

# Víctimas infantiles. Incapacidades familiares como favorecedoras del mal en *Der Kindersammler* de Sabine Thiesler

Eva PARRA MEMBRIVES

Universidad de Sevilla  
membrives2@gmail.com

Recibido: 14 de diciembre de 2009

Aceptado: 28 de enero de 2010

## RESUMEN

La novela policíaca femenina en Europa busca temas de interés social para complementar lo que es la mera acción criminal, insuficiente a estas alturas para un género cada vez más competitivo. Sabine Thiesler refleja en su novela *Der Kindersammler* la incapacidad de las familias para proteger a los niños de la creciente criminalidad exterior en virtud de una patente incomunicación que convierte la unidad familiar más bien en una asociación casual de individuos.

**Palabras clave:** Novela policíaca europea, criminalidad, familia, víctimas infantiles, violencia, novela femenina.

## Victimizing Children. How Families could favour Evil. A Study of Sabine Thieslers *Der Kindersammler*

## ABSTRACT

European crime novel written by women search new topics of social interest in order to improve criminal plots who could nowadays not afford to be conceptually simple. Sabine Thiesler reflects in her novel *Der Kindersammler* how the institution of the family has failed to protect children from ingrowing external criminality, as their nearly insuperable loss of communication assimilates family ties to a casual encounter of inconexed individuals.

**Keywords:** European crime novel, crime, family, infant victims, violence, women narrative.

**SUMARIO:** 1. Novela policíaca como texto no trivial. 2. La literatura policíaca femenina. 3. Novela policíaca femenina en EE.UU. y en Europa. 4. *Der Kindersammler* e innovaciones formales. 5. La víctima como personaje central. 6. Víctimas infantiles. 7. Roles masculinos y femeninos en el entorno familiar. 8. Pérdida de identidad del individuo en el entorno familiar. 9. Ruptura de los roles tradicionalistas como medio para evitar el crimen.

En el año 2006 Sabine Thiesler, célebre actriz berlinesa, autora de diversos guiones televisivos y también de dos novelas de escasa trascendencia<sup>1</sup> encuadrables dentro de la llamada *Frauenliteratur* o *literatura femenina*, o, incluso, *feminista*<sup>2</sup> decide darle un importante giro a su carrera con la publicación de *Der Kindersammler*<sup>3</sup>, un texto totalmente diferente a lo ya publicado en cuanto a estructura, aunque no necesariamente en intencionalidad comunicativa. Inserto en el género policíaco, *Der Kindersammler* gozó de inmediato de una más que favorable acogida de público, pero también de crítica<sup>4</sup>, demostrando con ello que la novela criminal puede suponer una importante plataforma para dar a conocer algo más que contenidos triviales.

Porque, aunque etiquetada largo tiempo precisamente como texto trivial<sup>5</sup>, la novela policíaca ha logrado ya por fortuna abandonar su posición marginal en los estudios crítico-literarios para convertirse en centro de atención preferente de nuevas generaciones de investigadores<sup>6</sup>. Sin duda alguna, fue la decisión de algunos autores de renombre y fama literaria indiscutible<sup>7</sup> –véase, por ejemplo, Umberto Eco con su

<sup>1</sup> Son éstas *Das Lebkuchenherz* (1983) y *Da war ihr Zimmer noch lila* (1982), autopublicaciones de la autora que pasaron totalmente desapercibidas en su momento y que sólo tras el éxito de *Der Kindersammler* han despertado la curiosidad de su público.

<sup>2</sup> *Da war ihr Zimmer noch lila* trata de la dificultad de dos mujeres para asumir su homosexualidad y ha sido, con frecuencia, citado por diversas asociaciones de lesbianas como texto de referencia. Vid., por ejemplo, [www.lesben.org](http://www.lesben.org), [www.schema-f.fembit.ch](http://www.schema-f.fembit.ch), que consideran la novela una crítica a una sociedad heterocentrista. Se trata, por tanto, de literatura feminista de orientación homosexual.

<sup>3</sup> Publicado por la editorial Heyne, Múnich, en 2006. Todas las citas de la obra procederán de esta edición.

<sup>4</sup> La novela ha visto varias reediciones en corto período de tiempo, y ha posibilitado la aparición casi inmediata de las dos siguientes novelas policíacas de la autora, *Hexenkind* (2007) y *Die Totengräberin* (2009), en los que la autora no ha sabido satisfacer del todo las expectativas que había despertado su opera prima.

<sup>5</sup> La división entre literatura trivial y literatura de mayor trascendencia se ha venido estableciendo de manera bastante estricta sobre todo en Alemania, lo cual condujo irremediamente a que un texto con contenidos encaminados declaradamente al entretenimiento se considerase de escaso valor poético, y, por tanto perjudicó enormemente a la novela policíaca. Vid., a este respecto “Die bis (dahin) geringe Wertstellung, die der (deutsche) Kriminalroman innerhalb des Literaturbetriebs in Deutschland eingenommen hatte, könnte ihren Grund hauptsächlich darin haben, daß der gebildete Deutsche die strikte Trennung in schöngeistige Literatur und Unterhaltungsliteratur ernst nahm. Die ästhetischen Bewertungskriterien, nach denen in der deutschen Literaturkritik die unterschiedlichen dichterischen Werke kategorisiert wurden, sind auch heutzutage noch teilweise gültig. Obwohl die Trivialliteratur, und dazu gehört auch der Kriminalroman, das größere Lesepublikum an sich bindet, weil sie ihre Leserschaft auf spannende und verständliche Art zu unterhalten vermag, wird sie von den nach traditionellen Wertkriterien urteilenden Kritikern und Lesern stigmatisiert”, BRÖNNIMANN, (2004: 15s.), también KRIEG (2002).

<sup>6</sup> Véanse, por ejemplo, los textos citados en este trabajo. También hay que señalar la existencia de trabajos científicos más antiguos, como el de Siegfried Kracauer, *Der Detektiv Roman. Ein philosophischer Traktat*, elaborado, aunque no publicado, entre 1922-1925.

<sup>7</sup> O, en un contexto germanófono, Friedrich Dürrenmatt. Aunque también autores casi exclusivamente dedicados a este género han logrado que la crítica certifique su valía poética, así, Henning Mankell, Andrea Camilleri, Jakob Arjouni entre otros. Vid. aquí “Spätestens seit Autoren wie Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Jorge Luis Borges, Carlo Emilio Gadda, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Friedrich Dürrenmatt, Leonardo Sciascia u.a. das Missverhältnis von menschlicher

*El nombre de la Rosa*— de expresar sus inquietudes ya sea políticas, sociales<sup>8</sup>, históricas o de cualquier otra índole auxiliándose en la aparente comodidad que ofrece una estructura de antemano fijada lo que pudo conducir a la revisión de la idea de que el género policíaco sólo es capaz de ofrecer entretenimiento fácil, sin más, y que intenta atraer en exclusiva a un consumidor, más que lector, perezoso a la hora de asimilar contenidos más exigentes. El hecho de que también escritores de prestigio firmen textos policíacos ha llevado a que, en la actualidad, la necesidad de “justificarse” por escribir “sólo” textos pertenecientes a este género, tal como indicó, en su día, Moraldo (“Der lang verkannte Friedrich Glauser bezeichnete in einer Rechtfertigungsschrift den Kriminalroman als den ‘verachteten Bruder’ des Romans” (Moraldo 2005: 4)), ya no resulte necesario, de modo que incluso un autor cuya producción literaria se circunscriba en exclusiva al género policíaco pueda aspirar, siempre que sus dotes poéticas así lo permitan, a convertirse en una referencia inexcusable en el panorama literario. Además, teorías literarias ya firmemente asentadas como la estética de la recepción, que potencian el valor del lector en la construcción del texto, ayudaron igualmente a comprender que aquello que es del agrado de una masa de individuos, y no sólo de una cultivada élite minoritaria, también puede ser digno de admiración poética<sup>9</sup>.

Hay que reconocer aquí que, en el ámbito que nos ocupa, y a diferencia de lo que sucede en otros sectores sociales e, incluso, literarios, pertenecer al género femenino no sólo no supone ningún obstáculo, sino que puede incluso llegar a constituirse en notable ventaja. La llamada novela policíaca femenina<sup>10</sup>, subgénero al que se suscri-

---

Vernunft und undurchdringlicher Wirklichkeit dargestellt und so die Prämissen für eine literaturhistorische und –wissenschaftliche Neubewertung der Gattung geschaffen haben, lässt sich der Vorwurf, leicht konsumierbare Massenware zu sein, nicht mehr so leicht halten”, (MORALDO 2006: 4). Interesante también en este contexto el apoyo de Bertolt Brecht: “Erst langsam brachen die Barrieren, sich auch mit dieser Art der erfolgreichen und damit kommerziellen Literatur eingehender zu beschäftigen, obwohl ernstzunehmende Literaten, unter anderem Bertolt Brecht, mitunter durchaus auf die Bedeutung der Gattung verwiesen” (KRIEG 2002: 5).

