

Recibido: 20 de octubre de 2010.

Aceptado: 17 de junio de 2011.

TRANSGRESIONES LÍCITAS Y CONTRAVENCIONES SUBVERSIVAS. NUEVAS FORMAS EN LA NOVELA POLICÍACA FEMENINA EUROPEA ACTUAL

EVA PARRA MEMBRIVES
Universidad de Sevilla

Resumen

Cualquier sistema literario se apoya en unas normas que garantizan el entendimiento dentro de sus fronteras. No obstante, la historia de la literatura demuestra que, si ésta ha logrado evolucionar a lo largo de los siglos presentando una inacabable sucesión de movimientos, tendencias o escuelas literarios, ello se debe a que en un momento dado hubo quien decidió transgredir la norma existente y crear un sistema nuevo. Pero no todas las contravenciones a la norma dan lugar a nuevos sistemas literarios. El presente trabajo, apoyándose en la novela policíaca femenina, intenta descubrir cuándo una contravención a la norma conduce a una nueva forma de expresión y permite el nacimiento de un nuevo movimiento, tendencia o escuela y cuándo quedará para el anecdotario como mera excepción a la incorruptible regla.

Palabras clave: Norma y transgresión, novela policíaca clásica, novela policíaca femenina.

Abstract

Literary systems are usually supported by some specific norms the function of which function is to allow the development of accurate communication inside previously fixed frontiers. Nevertheless, the History of Literature proves that, if there has been an evolution over the last centuries, originating different literary movements, tendencies or schools, this is mainly caused by those who decide to transgress existing norms and thus create a wholly new system. However, not all transgressions lead to a new literary system. With the help of the analysis of the new feminine crime novel, this paper tries to establish when norm transgressions involve new expressive forms and originate innovative literary systems, and when they remain as simple norm exceptions without notorious influence.

Keywords: Norm and transgression, golden age police novel, feminine crime novel.

Cualquier norma establecida ha de ir irremediamente unida a su posibilidad de transgresión. De hecho, y ya dentro del campo filológico, no son pocos los estudios en emplear precisamente una combinación de ambos vocablos como epígrafe¹, tal vez en la certeza de que resulta infinitamente más interesante analizar aquello que se encamina hacia la ruptura de lo considerado adecuado para buscar medios de expresión alternativos e innovadores, que volver a constatar, una vez más, las reglas de siempre en un nuevo texto. Lo transgresor, en su originalidad y también en su negativa a convertirse en mimesis de lo que otros han estimado conveniente aprobar no sólo se perfila como potencialmente más atractivo, sino que parece dotado de unos aires de renovación que siempre se han procurado impulsar. La propia historia de la literatura no es más que una eterna sucesión de normas y sus transgresiones, de movimientos, grupos o escuelas literarias que nacen a partir de la oposición al inmediatamente anterior, sirviendo de referencia normativa para un tercer sistema literario que, a su vez, se constituirá y buscará identidad propia a partir de un quebrantamiento de lo antaño transgresor.

No obstante, en esa búsqueda de la originalidad y la diferencia, en ese intento de destacar, apartándose de aquello que lleva ya un tiempo siendo igual para crear algo totalmente nuevo, tal vez no todo deba ni pueda ser considerado lícito. Aunque en el instante mismo en el que en un sistema se establecen unas normas aparecerá alguien con la voluntad de romperlas, no todas las transgresiones contarán con la identidad necesaria como para lograr poner en duda el conjunto de reglas al que se pretenden oponer. Algunos ataques al sistema en su propuesta de nuevas reglas lograrán sorprender hasta tal punto a lectores, críticos y autores que, con el tiempo, serán tan profusamente imitados que quedarán transmutados de transgresión a nueva norma, lista para ser vulnerada en el futuro por nuevos exploradores de lo diferente². Sin embargo, otras tentativas de fisura habrán de fracasar y sólo servirán para fortalecer el modelo agredido, que, una vez

