toutes les religions s'édifient autour de ce fondement qu'elles dissimulent, de la même façon que le tombeau s'édifie autour du mort qu'il dissimule<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Véase, entre otras, las aventuras de estos detectives *amateurs*: Hercule Poirot o Miss Marple de Agatha Christie, el ladrón de guante blanco Arsène Lupin de Maurice Leblanc, el periodista Rouletabille de Gaston Leroux, el padre Brown de Chesterton, y el más célebre de todos, el diletante Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle...

<sup>12</sup> Girard René: *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, p.144, citado por Riccardo Pineri en «Penser la culture avec René Girard».

Freud ya nos lo había dejado entrever, con alguna variante fundamental sin embargo, cuando nos convirtió en sujetos trágicos tras extraer principios de universalidad a los mitos recurrentes de la literatura<sup>13</sup>. Mitos entre los que se ocultaban los *topoi* que configuran la matriz de las debilidades y genialidades humanas, envueltas todas ellas en la trama originaria, el detonante primario, el crimen fundador: el parricidio.

Edipo, uno de los grandes parricidas analizados por Freud, volvía a ser clave en los inicios del estudio del género policíaco por encarnar la figura del detective. En efecto, los críticos alegaban similitudes entre la novela policíaca y la tragedia griega clásica<sup>14</sup>, como Régis Messac en su ensayo *Detective Novel* de 1929, donde afirmaba que Edipo representaba sin lugar a dudas el primer relato policíaco, mientras para Wartaud Woeller (1987) simbolizaba el primer detective de la historia. Edipo habría vivido una especie de novela policíaca –puesto que resuelve un enigma– «pero palpando a oscuras, actuando en una especie de mini drama» (Boileau-Narcejac, 1975: 21).

Hoy en día, Edipo pertenece a la categoría del héroe cognitivo moderno que explora buscando una identidad y una verdad, aunque recurre a métodos ajenos a los que emplea la novela policíaca, como nos lo recuerdan Boileau-Narcejac (1975: 22):

Si Œdipe avait été doté de la même maîtrise consciente des procédés de la science, il aurait non seulement échappé au Sphinx [...] mais encore il aurait découvert les motifs du Sphinx et percé à jour les raisons profondes de ses crimes. Il l'aurait arrêté et contraint à avouer.

En cuanto al mito del parricidio que exhibe, sigue representando un punto central para el análisis, como lo reconoce Jeanne Lafont (2003: 134) «la structure de base de tout roman noir, comme enquête policière, n'est qu'une variante de l'Œdipe». En la cual interesa, una vez más, el valor de la muerte:

Dans le mythe du roman noir, la mort n'est pas une représentation. Elle joue comme réelle, le rôle du prix à payer. [...] En effet, dans le mythe policier pris comme version de l'Oedipe, c'est à la mort que revient de conjoindre le symbolique et le réel, provoquant un tourbillon dans l'imaginaire. (Jeanne Lafont, 2003: 138)

<sup>13</sup> *Edipo rey* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare y *Los hermanos Karamazov* de Dostoïevski.

<sup>14</sup> No obstante, el género policíaco remite al mito de Edipo pero no se configura como una tragedia griega, aunque posea profundas connotaciones dramáticas. Y ello porque, como lo asegura Román Gubern (1982: 5) en su prólogo a *La novela criminal*, no se halla presente en el género el sentido del *fatum* o de venganza celestial: «El hecho de que Egisto asesine a Agamenón y que tal crimen sea descubierto y castigado por su hijo Orestes podría recibir un tratamiento policíaco, pero no que las Furias le persigan, ni que Atenea le haga juzgar y absolver».

Desde esta óptica, la predominancia de la violencia y de la muerte en la novela de lo irreparable otorga un lugar de honor a valores y nociones que coinciden con los principales pivotes del pensamiento psicoanalítico, como son el sadismo y el masoquismo, la actitud ambigua respecto al padre —hecha de sumisión y de deseo de muerte— que remite más globalmente a la cuestión del deseo y de la pulsión de muerte, paradigma del pensamiento de Freud<sup>15</sup> el cual sobrepasa al mero Edipo, como explicaba en una carta fechada a 14 de mayo de 1922: «he intentado mostrar que Eros y la pulsión de muerte son las fuerzas originarias cuyo juego opuesto domina todos los enigmas de la existencia» (1966: 370-371).