<sup>8</sup> -ky, seudónimo del sociólogo Horst Bosetzky, autor de novela policíaca en el Berlín oriental a partir de los años 70 es considerado el padre de la novela criminal social por lo que ésta, al menos en Alemania, cuenta ya con cierta tradición BRÖNNIMANN (2004: 12).

<sup>9</sup> Vid. “Die von der Soziologie vorangetriebene rezeptionsorientierte Literaturtheorie bedeutete überdies für den Kriminalroman, daß er vermehrt ins Interessensfeld der Literaturkritiker rückte, da die Beurteilung des Lesers in die Wertbeurteilung eines literarischen Erzeugnisses miteinbezogen werden mußte” (BRÖNNIMANN 2004: 16), asimismo RESINA (1997: 14).

<sup>10</sup> En la Wikipedia aparece la siguiente definición de *Frauenkrimi*: “Wie Frauenfilm ist *Frauenkrimi* eine eher diffuse Bezeichnung für ein Genre und bezeichnet im weitesten Sinne von weiblichen Autoren geschriebenen Kriminalromane. Frauenkrimis sind dadurch charakterisiert, dass die Hauptpersonen weiblichen Geschlechts sind und/oder sich die Geschichte um ein so genanntes ‘Frauenthema’ dreht und/oder sich die Geschichte an ein weibliches Zielpublikum wendet (siehe auch Frauenliteratur)” (<http://de.wikipedia.org/wiki/Frauenkrimi>), que, no obstante, debe considerarse errónea. No es suficiente que un texto haya sido escrito por una mujer para que se tenga por novela policíaca femenina, al igual que tampoco un texto elaborado por una mujer ha de considerarse, de forma automática, *literatura femenina* o *feminista*. Cualquier texto policíaco brotado de mano femenina ha de cumplir con una serie de premisas, algunas de las cuales se irán revelando en este estudio y que exceden el mero protagonismo femenino de sus figuras principales. En

be Sabine Thiesler con su *Der Kindersammler*, consiguió verse agraciada en una fase muy temprana de su aparición por el favor de la crítica, no sólo porque surgió en fechas mucho más tardías, cuando ya existía una cierta atención crítica, sino también porque quienes se ocupan de los estudios de género constataron hace tiempo ya que los contenidos violentos, la criminalidad y las agresiones son propias y se encuentran presentes con demasiada frecuencia en su campo de ocupación<sup>11</sup>. La agresión, bajo cualquiera de sus formas, suele ser motivo bastante habitual en los textos escritos por mujeres y las novelas de estructura policíaco-criminal no hacen aquí sino profundizar en esos mismos temas, aprovechando unas formas sólo aparentemente estáticas en las que la violencia ha de hacer forzosamente acto de aparición<sup>12</sup>. Por estos motivos con frecuencia algunas novelas policíacas femeninas le plantean a la crítica cierta dificultad a la hora de realizar una clasificación inequívoca, no quedando claro si considerar el texto una novela policíaca con ciertos tintes feministas, una novela feminista con algún que otro rasgo policíaco, o una perfecta simbiosis de ambas.

Habrà que aclarar ahora que, a diferencia de las novelas surgidas en Norteamérica e insertas por lo habitual en la línea *hard-boiled* en la tradición de Hammett y Chandler<sup>13</sup>, y en las que, básicamente, se invierte el género de los personajes comunes en la novela policíaca tradicional –convirtiéndolos en investigadora *femenina*, víctima *femenina*, criminal *femenina*– con intención de construir textos que denuncien el antropocentrismo policíaco anterior sustituyéndolo por un ginecocentrismo muy marcado y, en ocasiones, igual de segregacionista (Holland-Toll 2004: 175-189), las autoras europeas –a las que, como alemana, pertenece Sabine Thiesler– buscan caminos más elaborados para expresar sus ideas. No les interesa tanto rechazar clichés anticuados o imágenes femeninas poco favorables, como buscar un camino propio a través del cual expresar su rechazo a esa violencia que con tanta fre-

---

cualquier caso, debe considerarse más una derivación de la novela feminista surgida en la tradición de los años 70 y evolucionada, en tiempos actuales, hacia nuevas formas de expresión.

<sup>11</sup> En lo referente a las novelas policíacas lésbicas, como variante dentro de la novela policíaca femenina Reddy comenta precisamente que “Viele lesbische Kriminalromane beinhalten Coming-out-Erzählungen und Liebesgeschichten, wobei das Thema Liebe die Hauptrolle spielt und die Kriminalhandlung eher nebensächlich wird. Diese Romane neigen auch zu sehr weitreichender und tieferschürfender Sozialkritik, die Verbrechen, auf die sie sich gründen, sind oft extreme Ausprägungen von ganz alltäglichen Verbrechen an Frauen oder die Konsequenzen solcher Verbrechen” (REDDY 1990: 22).

<sup>12</sup> La delgada línea que separa a veces el relato policíaco de la novela social, la feminista u otras llega a desdibujarse hasta casi desaparecer. Lo demuestran autoras como, por ejemplo, Alicia Giménez-Bartlett, quien, construyendo durante años textos en los que nos presenta complejas interioridades femeninas, se dedica posteriormente a explorar, con mayor atención, a su inspectora Petra Delicado, sumiéndola caso a caso en espirales de violencia –siempre relacionadas con la mujer– cada vez más dolorosas, o, como Elizabeth George, a quien los elaborados crímenes que construye en sus novelas servirán para cuestionar la validez de la moral social (inglesa), planteando a sus lectores/as preguntas sobre la falsedad e hipocresía de una sociedad sólo teóricamente avanzada que trascienden en mucho la mera trama argumental policíaca.

<sup>13</sup> Iniciadores de esta subsección del Thriller, que se caracteriza por un crudo realismo y una atroz crítica social ejemplificada, sobre todo, a través de una violencia brutal (KRIEG 2002: 97).

cuencia se centra en víctimas femeninas. Curiosamente, y a diferencia de lo que ocurre en otros contextos, no se puede decir aquí que, tal como indicaba Resina:

Cabe resumir este procedimiento estableciendo que, si bien la función del criminal es una constante de la novela policíaca, su motivación es una variable cultural. Cada sociedad instituye una comunidad de significado entre autor y lector, y esta comunidad determina el contenido de las variantes en la fórmula (Resina 1997: 89).

Al contrario, cabe constatar que las autoras europeas se sienten, primordialmente, mujeres, siendo aquí casi<sup>14</sup> indiferente las características específicas de su contexto sociopolítico más concreto a la hora de elegir los temas de los que habrán de ocuparse en sus novelas. En común poseen tanto españolas, alemanas, como finlandesas, inglesas o suecas el hecho de renunciar a censurar, aunque sea de forma indirecta, un género que, independientemente de la forma que adoptó en sus primeros momentos, les proporcionará la estructura literaria idónea para desarrollar unas ideas estéticas propias. Además, son muy conscientes y así lo expresan en sus obras, de que la violencia es un fenómeno que, desgraciadamente, acompaña al ser humano allá donde va, sin límite de fronteras, siendo relativamente sencillo despertar la empatía aún del lector marcadamente lejano. A pesar de las diferencias culturales, políticas, sociales o económicas, a la hora de experimentar dolor un ser humano apenas se distingue de otro. Mientras que en el momento de presentar investigadores, estructuras policiales, móviles para cometer un crimen o punitivos finales cada nación ha de respetar sutiles y menos sutiles rasgos específicos y diferenciadores, en un único punto todos los textos pueden quedar unificados: en el dolor de la víctima. Uno de los aspectos que, sorprendentemente, interesa a las autoras europeas mucho más que el crimen en sí y que con frecuencia reiterada incluso eclipsa esa investigación obligatoria al género criminal.

Así, estas mujeres suelen apartarse del tradicional esquema asesinato-investigación-resolución del crimen, sin buscar cumplir las normas establecidas para la novela criminal por los autores clásicos<sup>15</sup>, es más, rompiéndolas conscientemente

<sup>14</sup> Excepción hecha aquí de las autoras rusas, como, por ejemplo, Alexandra Marinina, donde las estructuras sociales y políticas adquieren una dimensión especial, pues el pasado histórico pesa tanto en los orígenes de la criminalidad como en la capacidad de los investigadores para solucionar los conflictos. Igualmente, la detective de Marinina es un ejemplo clásico de detective *hard boiled*, al modelo americano: inmersa en la violenta sociedad post-soviética, presenta rasgos propios del investigador marlowiano: “Marinina introduces the intellectually superior Anastasia Kamenskaya—a policewoman in her thirties holding the rank of major, who studied at a special school for mathematically gifted children and has a working knowledge of “all European languages” including Swedish. She is, above all, thoroughly modern, as she is not married, does not have children, and, although she is regularly taken care of by a perfect boyfriend with a Ph.D in mathematical physics and not just a room but a whole apartment of his own, she enjoys the occasional one-night stand with another man, if she feels like it” (ROGATCHEVSKI 2004: 81).