¹ Sirvan como ejemplo: Harald Fricke, *Norm und Abweichung: eine Philosophie der Literatur*, München, Beck, 1981; Dick H. Schram, *Norm und Normbrechung: die Rezeption literarischer Texte als Gegenstand empirischer Forschung*, Vieweg, Braunschweig, 1991; *Tra letti e salotti: norma e trasgressione nella narrativa femminile tra Otto e Novecento*, a cura di Gisella Padovani e Rita Verdirame, Palermo, Sellerio, 2001; Albrecht Classen, *Canon and canon transgression in medieval German literature*, Göttingen, Kümmerle, 1993.

² Los autores de la Ilustración, por ejemplo, en su propuesta de una fuerte racionalidad, en la que el hombre es el centro del universo, rompen con la norma del movimiento literario anterior, el barroco, que parte de una visión teocentrista. A su vez, el movimiento ilustrado pasó de transgresor a normativo, permitiendo la aparición en Alemania del llamado *Sturm und Drang*, una tendencia prerromántica, en la que la ya establecida norma de racionalidad se transgrede conscientemente proponiendo el auge de lo mágico y sobrenatural.

rechazado el ataque, no verá sino reforzadas sus fronteras en torno al punto cuestionado³.

¿Es posible conocer, en un conjunto normativo cualquiera, qué transgresiones resultarán válidas y potencialmente duraderas, originándose, a partir de ellas, una nueva propuesta comunicativo-literaria, y cuáles no serán tenidas por los que se comunican dentro del sistema⁴ —de nuevo lectores, autores y críticos— más que como inadecuaciones absurdas, intentos divergentes de vida muy efímera o incluso, tal vez, como una simple incapacidad de sus autores? ¿Puede el horizonte de expectativas del lector que accede a un texto literario dentro de un contexto determinado⁵ ser vulnerado de cualquier forma imaginable, o existen normas incluso para aquellas transgresiones que desean carcomer, hasta hacer desaparecer, las normas?

En un mundo en constante renovación en el que escuelas, tendencias y movimientos literarios son de breve pervivencia, coexisten con otros, se suceden y transforman continuamente, donde nada permanece inmutable durante un tiempo prolongado, la novela policíaca, sin embargo, había sido capaz de mantener, durante largos años, idéntico esquema sin perder por ello ni su identidad ni el favor de sus lectores. Para procurar llevar un cierto orden a unos textos que veían incrementar de forma sorprendente su número de receptores⁶, ya a inicios del siglo xx se suceden las propuestas normativas por quienes cultivan el género, con intención de excluir aquellos ejemplos que no cumpliesen con unas exigencias mínimas. Hay que advertir que los imperativos ideados giran en torno a cuestiones temáticas

³ Un ejemplo curioso lo constituyen aquí los poemas publicados bajo el seudónimo de Celandier por un autor del barroco cuya identidad no ha quedado totalmente clarificada. En lugar de elaborar textos siguiendo la norma de su época, esto es, insistiéndole a las mujeres jóvenes acerca de los peligros de dedicarse a los placeres mundanos y exigiendo carencias extremas en todo tipo de disfrutes, Celandier escribe poemas marcadamente eróticos, animando a las muchachas a vivir los deleites sexuales sin ninguna inhibición. Sin embargo, esta anulación de la norma de contención y huida de los placeres no tuvo continuidad, quedando la serie de poemas como una interesante postura marginal dentro del momento cronológico concreto.

⁴ Se entenderá aquí el concepto «sistema literario» en el sentido que le otorga S.J. Schmidt. Vid. Eva Parra Membrives, *Mundos femeninos emancipados. Reconstrucción teórico-empírica de una propuesta literaria femenina en la Edad media alemana*, Zaragoza, Anubar, 1998, pág. 33. Así mismo: Siegfried J. Schmidt, *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft. Band 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig, Vieweg, 1980.