La novela criminal, al exaltar las pulsiones de muerte, parece nutrirse literariamente del mensaje psicoanalítico, aunque también creemos interesante considerar la visión aportada por el filósofo René Girard sobre el tema de la violencia y de la muerte. No obstante, antes de detenernos brevemente en sus teorías y de ver el significado de la violencia desde una nueva perspectiva, surge una pregunta insoslayable que ya formuló Kristeva en *Pouvoir de l'horreur* (1980) sobre si el mito de Edipo es realmente el mismo para una mujer y para un hombre. Más aún, la pregunta delata una cuestión anterior, si el hombre debe llevar a la muerte al padre para convertirse en sujeto, ¿qué debe hacer la mujer?, ¿a quién debe matar?

Pese a que ciertas teorías feministas, como las defendidas por Luce Irigaray, afirman que nuestra sociedad se sustenta en un matricidio originario<sup>16</sup> donde la hija se convierte en cómplice del asesinato de su madre, en la ficción policíaca escrita por mujeres, Edipo sigue siendo uno de los ejes centrales de la construcción literaria, poniendo de relieve la pregunta de «si cualquier relato no desemboca en Edipo» expuesta por Roland Barthes en *Le plaisir du texte* (1973: 75). De este modo, la mujer golpea constantemente contra este mito tenaz, profundamente arraigado en nuestra cultura occidental, que la confina a un discreto segundo plano y ata incluso a las propias narradoras.

La solución de Julia Kristeva pasa por sublimar tal contradicción y nutrir con un soplo inspirador un tanto ácido a este Edipo mortal. Escribir pues, y seguir escribiendo para conseguir la liberación. Algunas, como la escritora francesa Maud Tabachnick, recurren al mito, lo reescriben hasta alcanzar dicha liberación y lo unen al poder de la alienación obteniendo obras como *Home, Sweet Home* (2001). En esta antología de cuentos crueles escritos por Maud Tabachnik, el primero, el que da título a la obra completa, narra la historia de un hombre bajo el yugo de mamá a lo largo

<sup>15</sup> El pensamiento de Freud sobre las pulsiones de muerte viene recogido en su libro, escrito en 1920: *Más allá del principio del placer*.

<sup>16</sup> El matricidio: la eterna historia mítica de Electra. Historia tanto más importante cuanto que marca el primer cambio en la actuación de una mujer. Mientras Clitemnestra representa la memoria histórica, al recordar la genealogía divina femenina, Electra ya se comporta como la mujer que conocemos, la que olvida sus orígenes y se pone de parte del hombre para matar a su creadora.

de su vida e incluso bajo sus garras después de muerta y que, tras una amarga crisis, elimina violentamente a su familia. Las imágenes del hombre que asesina después de observar a la madre mientras esta baña y acaricia el cuerpo «torcido» de su hija y su pensamiento, que remite a la prohibición bíblica del incesto, demuestran que la escritora debía de ser consciente del valor edípico subyacente en la trama:

[Sa femme était] Couchée sur le carrelage, serrant sa petite fille contre son buste ouvert des seins au pubis. La petite mélangeait son sang au sien. Il lui revint une parabole de l'Ancien Testament : il est interdit de cuire l'agneau dans le lait de sa mère (*Home, Sweet Home*: 8).

Nos topamos con Edipo en otros cuentos de *Home, Sweet home*, como el del abuelo despiadado que, tras un accidente, quedará a cargo de su hijo y atormentará a su familia con tal encono que su propio nieto decidirá eliminarlo para liberar a sus padres, aunque no contaba con la astucia maligna del abuelo... Electra también se pasea por sus páginas, una Electra resentida que, sin ayuda, decide desembarazarse de una madre frívola y déspota tras el suicidio de su adorado padre, así como de su hermano y la novia de este, para, de paso, heredar.