<sup>15</sup> La célebre autora inglesa Agatha Christie estableció 10 normas básicas para la novela detectivesca, que fueron posteriormente ampliadas a 20 por el norteamericano S.S. Van DINE. Estas reglas son: “1. Tanto el lector como el detective han de poseer las mismas posibilidades de resolver el misterio. 2. El lector no debe ser engañado con algún truco o subterfugio. 3. No debe haber ninguna

y abriendo el abanico de posibilidades hasta límites insospechados<sup>16</sup>. Desde la ausencia total de muertes físicas y la exploración de una destrucción “sólo” psicológica como producto de una agresión<sup>17</sup>, hasta la no investigación<sup>18</sup> o la no resolución del crimen<sup>19</sup>, a la total inversión de la estructura, que permitirá, por ejemplo, finalizar, y no comenzar, la novela con la descripción de un asesinato<sup>20</sup>, todo es posible en los textos policíacos o criminales femeninos en Europa, pues es la violencia como problema social lo que realmente interesará, y no las habilidades mentales del investigador o su capacidad para sobrevivir en un mundo hostil<sup>21</sup>. Y es esta laxitud normativa instaurada por sus compañeras la que Thiesler sabe aprovechar profusamente en su *Der Kindersammler* para acercarse a idéntico objetivo –el retrato de la violencia y el dolor de la víctima–, logrando tal vez debido a ello un respetable éxito de ventas.

Si se contempla *Der Kindersammler* desde un punto de vista estructural, no puede sino reconocerse el esfuerzo de la autora por desmarcarse claramente de la novela policíaca tradicional, o, si se quiere, clásica. Por ejemplo, el texto no presenta un protagonista claro, un personaje directa o indirectamente relacionado con el crimen, que llegue a dar cierta cohesión al relato. La investigadora profesional que, de modo

---

historia de amor. 4. Ni el detective ni ninguno de los investigadores debe ser el criminal. 5. El criminal debe descubrirse a través de la deducción lógica y no de la casualidad. 6. Ha de haber un investigador. 7. Ha de haber al menos un muerto. 8. El crimen ha de resolverse por medios naturales. 9. Sólo debe haber un investigador-protagonista. 10. El criminal ha de ser un personaje relevante en la historia. 11. Un personaje secundario no debe ser el criminal. 12. Sólo debe haber un único criminal. 13. No deben aparecer mafias y organizaciones secretas. 14. El método empleado para el asesinato y los métodos empleados para su resolución han de ser racionales y científicos. 15. La verdad debe descubrirse siempre. 16. La novela de detectives no debe detenerse en largas descripciones, aspectos secundarios, análisis de personalidades ni esforzarse por crear determinado tipo de atmósfera. 17. El criminal no debe ser un asesino profesional. 18. El crimen no puede ser un suicidio ni un accidente. 19. El móvil para el crimen debe ser personal. 20. Estas normas ya no son aplicadas en la actualidad.”, citado por VOGT (1971: 143ss.).

<sup>16</sup> El conservadurismo propio del género policial (RESINA 1997: 19) se rompe pues aquí conscientemente, con lo cual casi podríamos hablar de género propio y diferenciado.

<sup>17</sup> Es, por ejemplo, el caso de la novela *Ritos de muerte* de Alicia Giménez-Bartlett donde los crímenes investigados son una serie de violaciones que causan un profundo daño psicológico a sus víctimas.

<sup>18</sup> En la misma obra de Thiesler *Der Kindersammler* la investigación es totalmente marginal, algo parecido ocurre también, por ejemplo, en *Der stille Herr Genardy* o *Der Puppengräber* de Petra Hammesfahr, donde la policía aparece sólo de forma anecdótica y la autora se dedica a explorar las profundidades de una mente anormal.

<sup>19</sup> En la novela *Tappava Säde* de la autora finlandesa Leena Lehtolainen la propia investigadora se convierte en asesina justiciera. A pesar de que el lector es, en todo momento, consciente, de su culpabilidad, el final de la novela no presenta el esperado castigo y los investigadores profesionales (Säde no es policía, sino trabajadora social), fácilmente engañados para deleite del lector, se revelan como totalmente incompetentes. Con ello, se justifica el crimen y se promueve la identificación del lector con el asesino, algo que en la novela tradicional era considerado imposible (PETROPOULO 2005: 28).

<sup>20</sup> *Das Hexenkind* de la misma Sabine Thiesler no presenta ningún asesinato hasta casi el final de la novela.

<sup>21</sup> El protagonismo del investigador es, en cambio, absoluto en la novela *hard-boiled* en cuyo contexto se ha comparado incluso con la figura del caballero medieval (HICKMANN 2003: 285-302).

intermitente, hace acto de aparición, la comisaria –por cierto, lesbiana– Mareike Coswig se antoja sólo uno más de los múltiples personajes de los que habla la autora, algo que queda confirmado si se tiene en cuenta que, de las 526 páginas con las que cuenta la novela en la edición de bolsillo de Heyne, la voluntariosa comisaria sólo hace acto de aparición en 18 de ellas antes de su retorno para el trepidante final. Tampoco la investigadora aficionada, Anne Golombek, pese a anunciarse como protagonista indiscutible en la contraportada del libro, puede tenerse como la esforzada heroína del relato, ya que no se da a conocer al lector hasta la página 184, y aún entonces actuará en el texto de forma sólo intermitente. Evidentemente, para Thiesler no será la investigación lo prioritario, que en el texto es inconexa, poco organizada, y no conduce a ningún objetivo en concreto, ni el o la investigador/a, pues siendo la investigación marginal en el relato no puede menos que serlo quien la emprende. No obstante, esta decisión, sin duda novedosa, de convertir un relato policíaco en una novela casi coral, queda incluso empañada como detalle a reseñar cuando se analiza el tratamiento que Thiesler proporciona a su crimen y a sus víctimas, sin duda su aportación más interesante a este género que cada vez permanece menos estático en cuanto cae en manos femeninas.

Con frecuencia se ha comentado que la víctima es la gran marginada de la novela policíaca, pues queda expuesto su pasado, su entorno, su vida por completo, pero sólo indirectamente se la conoce a ella misma, sin duda evitando que se creen una serie de lazos afectivos con quien ha sido condenado de antemano a no permanecer mucho tiempo en el texto. Las autoras europeas, no obstante, de las que Thiesler es, en este punto, una representante especialmente destacada, se interesan en particular por este personaje tan central en todo relato criminal, sin el cual no podría el último ni siquiera originarse. La muerte de un ser humano no puede, simplemente, reseñarse como punto de partida de una narración, y pasar a un segundo, tercer o ulterior plano en la trama si deseamos evolucionar hacia una sociedad cada vez menos violenta. La gravedad de tomarse a la ligera el dolor de la víctima, tanto de la víctima directa, es decir, quien padece la agresión en su propio yo, como de las víctimas indirectas, esto es, de aquéllos que se relacionan con la víctima directa, mantienen con ésta lazos afectivos, y cuyas vidas quedan profundamente marcadas, deshechas o anuladas por el sufrimiento de ese ser cercano, es algo que las autoras europeas desean remarcar con insistencia. No obstante, no buscan el sensacionalismo, es decir, crueles y detalladas descripciones de muertes o torturas cada vez más elaboradas<sup>22</sup>, torturas que demuestran una imaginación inagotable en ese/a autor/a que a

---

<sup>22</sup> La insistencia en buscar originalidad en la tortura en frecuentes ocasiones se recrea en la tortura a la que los criminales someten a sus víctimas. Así, por ejemplo, *Gone, but not Forgotten* de Phillip M. Margolin, además de múltiples vejaciones de tipo sexual, relata cómo el asesino humilla a su víctimas tratándolas como perros que han de obedecer sus órdenes constantemente so pena de no recibir alimentos, y obligándolas a darle las gracias por las indecibles torturas –descritas con complaciente detalle– a las que las somete. Karin Slaughter, por ejemplo, que se complace especialmente en vejar a sus investigadores en serie a lo largo de diversas novelas, tortura a la detective Lena Adams haciendo que la secuestre un sádico sexual que traspasa sus extremidades con clavos para fijarla al suelo de modo que siempre la encuentre dispuesta cuando decida visitarla, y que le extrae varios

veces se nos antoja criminal potencial por el disfrute que evidencian las líneas dedicadas a la narración de los crímenes, y que son habituales en muchas novelas tanto de creación masculina como también femenina norteamericana<sup>23</sup>, no interesan en absoluto a las autoras dedicadas a este género cada vez más popular en un contexto europeo, que incluso “olvidan” con frecuencia incluir en sus obras referencias más explícitas al modo en el que se produjo la muerte de la víctima en cuestión<sup>24</sup>. No se trata de elaborar un texto próximo al cine gore en el que la violencia pueda incluir cierto grado de placentero disfrute, ni tampoco de construir un relato que potencie la inclinación por el morbo, ese vivir peligros y crueldades de otro a través de la letra impresa y desde el seguro sillón de casa. Las autoras femeninas de novela policíaca en Europa buscan algo más que eso. Sus textos abordan la violencia desde una perspectiva crítica, no sensacionalista, pretendiendo concienciar de cuánto sufrimiento puede haber condensado en cada una de las muertes descritas, por el hecho de la desaparición del ser querido en sí, y no de las múltiples torturas padecidas. Una muerte prematura y violenta, una víctima a la que socialmente seguimos sin saber proteger, no es más que la muestra de nuestro fracaso como civilización<sup>25</sup>. Y en esta percepción de la crueldad humana Thiesler no es una excepción.