⁵ Y que espera ver cumplidas. Como indica Porter, «An experienced reader infers the nature of the contract from the signs constituted by a cover, a title, an author, or a silhouette of a recurring character on the jacket» (Dennis Porter, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, London, Yale University Press, 1981, págs. 84 y s.).

⁶ A. Christie es la autora más traducida, siendo sólo superada por Shakespeare y la Biblia. Vid. Robert Barnard, *A talent to deceive*, New York, The Mysterious Press, 1980, pág. 2.

y estructurales, controlando el esquema narrativo a emplear, pero sin tocar estilo y lenguaje. Quizá la permisividad en este último punto, erróneamente interpretada por parte de la crítica como indiferencia de los autores, haya podido contribuir a que durante décadas este género se haya minusvalorado al máximo, considerándose propio de plumas poco brillantes y lectores poco exigentes. Al ser catalogado dentro de la trivialidad literaria, incluso se dificultaban las investigaciones científicas en torno al tema, ya que parecía una pérdida de tiempo que se emplearan unos esfuerzos analíticos en unos textos donde poco había que mereciera la pena analizar, al menos, desde un punto de vista científico. Así, por ejemplo, comenta Buchloh que:

«Die meisten Deutschen Kritiker nehmen den Detektivroman als Forschungsgegenstand nicht ernst, er ist für sie ein minderwertiges Genre und auf einen Essay über den Detektivroman (...) wird nicht viel Mühe und noch meistens weniger Kenntnis verwandt»⁷.

Si no el primero, sí el más influyente de todos los catálogos normativos es la propuesta del célebre autor norteamericano S.S. van Dine, quien elaboró en el año 1932 unas reglas básicas para diferenciar un texto auténticamente policíaco de aquél que sólo contaba con pretensiones de serlo, dando forma a lo que se conoce como *etapa dorada* o también *etapa clásica*. Sus normas fueron acatadas con entusiasmo por los fundadores del llamado *Detection Club*⁸, grupo al que pertenecieron, ya desde los inicios, los autores de mayor renombre dentro del género, como Agatha Christie, Dorothy Sayers, G.K. Chesterton, Anthony Berkeley Cox y Ronald Knox⁹, este último, autor de un decálogo normativo¹⁰ que probablemente sirvió de base para la ampliada propuesta de van Dine. La seriedad con la que el mencionado club se planteaba su labor literaria y la consciencia de lo imprescindible que resultaban las normas para conservar el género policíaco tal como ellos lo habían concebido inicialmente se advierte en la obligatoriedad establecida

⁷ Paul Buchloh y Jens Becker, *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der Englischen und Amerikanischen Detektivliteratur*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1990, pág. 3.

⁸ Aunque las primeras reuniones tuvieron lugar en 1928, el Club como tal no se creó hasta 1930 y continúa existiendo en la realidad, aunque su pertenencia es hoy en día es más bien honorífica.

⁹ Igualmente fueron miembros fundadores autores hoy olvidados como H.C. Bailey, E.C. Bentley, G.D.H. Cole, M. Cole, J.J. Connington, Freeman Wills Crofts, Clemence Dane, Robert Eustace, R. Austin Freeman, Lord Gorell, Edgar Jepson, Ianthe Jerrold, Milward Kennedy, A.E.W. Mason, A.A. Milne, Arthur Morrison, la baronesa Orczy, Señora de Victor Rickard, John Rhode, Henry Wade, Victor L. Whitechurch, Helen Simpson y Hugh Walpole.

¹⁰ Vid. Ronald A. Knox, «A detective story decalogue», en Howard Haycraft, *The Art of the mystery story*, New York, Grosset & Dunlap, págs. 194-196.

de formular un juramento, el llamado *Detection Club Oath*¹¹, para cualquier autor que deseara ser admitido en la cada vez más prestigiosa asociación¹². Aunque dicha acción con el tiempo pasó a convertirse casi en un ritual que no vinculaba a quien la acometía a acatar lo prometido, sí revela la intención por parte de los autores de delimitar un género dentro de cuyas fronteras no se debía aceptar cualquier cosa, dejando muy claro que indeterminación en cuestiones estilísticas no implicaba indiferencia en cuanto a calidad literaria. Muchos fueron los autores que aceptaron las normas de van Dine como definitorias de sus escritos y se dispusieron a crear textos que resultasen atractivos y llenos de suspense aunque no hiciesen más que reiterar una y otra vez idéntico esquema.