Edipo pervertido, alienación y Electra desatada: he aquí una combinación explosiva para reinterpretar, reescribir y apoderarse de los mitos y las claves ocultas de nuestra cultura. Reinterpretación tan sugestiva que cineastas de gran prestigio de la talla de René Clément, Claude Chabrol, Pedro Almodóvar, etc., han deseado interpretarla a su vez y proyectarla<sup>17</sup>.

Cuando se dedican a analizar la literatura de lo irreparable, algunas escritoras se muestran conscientes del problema suscitado por apropiarse de un mito que no contempla a la mujer como sujeto y plantean, por ello, la necesidad de revisarlo. A modo de ejemplo, Ruth Rendell, una de las grandes escritoras americanas, confesaba en una entrevista al periódico *L'Humanité* en el año 2000, tras su última novela *Sage comme une image*, que el ser humano tiende a lo abyecto por una serie de determinismos y mecanismos que van más allá de la educación y de la psicología:

---

<sup>17</sup> El fenómeno inaudito en el panorama policíaco de Tom Ripley, el dandy bisexual asesino que hereda de su víctima, personaje atípico inventado por Patricia Highsmith, cautivó a cineastas como René Clément, Wim Wenders, y otros como Claude Chabrol o Michel Deville, atraídos por el clima de angustia y la psicología del desarreglo propios de las obras de Patricia Highsmith, adaptaron algunas de sus obras. También podemos mencionar las adaptaciones cinematográficas de los *thrillers* psicológicos de Ruth Rendell, donde la autora analiza las neurosis que empujan a los personajes a cometer sus crímenes, adaptaciones de las cuales destacan *La Cérémonie* de Claude Chabrol o *Carne trémula* de Pedro Almodóvar. En Francia, la película *Sous les vents de Neptune*, novela de Fred Vargas, fue galardonada en 2007, durante el *XIII Festival International du Film et de la Télévision, Cinéma Tout Écran*, con el *Prix TV5 Monde du meilleur long métrage francophone*. Esta escritora cuenta además con varias obras adaptadas para la gran pantalla: *Pars vite et reviens tard*, *L'homme aux cercles bleus*, *L'homme à l'envers*...

Il me semble que la psychologie, dans le sens freudien, a atteint ses limites. L'enfance et ses traumatismes, ne suffisent plus à expliquer nos comportements. Nous sommes déterminés aussi par notre environnement, par nos gènes. [...] Il y a à peine quelques semaines, je lisais dans le journal le récit d'un scientifique américain qui prétendait avoir trouvé le gène de la psychopathie. Vous imaginez l'impact qu'une telle découverte pourrait avoir sur notre vision de l'homme ?

Como avanzábamos antes, la intuición de las escritoras parece encontrar eco en determinados círculos filosóficos que reformulan la visión de la violencia y de la muerte. Nos detendremos en la visión de René Girard, quien, dejando de lado a Edipo como ya hizo Freud cuando se detuvo en las pulsiones de muerte, replantea los fundamentos de la sociedad, fundamentos que la novela criminal recupera de forma casi calcada convirtiéndose en prototipo literario reflectante que alcanza valor universal.

Según René Girard, el asesinato pone en jaque a las jerarquías sociales así como a las autoridades que obligan al cumplimiento de las leyes, y ello deshabilita peligrosamente los mecanismos de reconocimiento y diferenciación sociales, lo cual engendra una situación conflictiva que obliga a perseguir al elemento detonante, el asesino, por haber levantado la veda de las prohibiciones. Dicho de otro modo, el crimen fundador instiga una persecución inicial que se transforma en una violencia benéfica, el llamado ritual de la justicia, que protege a la comunidad. Este ritual de la justicia explica René Girard : «organise, limite et en même temps dissimule la vengeance sous ses fonctionnements rationnels et égalitaires».