En *Der Kindersammler* las víctimas además son múltiples, pues, como la forma plural del título ya sugiere, son varios los niños que encontrarán la muerte a manos de un despreciable asesino en serie. En un punto de evolución del género en el que parece que hay que superarse cada vez más para impactar en el lector, y el asesino en serie comienza a convertirse en un personaje peligrosamente respetable y hasta admirado<sup>26</sup> en función del número de víctimas que sepa presentar en su curriculum, el asesino de Thiesler, con “únicamente” siete muertes violentas en más de veinte años pudiera parecer un criminal poco interesante. No obstante, la autora sabrá hacer

---

dientes para convertir en más agradable las impuestas felaciones. James Patterson hace violar a una chica con ayuda de una serpiente en *El coleccionista de amantes*.

<sup>23</sup> Aquí parece como si las mujeres tuvieran que demostrar que son igualmente capaces de describir la crueldad, y en ocasiones resultan exageradamente descriptivas en su modo de presentar las torturas padecidas por sus víctimas. Es el caso, por ejemplo, de Patricia Cornwell, cuya investigadora, la forense Kay Scarpetta, hace gala de una frialdad extrema al analizar las heridas causadas por los criminales que imagina.

<sup>24</sup> Es el caso de, por ejemplo, Val McDermid, que en sus novelas sólo suele insinuar los motivos de la muerte, sin entrar en detalles en las agresiones padecidas.

<sup>25</sup> A este respecto, Reddy justifica por qué el crimen más frecuentemente empleado en las novelas policíacas es un asesinato, y no un robo o cualquier otro tipo de agresión o acción delictiva: “Die Vernichtung menschlichen Lebens ist das ultimative Verbrechen, der eine Verstoß gegen das moralische Gesetz, den keine Gesellschaft ignorieren kann. Der Akt des Mordes dient dem Kriminal-schriftsteller sowohl als Faktum wie auch als Metapher, als Handlungsschema und als Thema, und er gestaltet den Roman für die Leser und Leserinnen verlockend, indem er an ihr Interesse an den Extremen menschlicher Leidenschaft appelliert. Es gibt wenig andere Verbrechen, die in vergleichbarer Weise Aufmerksamkeit erregen; das erklärt auch, warum Kriminalromane sich selten mit Einbruch oder Wahlschwindel beschäftigen –obwohl das durchaus vorkommen kann” (REDDY 1990: 11).

<sup>26</sup> Baste citar aquí como ejemplo al célebre Hannibal Lecter, protagonista de la novela *The silence of the Lambs* de Thomas Harris y que alcanzó la fama gracias a la excelente interpretación de Anthony Hopkins en la versión cinematográfica.

ver que un único asesinato es suficiente para destrozar múltiples vidas y hablar de monstruosidad en quien lo comete<sup>27</sup>.

En su novela, Thiesler se esfuerza por sacar a las víctimas de la invisibilidad a las que las suele condenar el género, presentándonoslas no como cadáveres a la espera de una autopsia, sino como protagonistas del relato, con una intensa vida interior que interesará al lector. Elegir para la visibilización de la víctima a protagonistas infantiles servirá aún más para concienciar a quienes acceden a la novela acerca de qué significará una muerte prematura y violenta, pues es evidente que como agresión socialmente repudiada de forma casi unitaria, la pederastia resulta muy apta para generar rechazo o incomodidad –algo que suele perseguir con frecuencia la novela policíaca– en un público cada vez más exigente y constantemente a la búsqueda de nuevos motivos y argumentos que estimulen su deseo de avanzar en la lectura, sobre todo teniendo en cuenta que la competencia en este campo es atroz. Además, como muy acertadamente indica David Frankfurter en su excelente estudio sobre la percepción del mal a lo largo de la historia de la humanidad (Frankfurter 2006) perder a la prole, esencial para la preservación de la especie, es un miedo que siempre ha acompañado al ser humano, y tan efectiva resulta su activación, que con notable frecuencia se ha utilizado como técnica difamatoria contra grupos sociales, religiosos o culturales que parecía interesante aniquilar<sup>28</sup>. Indefensos y dependientes, la integridad tanto física como psicológica de los niños depende, en primera línea, de los padres, que repentinamente perciben un entorno en el que se habían movido cómodamente durante años, cuando sólo debían de ocuparse de sí mismos, como un mundo de constantes peligros incontrolables e incontrolados siempre al acecho.

En principio, esa sensación de terror, ese íntimo sentimiento de miedo que puede incluso llegar a confirmarse dolorosamente, no tiene por qué poseer diferentes connotaciones según el sexo de quien lo experimenta, pues padres y madres se inclinan a la protección a partes iguales, y, desde luego, el completísimo estudio de Frankfurter no segrega por géneros el instinto natural de protección que analiza. No obstante, la novela policíaca europea nacida de mano femenina tiende a considerar la pederastia, en tono de crítica, un problema que, lamentablemente, atañe más directamente a la mujer, no como víctima directa, sino indirectamente, como responsable de los potencialmente situados en el punto de mira de los más repugnantes criminales.

*Der Kindersammler* constituye un buen ejemplo de ello, y pone además sobre el tapete la imposibilidad de pervivencia, en los tiempos actuales, de la estructura fami-

---

<sup>27</sup> Curiosamente este motivo, el de analizar las consecuencias de una muerte violenta en los que permanecen, sería empleado ya en un texto que pudiera considerarse una novela de orden policíaco muy temprana, *Der Kaliber* de Adolf Müllner, aparecida en el año 1828. Burns considera ese inusual (para la época) estudio psicológico clave para el éxito del texto (BURNS 2005: 5).

<sup>28</sup> Y aquí véanse en otras etapas históricas la acusación realizada a brujas o judíos, entre otros, de que solían secuestrar y asesinar niños para comérselos, por ejemplo, o emplearlos como base de ritos demoniacos, en realidad todo ello con fuertes connotaciones sexuales y base de la pederastia.

liar en sus roles tradicionales<sup>29</sup>, dado que conlleva a la continuidad de ese insalvable abismo creado de forma socialmente artificial entre hombres y mujeres a la hora de asignar tareas de protección, cuidado, e incluso de ofrecer amor a sus hijos, un desencuentro fatal, pues facilitará la entrada de perniciosas influencias exteriores en un mal protegido interior.

Como indicaba Rich:

Grundlegend für die Unterdrückung der Frau ist die Annahme, daß wir als Gruppe in die "private" Sphäre des Hauses, des Herdes, der Familie, des Sexuellen, des Emotionellen gehören, aus der heraus Männer als Erwachsene auftauchen, um in der "öffentlichen Arena der Macht, der "realen" Welt, zu agieren, und in die sie zurückkehren, um sich bemuttern zu lassen, um Zutritt zu weiblichen Formen von Intimität, Zuneigung und Trost, die im Reich des männlichen Kampfes nicht verfügbar sind, zu haben (1979: 215).

Una división de roles, no obstante, que no sólo perjudica a la mujer, impidiéndole la salida al exterior, sino que, igualmente, margina a la figura paterna, frecuentemente olvidada en este contexto, obligada por los mismos condicionantes sociales a permanecer alejada, forzosamente, del ámbito íntimo familiar y sin permitirle expresar su emocionalidad. De acuerdo con las recién surgidas asociaciones en defensa de los padres marginados que tanto proliferan en los últimos tiempos, Thiesler refleja en su *Der Kindersammler* la lamentable pervivencia de estos papeles que hace tiempo deberían haberse revisado en pro de la igualdad no sólo de la mujer, sino también del hombre.

De este modo, cuando Thiesler presenta sus casos de pederastia en la novela, insiste en señalar cómo en ellos la aceptación incuestionada<sup>30</sup> de los roles tradicionales será uno de los factores determinantes para que la criminalidad<sup>31</sup> pueda llegar a producirse. Thiesler elige no una, sino varias víctimas y no una sino varias investigaciones, insistiendo en sus múltiples protagonistas, porque desea mostrar que si cada una de las familias que describe fracasa en la protección de su hijo, es decir, de su descendencia, de su hogar, de aquellos elementos por los que se supone que la familia ha sido socialmente creada, ello se debe a que, aún en sus diferencias sociales o culturales, guardan en común como rasgo característico el hecho de no cuestionar ni abandonar jamás los papeles sociales más arcaicos.