Repetidas van a ser las alusiones a las indicaciones de van Dine a lo largo de este estudio, pues suponen el esqueleto básico del escrito policíaco. Cuentan con carácter definitorio y establecerán de forma muy clara qué es y qué no un texto policíaco, aunque en este subsistema literario cerrado y perfectamente delimitado deseen insertarse textos que transgreden claramente esas primeras reglas establecidas. Serán algunas violaciones a estos preceptos, esto es, los ataques a las normas, lo que me propongo a analizar a continuación. ¿Qué hará que una transgresión, o un conjunto de éstas, den lugar a un sistema policíaco alternativo? ¿Cómo lograr transgredir y no ser automáticamente excluido como texto del sistema literario policíaco?

Veamos ahora las normas tal cual fueron formuladas en su momento inicial y comprobemos cuáles de estos puntos son considerados tan esenciales que su ausencia puede llegar a impedir la comunicación dentro del sistema policíaco:

1. The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described.
2. No willful tricks or deceptions may be placed on the reader other than those played legitimately by the criminal on the detective himself.
3. There must be no love interest. The business in hand is to bring a criminal to the bar of justice, not to bring a lovelorn couple to the hymeneal altar.
4. The detective himself, or one of the official investigators, should never turn out to be the culprit. This is bald trickery, on a par with offering some one a bright penny for a five-dollar gold piece. It's false pretenses.

¹¹ Creado por Dorothy L. Sayers, se trataba de una fórmula ceremoniosa en la que el candidato a entrar en el club había de realizar un juramento con ciertos tintes humorísticos. Vid. «The Detection Club Oath», Howard Haycraft, *op. cit.*, págs. 197-199.

¹² A lo largo de los años, han formado parte de este club autores prestigiosos (aunque no siempre fieles al juramento) como Len Deighton, Margery Allingham, Eric Ambler, G.B. Cobb, Doroht Eden, Joan Aiken, P.D. James, John le Carré, Peter Lovesey, Ngaio Marsh, Patricia Highsmith, Ruth Rendell, Lindsay Davis, Ian Rankin o Val McDermid.

5. The culprit must be determined by logical deductions —not by accident or coincidence or unmotivated confession. To solve a criminal problem in this latter fashion is like sending the reader on a deliberate wild-goose chase, and then telling him, after he has failed, that you had the object of his search up your sleeve all the time. Such an author is no better than a practical joker.

6. The detective novel must have a detective in it; and a detective is not a detective unless he detects. His function is to gather clues that will eventually lead to the person who did the dirty work in the first chapter; and if the detective does not reach his conclusions through an analysis of those clues, he has no more solved his problem than the schoolboy who gets his answer out of the back of the arithmetic.

7. There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better. No lesser crime than murder will suffice. Three hundred pages is far too much pother for a crime other than murder. After all, the reader's trouble and expenditure of energy must be rewarded.

8. The problem of the crime must be solved by strictly naturalistic means. Such methods for learning the truth as slate-writing, ouija-boards, mind-reading, spiritualistic se'ances, crystal-gazing, and the like, are taboo. A reader has a chance when matching his wits with a rationalistic detective, but if he must compete with the world of spirits and go chasing about the fourth dimension of metaphysics, he is defeated *ab initio*.

9. There must be but one detective —that is, but one protagonist of deduction— one *deus ex machina*. To bring the minds of three or four, or sometimes a gang of detectives to bear on a problem, is not only to disperse the interest and break the direct thread of logic, but to take an unfair advantage of the reader. If there is more than one detective the reader doesn't know who his codeductor is. It's like making the reader run a race with a relay team.