Tal vez sea este el principal motivo del éxito de la literatura policíaca, porque reproduce el funcionamiento de nuestras sociedades democráticas donde el sistema judicial opera como ritual. A la luz de esta teoría aparece la primera variante sobre la catarsis liberada por la literatura criminal. Si anteriormente la catarsis, se decía, procedía de la vuelta a la normalidad una vez leída una historia donde el crimen se presentaba como una disfunción social excepcional (novela policíaca), además de una ruptura del tejido moral (novela negra), es decir una vez nominalizado el culpable, ahora, desde este punto de vista, la catarsis surge, en realidad, de la misma persecución que establece la novela, y será por lo tanto más profunda cuanto más violenta sea la persecución. Bien pensado, alguna vez hemos padecido en nuestro sillón mientras el asesino de ficción recorre –tan peligrosamente real– las hojas de papel o la pantalla y tenemos incluso obras cinematográficas basadas enteramente en la persecución misma, como la película *El fugitivo*<sup>18</sup> (1993) en la que Harrison Ford huía, injustamente acusado del crimen de su mujer, perseguido por un tenaz e incansable Tommy

<sup>18</sup> La primera versión procede de Quinn Martin, quien, basándose en hechos reales, creó una serie televisiva de gran audiencia que duró cuatro años (1963-1967).

Lee Jones. La novela criminal dispone pues, de un resorte poderoso para capturar la atención, bajo la forma de la persecución, resto atávico del cazador que mora en cada lector-a, pero esta además debe ser validada por su honorabilidad y dedicarse a la búsqueda del culpable<sup>19</sup>.

Otra noción de René Girard sobre los fundamentos de nuestra civilización, que creemos aplicable a la novela policíaca, nos permite entender todavía mejor el motivo del triunfo de este género: el ritual del sacrificio de una víctima. En los párrafos anteriores comentábamos que la representación del sistema judicial presente en la novela policíaca operaba como ritual; leeremos ahora la muerte inicial de la víctima como un sacrificio que nos es ofrecido. Retomando a René Girard, Riccardo Pineri nos explica que la sociedad necesita de una víctima para sacrificarla y desviar la violencia que sentimos:

La violence est en effet, pour René Girard, au fondement de toute pensée religieuse et de tout ordre culturel, c'est-à-dire à l'origine même des sociétés. Un événement fondateur violent, serait pleinement destructeur si les hommes ne cherchaient à expulser la violence au-dehors, en la focalisant de manière unanime sur une victime émissaire. Pour briser le cercle des vengeances, et ensuite réguler la violence humaine de toute société, la communauté commémore cet événement dans le rite du sacrifice. La violence, d'abord maléfique, se transforme en violence bénéfique, puisque la violence protège la communauté de sa propre violence et qu'elle est à l'origine du rite, lui-même à l'origine de la pensée religieuse, du sacré et de l'ordre culturel.

Y la víctima suele ser inocente. Si trasladamos la presencia de una víctima a la novela policíaca, se trata de un asesinato. Un asesinato sobre el que se ponen de acuerdo dos personas, quien lo comete y quien lo redacta y una víctima la cual, según Yannick Rolandeau (2001) «passera pour sacrée, car elle est responsable du retour au calme aussi bien que du désordre. "Le sacré, c'est la violence" nous dit René Girard».

### A modo de conclusión

Iniciábamos nuestro recorrido por los valores externos que ostenta la novela policíaca y negra comentando que, al principio, la llamada novela de intriga, considerada un subproducto literario de consumo rápido, fue nombrada a posteriori *paraliteratura* para concederle mayor credibilidad. El género evolucionó, al compás de la sociedad, y culminó bajo la forma de novela negra, la cual añadió al suspense de un

---

<sup>19</sup> De hecho, si la persecución errónea funcionaba en el ejemplo mencionado anteriormente es porque el fugitivo, a su vez, perseguía al verdadero culpable y porque el policía, todo hay que decirlo, obsesionado, no le daba tregua.

acto delictivo y de su resolución -de forzado cumplimiento-, un valor testimonial por su aparente realismo. En Francia, el realismo se decantó poco a poco por una visión sociopolítica de izquierdas muy crítica, que se radicalizó en los años setenta y precipitó la caída del *néo-polar*, al estrellarse los ideales que este vinculaba, cuando se asentó un gobierno de izquierda tan imperfecto como los anteriores. Abandonado todo radicalismo, se impulsó la renovación del género, que fue aboliendo las fronteras existentes entre literatura blanca y negra o *polar* permaneciendo sin embargo el género fiel a su espíritu realista.