<sup>29</sup> El reflejo del orden social es, por otra parte, característica inherente a la novela policíaca (PORTER 1981: 121), que ve ese orden interrumpido y dedica el resto de la novela a solucionar esa agresión a la normalidad cotidiana. La originalidad de la novela de Thiesler consiste en que desea ver anulado el orden establecido y sustituido por otras fórmulas más innovadoras como medio para evitar las agresiones exteriores a un sistema ya debilitado por años de uso.

<sup>30</sup> En el pasado, sin embargo, era precisamente la inversión de roles, el abandono de los papeles, por parte de hombres y mujeres, a los que por su código genérico se hallaban adscritos lo que provocaba fracaso y criminalidad. Hateley realiza en este sentido un interesantísimo estudio sobre Lady Macbeth y la aberración que suponen personajes femeninos que no saben circunscribirse en exclusiva al entorno del hogar, provocando sangrientas agresiones a su alrededor (HATELEY 2006: 31-46).

<sup>31</sup> Como dirá Tholen "die die eigene Identität prägenden Familienangehörigen sind Zerstörte und Zerstörer zugleich" (THOLEN 2009: 43).

Así, ya desde antes de la primera página la autora insiste en que el vínculo afectivo se circunscribe casi exclusivamente a la relación madre-hijo, excluyéndose, marcadamente, la figura paterna. Cuando, como reclamo publicitario, se decide recurrir en la contraportada del libro al dolor de unos padres angustiados, buscando esa identificación con el potencial lector que dotará de un atractivo especial a la novela, la formulación elegida es la siguiente: “Anne und ihr Mann Harald erleben den Albtraum aller Eltern: Während eines Toscana-Urlaubs verschwindet ihr Kind spurlos”.

Es, evidentemente, a los padres a los que se alude, a *ambos* padres a la hora de poner en escena esa pesadilla “Albtraum” que, como muy acertadamente se subraya, afecta a ambos progenitores, sin excepción, a esos “aller Eltern” que no resultan ser sino el apoyo de la tesis de Frankfurter. Pero el genérico no se ha aplicado de modo tan objetivo como pudiera parecer, pues, a pesar de que la autora berlinesa incluye en el mismo sintagma nominal a la pareja “Anne und ihr Mann Harald” sin aparentemente diferenciar el dolor paterno del materno de forma explícita, no podrá considerarse casual, sin duda, el orden empleado en la presentación de los personajes. Se trata de Anne, la madre, en primer y señalado lugar, y, posteriormente, de Harald, su marido, negando una posible enumeración aleatoria de esta pareja el significativo pronombre posesivo que la autora emplea. Harald no es aquí prioritariamente padre, sino marido de Anne, “ihr Mann Harald”, ocupa claramente una posición secundaria en la atención de la autora y por tanto del lector, y, consecuentemente, desempeñará un rol menor también en cuanto al dolor reflejado por causa de la pederastia indirectamente sufrida. Anne, como mujer y madre, se verá más directamente afectada por la muerte de su hijo dado que el tema afecta a la esfera privada, el hogar, la tradicionalmente considerada femenina, y, por estos motivos, es, en el contexto señalado, personaje autónomo y no necesita aditamentos ni explicarse en función de otro ser. Si su hijo desaparece y muere, es ella, como madre y mujer, la más indicada para dar rienda suelta a su emotividad. Harald, en cambio, condenado a actuar, pero no a sentir, desaparece del reclamo de la contraportada, puesto que, incapaz de mostrar un dolor comparable al de la madre, no parece personaje interesante en estos momentos.

La imposibilidad de mantener estrictamente separados lo público y lo privado, lo emocional y la protección física y asignar cada una de las tareas, de modo marcadamente diferenciado, al sexo que según lo socialmente decidido corresponda si no se quiere asistir a la destrucción total del núcleo familiar es algo que deja Thiesler muy claro en la presentación en el relato de la víctima infantil más extensamente estudiada, el joven Benjamín Wagner.

Benjamín Wagner ha cumplido doce años cuando encuentra la muerte en la novela y en su preadolescencia podría parecer quizá incómodamente mayor para despertar un rechazo marcado en los lectores, si no fuera porque su patética inmadurez, provocada sin duda alguna por la incompetencia de su familia para ofrecerle una educación emocional adecuada nos lo revela como especialmente susceptible de ser atacado, educado casi para convertirse en víctima potencial, algo que los implacables asesinos que acechan en el hostil entorno exterior saben reconocer y aprovechar a la perfección. Así, este primer acto de crimen y pederastia de la novela da la impresión de una brutalidad inusitada, atacando las fibras más sensibles del lector, a

pesar de que la autora prescinde en todo momento de la minuciosidad descriptiva que caracteriza otros textos pertenecientes a este género.

Benjamín es un niño sensible y emocionalmente inestable, pequeño para su edad, y resulta conmovedor en sus esfuerzos por asumir una madurez para la que se siente tan abiertamente discapacitado como su madre, atada a una silla de ruedas, lo está para caminar. Sus perennes sentimientos de culpabilidad, que el lector reconoce como infundados, producto precisamente de su inmadurez infantil y reforzados por una incomunicación familiar atroz, hacen despertar de inmediato el instinto protector en el lector, plenamente identificado con la madre, que ama a su hijo, y es amada por éste, de manera indecible:

Benjamin hatte ständig Angst, seine Mutter zu enttäuschen, Er fühlte sich sofort schuldig, wenn sie in Tränen ausbrach, und konnte es überhaupt nicht aushalten, seine geliebte Mutter weinen zu sehen. Er wusste, wie sehr sie darunter litt, dass er so große Probleme in der Schule hatte, weil sie sich ihrerseits Vorwürfe machte, versagt zu haben (24).

La perfecta inversión de la necesidad de protección, siendo aquí Benjamín, el hijo, infante aún, el llamado a proteger a una madre con serios problemas psicológicos hace despertar de inmediato y a su vez el instinto protector en los lectores, que reconocen con facilidad la asunción de responsabilidades muy por encima de sus capacidades por parte del niño. La sensación de inutilidad que le embarga, provocada por su fracaso escolar, sin embargo sólo le preocupa en cuanto al dolor que provoca en su madre, y no en su padre, que parece ausente y marginal en lo que se refiere a la educación del niño, en la relación amoroso-filial y en todo lo que atañe al complejo mundo emocional de Benjamín. Que la relación madre-hijo es mucho más estrecha que la que Benjamín pueda jamás establecer con su padre lo indica el epíteto “geliebte” empleado para denotar a la madre, y que en el texto nunca se llega a relacionar con la figura paterna. El padre se encuentra ajeno a la emotividad sólo permitida para mujeres y, curiosamente, eso le causa ciertos conflictos, pues, aquejado de importantes problemas en el trabajo, se ve incapacitado para comunicarse en el entorno de las emociones, y se retrae cada vez más en un mundo propio que le aleja de su familia<sup>32</sup>. Confundido por no saber cómo manejar su desgarramiento interior, producido por la consciencia de su deber, como cabeza de familia, de, primero, reprimir sus propios conflictos emocionales y, después, rescatar a los miembros de su hogar de posibles agresiones hostiles del exterior, Peter Wagner, al sentir que fracasa en el primero de sus presupuestos no puede menos que renunciar también a cumplir el segundo. Consciente estar transgrediendo parcialmente sus códigos genéricos, se refugia en sí mismo y, de este modo, decepcionará al hijo necesitado tanto de apoyo emocional como de protección física, pues, incapaz de reprimir, como cree que debi-

---

<sup>32</sup> Sus obligaciones en el seno de la familia le llevan a una pérdida de su identidad individual, y Wagner no puede superar esa anulación de su persona y seguir cumpliendo a la satisfacción su papel para con los demás. Sobre el peligro de las estructuras familiares para el individuo (MARTINEC 2009: 11).

era, su emocionalidad, prefiere no ofrecer su protección, permanecer ausente y así no hacer frente a esa imagen censurable, seudofemenina, que cree que presenta:

“Bitte, Papa, komm doch endlich! Bitte, lieber Gott, mach, das Papa nach Hause kommt!”

Aber Papa kam nicht (24).