10. The culprit must turn out to be a person who has played a more or less prominent part in the story —that is, a person with whom the reader is familiar and in whom he takes an interest.

11. A servant must not be chosen by the author as the culprit. This is begging a noble question. It is a too easy solution. The culprit must be a decidedly worth-while person —one that wouldn't ordinarily come under suspicion.

12. There must be but one culprit, no matter how many murders are committed. The culprit may, of course, have a minor helper or co-plotter; but the entire onus must rest on one pair of shoulders: the entire indignation of the reader must be permitted to concentrate on a single black nature.

13. Secret societies, camorras, mafias, *et al.*, have no place in a detective story. A fascinating and truly beautiful murder is irremediably spoiled by any such wholesale culpability. To be sure, the murderer in a detective novel should be given a sporting chance; but it is going too far to grant him a secret society to fall back on. No high-class, self-respecting murderer would want such odds.

14. The method of murder, and the means of detecting it, must be rational and scientific. That is to say, pseudo-science and purely imaginative and speculative devices are not to be tolerated in the roman policier. Once an author

soars into the realm of fantasy, in the Jules Verne manner, he is outside the bounds of detective fiction, cavorting in the uncharted reaches of adventure.

15. The truth of the problem must at all times be apparent —provided the reader is shrewd enough to see it. By this I mean that if the reader, after learning the explanation for the crime, should reread the book, he would see that the solution had, in a sense, been staring him in the face—that all the clues really pointed to the culprit— and that, if he had been as clever as the detective, he could have solved the mystery himself without going on to the final chapter. That the clever reader does often thus solve the problem goes without saying.

16. A detective novel should contain no long descriptive passages, no literary dallying with side-issues, no subtly worked-out character analyses, no «atmospheric» preoccupations. Such matters have no vital place in a record of crime and deduction. They hold up the action and introduce issues irrelevant to the main purpose, which is to state a problem, analyze it, and bring it to a successful conclusion. To be sure, there must be a sufficient descriptiveness and character delineation to give the novel verisimilitude.

17. A professional criminal must never be shouldered with the guilt of a crime in a detective story. Crimes by housebreakers and bandits are the province of the police departments —not of authors and brilliant amateur detectives. A really fascinating crime is one committed by a pillar of a church, or a spinster noted for her charities.

18. A crime in a detective story must never turn out to be an accident or a suicide. To end an odyssey of sleuthing with such an anti-climax is to hoodwink the trusting and kind-hearted reader.

19. The motives for all crimes in detective stories should be personal. International plottings and war politics belong in a different category of fiction —in secret-service tales, for instance. But a murder story must be kept gemütlich, so to speak. It must reflect the reader's everyday experiences, and give him a certain outlet for his own repressed desires and emotions.

20. And I herewith list a few of the devices which no self-respecting detective story writer will now avail himself of. They have been employed too often, and are familiar to all true lovers of literary crime. To use them is a confession of the author's ineptitude and lack of originality. (a) Determining the identity of the culprit by comparing the butt of a cigarette left at the scene of the crime with the brand smoked by a suspect. (b) The bogus spiritualistic se'ance to frighten the culprit into giving himself away. (c) Forged fingerprints. (d) The dummy-figure alibi. (e) The dog that does not bark and thereby reveals the fact that the intruder is familiar. (f) The final pinning of the crime on a twin, or a relative who looks exactly like the suspected, but innocent, person. (g) The hypodermic syringe and the knockout drops. (h) The commission of the murder in a locked room after the police have actually broken in. (i) The word association test for guilt. (j) The cipher, or code letter, which is eventually unraveled by the sleuth¹³.

¹³ S.S. Van Dine, «Twenty Rules for Writing Detective Stories», en Howard Haycraft, *The Art of The Mystery Story*, New York, Grosset & Dunlat, 1947, págs. 189-193.