Mas las obras de la literatura de lo irreparable, independientemente de los mensajes transmitidos de forma consciente por quien enarbola la pluma y de la apariencia externa adoptada por el género, siempre vinculan una ideología común, que produce una catarsis de ciclópeas proporciones cuyo poder puede medirse gracias al volumen de sus seguidores/as. En efecto, junto con la novela histórica entregada a explicar la existencia del ser humano y justificar con denuedo su grandeza, la novela policíaca -y negra- obtiene uno de los mayores *rankings* en cuanto a consumidores/as.

La catarsis, decíamos, vendría engendrada por simbolizar el mal omnipresente y por leer la muerte, cuyo valor metafórico sería, de allí su fuerza, el de ordenar el mundo. Es decir, en un microcosmos, el desorden se agita sin que nadie intervenga hasta que un conflicto estalla y un criminal, desoyendo las prohibiciones, asesina. Entonces, instituciones y personajes de ficción se ponen en marcha para resolver el problema; la muerte ha servido para ordenar dicho microcosmos. Lectura tradicional de la catarsis, comentábamos, a la que debíamos añadir un nuevo valor siguiendo la tesis de la víctima sacrificada para apaciguar la violencia de quien lee y del microcosmos reproducido en la misma obra, puesto que la intervención de la justicia evita la temible venganza que desencadena una espiral sin fin de violencia.

Catarsis un tanto incómoda puesto que presenta la novela policíaca como un ritual de sacrificio destinado a desviar la violencia que nos habita y confortar demonios innominados dormidos. Los seres humanos matan para no saber que matan, decía René Girard en *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, los seres humanos leen novelas que hablan de personas muertas a manos de otros, estableciendo un juego de autoengaño sobre lo que la violencia y la muerte despiertan en ellos, pero que nos permite ofrecer dos pequeñas conclusiones.

La primera se refiere a la continuidad de la novela de lo irreparable, la cual, vista desde esta perspectiva, puede permanecer y renovarse indefinidamente, o mejor dicho, hasta que la violencia desaparezca en nuestra sociedad, pero como bien afirmaba René Girard: «On ne peut pas se passer de la violence pour mettre fin à la violence. Mais c'est précisément pour cela que la violence est interminable».

La segunda conclusión parte de un recordatorio del Oulipo, este fantástico taller entregado a las potencialidades de la escritura, el cual afirmó que, en cuestión de

novela policíaca, solo quedaba por encontrar la improbable fórmula del lector o de la lectora culpable. El reto sigue lanzado. Sin embargo, incluso así, el mensaje a raíz de la teoría del sacrificio no deja de ser inquietante. Nadie en contacto con la literatura de lo irreparable es inocente, ni siquiera quien lee. En efecto, en esta literatura sin retorno, el placer proporcionado por su lectura y la consiguiente catarsis tienen un precio: una víctima, de papel, sí... pero mortal.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AUDEN, William (1983): «Le presbytère coupable. Remarques sur le roman policier, par un drogué», in *Autopsies du Roman Policier*. París, U.G.E., 113-143.
- BARTHELEMY, G. (2010): «Le mal dans la culture de masse : roman populaire et genre policier» [Consulta en línea: <http://www.ac-grenoble.fr/champo/spip.php?article988;21/01/2011>].
- BARTHES, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. París, Ed. du Seuil.
- BOILEAU-NARCEJAC (1975): *Le roman policier*. París, P.U.F. (Que sais-je ?).
- CANO GAVIRIA, Ricardo (2007): «Elogio y defensa de la Bella Dama Literatura (o avatares de las cuatro Musas de la modernidad en la encrucijada postmoderna)», in *Literatura: teoría, historia, crítica* 9, 413-431. [Consulta en línea: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/7936/0#>]
- CHANDA, Tirthankar (2000): «Ruth Rendell, reine du crime et des châtiments» [Consulta en línea: <http://www.humanite.presse.fr/journal/2000-04-27/2000-04-27-224303;21/01/2011>].
- COLIN, Jean-Paul (1989): «Le truand de papier et sa langue de bois (réflexions sur l'idiolecte du personnage criminel)», in *Le Roman Policier et ses personnages*. Saint-Denis, PUV, 53-63.
- COLLOVALD, Anne et Erik NEVEU (2001): «*Le néo-polar*. Du gauchisme politique au gauchisme littéraire». *S&R*, 77-93.
- DARD, Frédéric (2001): *Céréales Killer. Roman agricole*. París, Fleuve Noir.
- DEVILLAIRS, Laurence (2002): «Le Policier». *Etude s. Revue de culture contemporaine*, 397, 513-521. [Consulta en línea: <http://www.cairn.info/revue-etudes-2002-11-page-513.htm;21/01/2011>].
- FABRE, Cédric (2005): «Le roman noir, littérature d'avenir». *La pensée de midi* 2/2005 (15), 46-49. [Consulta en línea: <http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2005-2-page-46.htm;21/01/2011>].
- FONDANECHÉ, Daniel (2000): *Le roman policier*. París, Ellipses (coll. Thèmes et études).
- FREUD, Sigmund (1966): *Correspondance 1873-1939*. París Gallimard.
- GIRARD René: «La violence et le sacré» [Consulta en línea: <http://pierre.coninx.free.fr/lectures/violence.htm;21/01/2011>].