La desesperación infantil conmueve mucho más al lector por saber, a través de un avance narrativo previo producido en la novela, que la ayuda del padre –y no especifiquemos ahora si se trata de su protección física o emocional o tal vez ambas– le resulta esencial a Benjamín para exponer su problema y no resultar vulnerable a continuación al ataque de ese pederasta que se sabe activo en el texto. El padre, centrado en sí mismo y no en su familia, con la que no cree poder asumir el papel socialmente impuesto, pasa la tarde-noche en el bar buscando lejos del círculo familiar solución a sus problemas. Sin embargo, y como Thiesler fuertemente critica, no es que su responsabilidad como padre le hubiera obligado a reconocer y solventar la infelicidad de su hijo, sino que es en exclusiva la capacidad resolutoria a la hora de resolver problemas prácticos la que se le pide y espera de él, porque para todo lo referente a lo emocional asume perfectamente su papel protagonista la madre. Aquejada de una importante incapacidad física, el conflicto que puede suponer para cualquier miembro de la pareja ser impelido a actuar exclusivamente según el rol establecido en principio no le afecta a Margarete Wagner. Su capacidad de actuar y de proteger a su hijo frente al mundo exterior se ve cercenada no sólo por los convencionalismos sociales sino por una invalidez grave que la condena irremisiblemente al ámbito del hogar. Margarete Wagner asume así con resignación y paciencia el papel al que doblemente se la limita, por motivos sociales y también fisiológicos, y se dispone a cumplir lo mejor posible aquello que es lo único que sus capacidades permiten: la parte emocional-femenina-maternal, el rol tradicional, la circunscripción del ámbito hogareño de la mujer:

Ich habe einen wunderbaren Sohn, dachte sie, und die Probleme mit der Schule kriegen wir auch noch im Griff. Gemeinsam schaffen wir das.

Sie sah, wie er aus dem Haus kam und die Straße mehr entlanghüpfte als –lief. Dieses Kind ist ein Geschenk, sagte sie sich, zumal ich nie wieder eins bekommen werde.

Ihr wurde ganz leicht ums Herz, und sie winkte ihm hinterher, obwohl er es nicht sehen konnte. Dann überlegte sie, ob sie alles im Haus hatte, um ihm sein Lieblingsgericht zu kochen (29).

Interesante es aquí tanto la ayuda ofrecida a través de los fogones, recurso típicamente femenino en la tradición patriarcal, como la unión que la madre experimenta con su hijo y que se advierte en ese “gemeinsam” que emplea para resolver unos problemas que, a diferencia de su marido, ella sí ha detectado claramente. La preocupación que invade a su hijo le resulta, como madre emocional que es, tan palpable que desea, en virtud de su responsabilidad debida, causarle algún tipo de alegría para suavizar el malestar latente que percibe. Margarete asume así y desarrolla a la

perfección su papel en la familia, realizando un esfuerzo extremo para ofrecerle a su hijo una comida especial, uno de los pocos apoyos que por su incapacidad física y por sus limitaciones femeninas puede darle:

Natürlich war es schlimm gewesen. Sie hatte den gesamten Vormittag in der Küche verbracht. Jeder Handgriff war ein Problem und dauerte sehr viel länger als bei gesunden Menschen, jeder kleine Gang in der Küche war eine Anstrengung und musste gut überlegt sein. Und immer wieder musste sie auf einem Stuhl oder im Rollstuhl Pausen einlegen. Allein um das Fleisch zusammenzumischen, brauchte sie jetzt eine Dreiviertelstunde (43).

Un sacrificio y un esfuerzo que, aunque dentro de los márgenes socialmente tolerados, se revelará como vano, pues Benjamín jamás llegará a probar los sabrosos manjares que se le han preparado, demasiado vulnerable en su abandono familiar como para ser capaz de resistir el inteligente ataque del pederasta que le espera en el hostil mundo exterior. Al fracaso de la madre, que ve salir a su hijo, preocupado, mas no lo detiene, se suma la incapacidad del padre, que, una vez conocida la desaparición de su hijo, pasa las preciosas horas que anteceden a la muerte de Benjamín emborrachándose en una taberna cercana. Mientras que la madre atada tanto a la silla de ruedas como a su papel pasivo, busca las estrategias conocidas para salvar a su hijo, el padre, creyéndose inepto para el desempeño de su función, se esconde de ella en la taberna. Demasiado débil para dominar su lado femenino, también se sentirá poco preparado para actuar según el masculino, y, abandonando su papel de defensor del hogar deja, indirectamente, morir a su hijo: “Peter wurde erst jetzt bewusst, dass er den ganzen Abend in der Kneipe zugebracht hatte, den Abend, den er hätte nutzen müssen, um nach seinem Sohn zu suchen” (60).

Y no sólo eso, sino que se desliga totalmente de la familia por él creada negando asimismo las funciones de marido que le corresponden, dejando a su esposa impedida y necesitada de protección en la soledad del sufrimiento parental. Tanto Margarete como Peter sufren por el hijo perdido, pero mientras ella se permite sentir abiertamente, por ser ello socialmente aceptable, él considera que debe ocultar su dolor y, como única fórmula para conseguir mantener, aunque sea en una ficción pública esa apariencia de padre aceptable, desaparece del hogar. Incapaces de superar juntos, como pareja, el terrible contratiempo que les sobreviene del exterior, los Wagner abandonan a su hijo, se abandonan a sí mismos y desaparecen como unidad familiar, que, como la autora deja muy claro, sólo existía de forma nominal:

“An der letzten Straßenecke, direkt vor dem Wasser, stand eine Telefonzelle. Er suchte genügend Münzen zusammen und rief Marianne an.

“Wo bist du?”, fragte sie. “Was machst du?”

“Ich suche ihn”, brüllte er in den Apparat, um sein Gewissen zu übertönen.

“Bitte, komm nach Hause”, flüsterte sie tonlos. Ich halte das alles nicht mehr aus!”

“Bald”, sagte Peter und legte auf.” (61).

La incapacidad física de la madre, y la incapacidad emocional del padre, la primera inevitable, la segunda impuesta por un mal entendido concepto de lo que ha de ser una familia, convierten al pequeño Benjamín en una víctima especialmente desprotegida. Así, aunque a pesar de contar con una edad que hace presuponer una cierta madurez mental, y aunque sabe perfectamente que no debe relacionarse con desconocidos, no es al niño a quien la autora responsabiliza de una muerte ciertamente evitable, sino a la inservible construcción familiar que, con una serie de roles prefijados, impide la expresión individual<sup>33</sup>, y con ello la comunicación<sup>34</sup> entre sus miembros. Plenamente consciente de ello, supone una de las causas de los profundos conflictos interiores del padre, que hace tiempo ya que ha abandonado la idea de que el entendimiento es posible: “Na, was weiß ich!” Peter wurde lauter. “Wir haben doch beide keine Ahnung, was in seinem Kopf vorgeht!” Er trank sein Bier aus. “Ist ja auch egal.” (46).

Mientras que el niño, en su patética inocencia infantil, no preparado para reconocer las deficiencias existentes en su familia, aún confía en que se cumplan satisfactoriamente los roles asignados y le permitan sobrevivir: “Bitte, bitte, bitte, bitte, lieber Gott, mach, dass ein Wunder geschieht, betete Benjamin, mach, dass mein Papa mich findet und dass er kommt und mich hier rausholt. Bitte, mach, dass er mir hilft. Bitte, bitte, bitte, lieber Gott!” (53). No obstante, el padre salvador no llega y en la siguiente escena el niño ya habrá muerto.

A partir de este momento Thiesler se vuelca por completo en las emociones de sus víctimas –tanto directas como indirectas– insistiendo una vez más en sus soledades y en su padecimiento emocional. El niño ya cadáver se halla totalmente exento de violencia explícita, pues la muerte en sí, el fracaso, con ello, de la familia como unidad protectora, la soledad emocional a la que se enfrentan todos y la sugerencia de que todo era evitable si se no se hubiera insistido en aferrarse a una estructura anquilosada e inservible, presenta una dimensión del dolor mucho más acusada de lo que podría provocar cualquier retrato de heridas sangrientas:

Benjamin saß aufrecht am Tisch. Sein kleiner Körper war derart zwischen Stuhl und Tischplatte geklemmt, dass er nicht umfallen konnte, in seinem Nacken steckte ein Kissen, der Kopf lehnte an der Wand, die Augen waren weit aufgerissen, als könne er immer noch nicht begreifen, was mit ihm geschah. Die Unterarme lagen auf der Tischplatte, die kleinen Hände zu Fäusten geballt und mit Klebeband fixiert, damit sie nicht vom Tisch rutschen konnten. Benny war vollständig bekleidet, seine Haare wirkten wie sorgfältig in die Stirn gekämmt.

---

<sup>33</sup> Sobre lo asfixiante que puede resultar la estructura familiar vid. la siguiente afirmación de Doderer: “Das Familienleben beruht letzten Endes nicht auf der Blutsverwandtschaft –die ist sekundär–, sondern auf den chaotischen Vorgängen der Geschlechtswahl, wodurch ganze Gruppen von Leuten zusammengewürfelt werden, die nichts miteinander zu tun haben, sich aber solches einbilden, vornehmlich, weil jetzt die Umwelt sie als zusammengehörig betrachtet. Damit erst wird die Familie zum faktischen Zwang” (DODERER, 1968: 77).

<sup>34</sup> “Auf der Suche nach der eigenen Identität werden die Jugendlichen und jungen Erwachsenen von ihren Eltern im Stich gelassen, so dass Identität sich nicht über verlässliche emotionale Bindungen, Gesprächspartner, Vorbilder und Rituale aufbauen kann” (THOLEN 2009: 50).

Der einzige Schönheitsfehler an dem friedlichen Bild war die Tatsache, dass Benny seit knapp achtzehn Stunden tot war (69).

Precisamente la descripción, ahora, del cadáver del pequeño Benjamín es muy significativa. Ningún elemento permite sospechar, en el primero de los párrafos citados, que el niño ha muerto, resultando de este modo el fragmento que sigue de inmediato, breve y conciso, pero de una dureza impresionante en su fría objetividad, especialmente impactante para el lector cuando se le combina con el apelativo cariñoso “Benny”. Como la autora misma reconoce, su presentación del cuerpo infantil mancillado es idílica, no exenta de belleza. Pero esa armonía y paz –“friedlich”– queda rota de forma brusca con lo que ella llama leve defecto, –“Schönheitsfehler”–: no queda hálito alguno de vida en el niño. No obstante, el impacto del lector se persigue únicamente con la información desnuda de la muerte de un infante de agradable apariencia, frágil –subrayada con la insistencia en “klein”– e inocentemente desconcertado en su incomprensión, tanto de la violencia, por una parte, como del abandono, por otra, de los que ha sido objeto. Pero de Benjamin, que ha sido cruelmente torturado, y, según se presume, salvajemente violado, no se describen abrasiones, heridas, o hematomas que, presumiblemente, habrá de poseer, ni en el breve fragmento antes citado, ni tampoco en el resto de la novela. La autora no aprovecha la popularidad de la ciencia forense en el contexto policíaco para proporcionar información de lo más minucioso sobre el sufrimiento del niño, ni busca una firma particular en el modo de agredir de su asesino.

La muerte de Benjamín será de todas las que se mencionan en el relato aquella de la que Thiesler se ocupe con más detenimiento, ya que, a continuación, le bastará con perfilar levemente problemas de comunicación en las relaciones familiares para despertar en la imaginación del lector los peligros que acechan detrás y que ya ha vivido con el pequeño Benjamín Wagner. Anne Golombek, por ejemplo, cuyo hijo Felix encuentra la muerte en la Toscana, vive aparentemente en una relación perfecta, ya que, a diferencia de lo indicado en la familia Wagner, aquí el padre, Harald Golombek, parece no poseer ningún conflicto con el papel que le toca asumir. Cuando el niño desaparece, sale a buscarlo y se emplea a fondo, hasta más allá de la extenuación. Interesante es la focalización exclusiva en la figura del padre como personaje que ha de solucionar el conflicto familiar, cuando Anne, la madre, no cuenta con ningún impedimento físico como Margarete Wagner. Anne, cumpliendo con su papel de madre-mujer hogareña, permanece todo el tiempo en casa, aguardando, inactiva, inmóvil e impasible, que el padre salvador solucione el problema al que se enfrentan, mientras, como el lector sabrá en un momento de la novela, su hijo está siendo asesinado a escasos metros y podría haber sido salvado por ella: “Jetzt ganz ruhig bleiben. Bloß keine Panik. Harald würde ihn schon finden. Harald schaffte das” (198).

También en la familia Golombek se evidencia el fracaso absoluto de la unidad familiar, aunque las circunstancias serán distintas. En este caso, ninguno de los miembros siente la insuficiencia de la estructura que tácitamente aceptan como válida, no hay conflictos interiores ni abandono del papel tradicional, pero, a pesar de

todo, y aunque la familia es aparentemente feliz, el sistema tampoco funciona. El niño no aparece y el padre –que no la madre– se culpa a sí mismo de su falta de habilidad para asumir el rol que creía estar cumpliendo adecuadamente:

Felix war irgendwo da draußen und hoffte und wartete auf seinen Vater, gab die Hoffnung nicht auf, dass er kommen würde, schrie und weinte nach ihm. Bettelte und flehte, aber seine Eltern kamen nicht. Da kam niemand. Harald sagte es nicht, aber Anne wusste, dass er das Gefühl hatte, versagt zu haben (200).

Al igual que Benjamín, Felix espera que le salve exclusivamente su padre –“wartete auf seinen Vater”–, aunque en este caso hubiera sido una actuación rápida por parte de la madre mucho más eficaz como el lector bien sabe, por hallarse ella mucho más cerca. La madre insiste en su estrecha relación con el niño, pero permanece totalmente al margen de la búsqueda, que, como cuidadora del hogar, pero no defensora de los ataques hostiles del exterior, no le compete. Y es esta asignación tan marcada de roles –madres que aman y padres que protegen– la que según Thiesler no parece suficiente para ayudar a unos niños insertos en una sociedad con nuevos retos y peligros. Sólo la implicación de *ambos* miembros de la pareja en la educación emocional, y, asimismo, de *ambos* en la protección, el compartir y no el reparto de roles es lo que posibilitará una convivencia funcionalmente adecuada, una comunicación viva, y una protección permanente y victoria frente al mal. Por ello, como la autora deja muy claro, la resolución positiva de los asesinatos sólo se convierte en posible cuando Anne, la madre, sabe abandonar las limitaciones que le vienen impuestas por una comprensión errónea de lo que es su papel en la estructura familiar y, dejando a su marido solo en el Berlín hogareño, asume el papel protector tradicionalmente masculino<sup>35</sup> regresando a la Toscana para cumplir con lo que años atrás, menos madura y menos consciente de lo que debe ser una auténtica familia, no supo realizar:

Mein Gefühl hat mir in den vergangenen Jahren immer wieder gesagt, dass ich nach Italien muss. Ich hatte Heimweh nach diesem Land, weil ich spürte, dass Felix hier irgendwo ist. Damals haben wir ihn verlassen, als wir unverrichteter Dinge zurück nach Deutschland führen, jetzt will ich ihm endlich nahe sein (351-2).

---

<sup>35</sup> Precisamente esta asunción, por parte de la mujer, del rol de detective, en este caso aficionado, que rompe con las reglas establecidas tradicionalmente en cuanto al comportamiento de los sexos es una de las innovaciones más importantes de la novela policiaca femenina. Vid, al respecto: “Die Autorinnen, die eine Amateurdetektivin in die Welt setzen, verletzen also die traditionellen Geschlechtergrenzen, indem sie implizit diese dichotome, für die Unterdrückung der Frau elementare Sichtweite in Frage stellen. Manche Autorinnen versuchen, diesen Einbruch des Privaten ins öffentliche wegzuerklären, und zersetzen dadurch eben jenen Angriff aufs traditionelle, auf Unterschieden zwischen den Geschlechtern begründete soziale Normen” REDDY, Maureen T: *Detektivinnen. Frauen im modernen Kriminalroman*, Wien, Guthmann-Peterson, 1990, 26

Anne percibe ahora el abandono claramente como el fracaso de un colectivo “wir”, esto es, de la familia en su conjunto, y no en exclusiva de su marido Harald, como en su momento se insinuó. Consciente de que no era únicamente Harald el autorizado a actuar, sino que también Anne, aún a pesar de ser mujer, puede y debe asumir sus responsabilidades protectoras en el modelo de familia actual, Anne se declara dispuesta a corregir sus deficiencias anteriores y avanza un importantísimo paso hacia el éxito. Un éxito que, inicialmente pelagra, pues el otro miembro de su unidad familiar, Harald, el marido, ha evolucionado menos que su esposa y no se decide a compartir la emocionalidad que en este caso le correspondería. Es más, se esfuerza todo lo posible por controlarla y no vivir en el mundo de las emociones, que deja en exclusiva a su mujer:

“Du hast nichts, aber auch gar nichts verstanden!” Anne hatte einen Kloß im Hals und konnte kaum sprechen.

“Ich habe sehr wohl alles verstanden. Aber ich bin Realist, Anne, und du bist hysterisch. Das ist alles. Wenn du im Wald spazierengehst und einen Blätterhaufen siehst, fängst du an zu buddeln, weil du glaubst, darunter liegt eine Leiche. Du siehst nur noch Leichen. Überall. Das ist nicht gut, meine Liebe” (473).

Harald demuestra claramente lo difícil que resulta salirse de las guías que se han recibido a través de largos siglos de educación patriarcal. La actitud paternalista del marido, evidenciada con ese “meine Liebe” expresado en levemente tono irónico, además de la sugerencia, sin duda cargada de misoginia casi dieciochesca, de que Anne está afectada de histeria sólo muestra al lector que Harald no ha sabido aún aprender de sus errores. Felix permanece desaparecido, y Anne así lo ha comprendido, porque el modelo familiar no funciona, porque la comunicación no existe y ni ella ha sabido asumir sus obligaciones protectoras, ni su marido las emocionales. Sólo cuando Harald, confrontado con un amante ocasional de su esposa, ve peligrar del todo su relación, acepta ser emocional, atiende las exigencias de Anne y se convence de que el camino para encontrar a su pequeño hijo únicamente puede pasar por la indivisible unión emocional-protectora de *ambos* progenitores: “Keine Angst, ich halte dich nicht mehr für hysterisch, ich sehe ja selbst, dass hier etwas nicht stimmt” (488).