- GUBERN, Román (1982): *La novela criminal*. Barcelona, Tusquets (col. Cuadernos Ínfimos, 10).
- KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París, du Seuil.
- LAFONT, Jeanne (2003): «Du père au meurtrier». *La clinique lacanienne* 1/6, 121-138.
- LEGUEN Brigitte (2004): «Réflexions sur le roman contemporain français; une littérature de rupture». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 19, 57-63.
- MARTÍNEZ LAÍNEZ, Fernando (2009): «Personajes de novela negra española: un recorrido crepuscular» [Consulta en línea: [http://www.martinezlainez.com/archivo/documentos/A002\\_Personajes\\_novela.pdf](http://www.martinezlainez.com/archivo/documentos/A002_Personajes_novela.pdf); 21/01/2011].
- MANOTTI, Dominique (1995): *Sombre sentier*. París, Editions du Seuil.
- MANOTTI, Dominique (1998): *Kop*. París, Payot et Rivages.
- MANOTTI, Dominique (2001a): *Nos fantastiques années fric*. París, Payot et Rivages.
- MANOTTI, Dominique (2001b): «Du militantisme à l'écriture tout en parlant de politique». *Mouvements*, 15/16, 41-47.
- MANOTTI, Dominique (2006): *Lorraine connection*. París, Payot et Rivages.
- MANOTTI, Dominique (2007): «Le roman noir». *Le Mouvement Social*, 219/220. [Consulta en línea: [http://www.cairn.info/article.php?ID\\_REVUE=LMS&ID\\_NUMPUBLIE=LMS\\_219&ID\\_ARTICLE=LMS\\_219\\_0107](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LMS&ID_NUMPUBLIE=LMS_219&ID_ARTICLE=LMS_219_0107); 21/01/2011].
- PINERI, Riccardo: «Penser la culture avec René Girard». [Consulta en línea: <http://home-nordnet.fr/~jpkornobis/Textes/pineri.html>; 21/01/2011].
- ROLANDEAU, Yannick (2001): «René Girard ou le mécanisme victimaire» [Consulta en línea: <http://yrol.free.fr/LITTERA/GIRARD/girard.htm>; 21/01/2011].
- SPILLANE, Mickey (1996): «Patricia Cornwell, ¡La novela policial de los 90!» [Consulta en línea: <http://solotxt.brinkster.net/csn/01cornw.htm>; 21/01/2011].
- TABACHNIK, Maud (2001): *Home, sweet Home*. París, Librio.
- TODOROV, Tzvetan (1971): «Typologie du roman policier», in *Poétique de la prose*. París, du Seuil.
- VALERA, Luis (2003): *Asesinos sin remedio*. Valencia, Ediciones Brosquil (col. «Sin Horizontes»).
- WILSON, Edmund (1983): «Que nous importe le meurtre de Roger Ackroyd?», in *Autopsies du Roman Policier*. París, U.G.E., 90-100.
- WOELLER, Waltraud (1987): *Histoire illustrée de la littérature policière*. [s.l.], Ed. Leipzig.