Y es entonces cuando los Golombek resuelven el caso y descubran el cuerpo de su niño, una escena en la que Thiesler deja muy claro que los roles iniciales se han modificado:

Es gab keinen Zweifel mehr. Sie hatten Felix gefunden. Anne weinte nicht.

[...]

Haralds Stimme überschlug sich fast. “Ich gehe jetzt hin und schneide dem Mörder von diesem kleinen Jungen die Eier ab” (495).

La contención de Anne –que no llora– contrasta con la pasional respuesta de Harald en una perfecta inversión<sup>36</sup> de sus emocionalidades de antaño, al igual que la incesante búsqueda por parte de Anne en estos momentos venía a completar la de Harald, años atrás. Anne y Harald Golombek han sabido, finalmente, superar sus imperfecciones personales y construir una pareja igualitaria, la única que podía conducirles a buen fin. Es por ello, y en vista de que tal vez esta nueva unidad familiar, con roles no delimitados y la aceptación de lo que el otro, en su diferencia, puede llegar a aportarle a uno mismo, es el único modelo posible, por lo que Thiesler se decide a ofrecerles una segunda oportunidad a sus personajes, con un segundo embarazo y una nueva –en todos los sentidos– familia.

Y aunque Peter Wagner, cuya mujer impedida se suicida poco después de la muerte de Benjamín, ya no podrá aspirar a vivir una parecida situación idílica, Thiesler le ofrece a su padre cargado de emociones una satisfacción final cuando Wagner, indiferente ya a las posibles emocionalidades expuestas, sabe, al fin, cumplir con su hijo ajusticiando a su asesino.

Tanto los Wagner como los Golombek –y más familias, con mayor o menor protagonismo mencionadas en este relato– viven relaciones imperfectas, anquilosadas, perniciosas en su fijación patriarcal no sólo para la mujer, sino también para el hombre, y, lo que es más importante, para el hijo que entre ambos han creado y entre ambos también contribuyen a destruir. Víctimas no son en este relato sólo los pequeños Felix Golombek o Benjamin Wagner, ni los cinco restantes niños torturados, violados y asesinados, sino las familias al completo, destruidas aparentemente a través de un vil acto criminal, pero rotas ya mucho tiempo antes. Una estructura familiar anquilosada abre las puertas a la violencia del exterior, pues, en su marcada incomunicación, la base sobre la cual debe fundamentarse la unidad familiar de hoy, no ofrece la suficiente protección. Como otras muchas autoras de novela policíaca femenina en Europa Thiesler quiere demostrar que la semilla del mal germina en las familias, aún sin ser ellas agresoras directas, y por eso es en ellas mismas donde debe ser erradicada de raíz. La reflexión acerca de los roles familiares es así un objetivo muy evidente en estos textos, que apenas se esconde tras el disfraz de la trivialidad. El crimen inicial posee, de este modo, una función catártica<sup>37</sup>, pues descubre imperfecciones latentes de la convivencia que es preciso modificar. Que las novelas policíacas son mucho más que mero entretenimiento y que su utilidad social com-

---

<sup>36</sup> El enorme éxito de las novelas de la autora norteamericana, aunque plenamente inserta en la tradición británica, Elizabeth George se atribuye a esa perfecta inversión de roles. Su pareja investigadora, en este caso profesional, está compuesta por el inspector Sir Thomas Linley, un hombre fuertemente emocional y comprensivo, que en su delicadeza posee fuertes rasgos tradicionalmente femeninos y la sargento Barbara Havers, ruda y práctica y escasamente interesada en su aspecto físico que presenta muchas características propiamente masculinas. Sus habilidades para asumir papeles que tradicionalmente no les competen les ayudan a comunicarse pese a sus diferencias socio-culturales y a formar un equipo resolutorio exitoso (KRIEG 2002: 107 y LEONHARDT 1990: 83).

<sup>37</sup> La función catártica de la novela policíaca ha sido señalada, por ejemplo, por Hateley que se atreve a comparar el efecto de estas narraciones con textos de Shakespeare en cuanto al revulsivo causado en el lector (HATELEY 2006: 33).

plementa ampliamente sus méritos literarios quedará, con esto, más que demostrado. Que las novelas nacidas en Europa, y, en particular, en Alemania, ya no son, como decía S. S. van Dine: “Germany’s efforts at the exacting art of detective-story writing are, in the main, abortive and ponderous” (Wright 1976: 63), podrá defenderse igualmente en justicia. Y que las novelas elaboradas por mujeres cuentan con una profundidad inusitada tal vez sea de utilidad a la hora de afianzar el valor, también para la investigación crítica, de estos textos.

## Referencias bibliográficas

- BRÖNNIMANN, J., *Der Soziokrimi: ein Soziokrimi: ein neue Genre oder ein soziologisches Experiment. Eine Untersuchung des Soziokriminalromans anhand der Werke der schwedischen Autoren Sjöwall und Wahlöö und des deutschen Autors –ky*, Wuppertal: Nordpark 2004.
- BURNS, B., «Adolf Müllner’s *Der Kaliber*: The First German Detective Story?», *German Life and Letters*, vol. 58, no 1 (2005), 1-12.
- DODERER, H. von, *Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen*. München: Biederstein 1968.
- FRANKFURTER, D., *Evil incarnate. Rumors of Demonic Conspiracy and Satanic Abuse in Histor*. Princeton: Princeton University Press 2006.
- GIMÉNEZ-BARTLETT, A., *Ritos de muerte*. Barcelona: Booket 2003.
- HAMMESFAHR, P., *Der Puppengräber*. Bergisch-Gladbach: Lübbe 1999.
- HAMMESFAHR, P., *Der stille Herr Genardv*. Bergisch-Gladbach: Lübbe 2006.
- HATELEY, E., «Lady Macbeth in Detective Fiction: Criminalizing the Female Reader», *Clues: A Journal of Detection*, vol. 24, 4 (2006), 31-46.
- HICKMANN, M. B., «Introduction: The Complex History of a “Simple Art”», *Studies in the Novel*, vol. 35, No 3 (2003), 285-302.
- HOLLAND-TOLL, L. J., «Harder than Nails, Harder than Spade: Anita Blake as “The Tough Guy” Detective», *The Journal of American Culture*, vol. 27, 2 (2004), 175-189.
- KRIEG, A., *Auf Spurensuche. Der Kriminalroman uns seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg: Tectum 2002.
- LEHTOLAINEN, L., *Tappava Säde*, Helsinki: Tammi 1999.
- LEONHARDT, U., *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*. München 1990.
- MARGOLIN, P. M., *Gone, but not forgotten*. London: HarperCollins 2008.
- MARTINEC, T. / NITSCHKE, C. (eds.), *Familie nd Identität in der deutschen Literatur*. Bern: Lang 2009.
- MORALDO, S. M., *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg: Winter 2005.
- PETROPOULO, E., «Detektivliteratur und Psychoanalyse. Verbrechen, Begehren und die Bewegung des Signifikanten», *Orbis Litterarum*, 60 (2005), 26-43.
- PORTER, D., *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale UP 1981.
- REDDY, M. T., *Detektivinnen. Frauen im modernen Kriminalroman*. Wien: Guthmann-Peterson 1990.
- RESINA, J. R., *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos 1997.

- RICH, A., «Husband-Right and Father-Right», *On lies, Secrets, and Silence*. New York: Norton 1979.
- ROGATCHEVSKI, A., «May the [Police] Force Be with you. The Television Adaptations of Alexandra Marinina's Detective Novels (With Special Reference to *The Coincidence of Circumstances*)», *Russian Studies in Literature*, vol. 40, 3 (2004), 79-94.
- THIESLER, S., *Da war ihr Zimmer noch lila*. Berlin: Thiesler 1982.
- THIESLER, S., *Das Lebkuchenherz*. Berlin: Rumpf 1983.
- THIESLER, S., *Der Kindersammler*. München: Heyne 2006.
- THIESLER, S., *Das Hexenkind*. München: Heyne 2007.
- THOLEN, T., «Heillose Subjektivität. Zur Dialektik von Selbstkonstitution und Auslöschung in Familienerzählungen der Gegenwart», en: MARTINEC, T. / NITSCHKE, C. (eds.), *Familie und Identität in der deutschen Literatur*. Bern: Lang 2009, 35-54.
- VOGT, J. (ed.), *Der Kriminalroman I*. München: Fink 1971.
- WRIGHT, W. H. (S. S. van DINE), «The Great Detective Stories» (1927), *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays*, New York: Biblio & Tannen 1976, 33-70.