La cita es extensa, pero creo que necesaria. Una mirada atenta revela que aunque los puntos normativos parecen cuantiosos muchos están estrechamente relacionados. Van Dine parece querer asegurarse de que no se engañe al lector, que debe ser compañero de pesquisas del detective literario, esto es, que se garantice el llamado *fair play*¹⁴. Así, las normas del autor americano pueden resumirse indicando que un texto policíaco adecuado es aquel que incluye un cadáver y un investigador, no insiste en disquisiciones de ningún tipo (paisajísticas, románticas, etc.) y, sobre todo, no pretende traicionar al lector, impidiéndole el acceso a la resolución del crimen-problema expuesto. Cualquier texto carente de esas características habría de incluirse en un género alternativo: literatura de terror, literatura fantástica, novela social o psicológica, etcétera.

Naturalmente, es evidente que a lo largo de los años ha habido alguna transgresión aislada en el seno de la novela policíaca. No obstante, estos atrevimientos eran sancionados¹⁵, o, en los que el resultado era tan satisfactorio que una reprobación contaba con pocas bazas para imponerse, se dejaba muy claro que no deseaba desacreditar la norma dando origen a un nuevo género policíaco. Un claro ejemplo de lo segundo lo constituyen algunas licencias narrativas que se permitió la célebre autora británica Agatha Christie, una de las representantes más dignas de la novela de la etapa dorada y cuyos textos por lo habitual pueden servir como modelo para explicar, a partir de ellas, las normas de van Dine.

Christie, pese a defender ella misma la necesidad de unas reglas fijas para el tipo de novela que redacta, cae alguna que otra vez en la tentación de la originalidad. En *Murder on the Orient Express* se produce una flagrante violación de la norma número 12, infracción que no vuelve a repetir la autora, pues aunque tampoco *Curtain* o *Ten Little Niggers* son normativamente perfectos, no se trata de un nuevo quebrantamiento de idéntica norma número 12 —lo cual podría haber iniciado una propuesta sistémica alternativa dentro del género policíaco, lo que hubiera podido denominarse novelas de múltiples asesinos o asesinos agrupados— sino de alguna otra de las reglas establecidas¹⁶. Curiosamente, son éstas las obras hoy en día más elogiadas

¹⁴ Vid. Daniel Grunwald, *op. cit.*, págs. 21 y ss.

¹⁵ Un ejemplo de originalidad poco exitosa en un entorno crítico es la novela de la autora Agatha Christie *La venganza de Nofret* (*Death comes at the End*), de la cual Viktor Zmegac dirá que: «Agatha Christie hat in einer im alten Ägypten spielenden Geschichte (*Death comes at the End*) versucht, das gewohnte Kalkül dem archaischen Milieu anzupassen, magisches Dunkel durch nüchterne Empirie zu erhellen. Kein Wunder, daß dieser Versuch nicht einmal jenen Grad von Glaubhaftigkeit besitzt, der sonst das logische Existenzminimum der Gattung darstellt» (Viktor Zmegac, *op. cit.*, pág. 13).

¹⁶ La número 4, en el caso de *Telón* (*Curtain*), 18 en el caso de *Diez Negritos* (*Ten little niggers*).

por crítica y público, destacándose sobre las demás por su diferencia e identidad¹⁷. Los textos transgresores sólo supusieron una parte mínima de la producción textual de la autora británica, no encontrando la propuesta de anulación de la norma continuidad. Ello demuestra que, aunque Christie no era negada a la experimentación, no se encontraba en su ánimo abrir nuevas vías dentro del género. Los textos mencionados son excepciones, alteraciones artísticamente logradas, pero que en su anormalidad no suponen un deseo de construir un nuevo subsistema, sino más bien una comprobación de hasta dónde se pueden forzar las fronteras del género sin llegar a deformarlas y, mucho menos, invalidarlas del todo.

Probablemente la reiteración de esta transgresión concreta no hubiese llevado a un renovado interés, sino a una decepción lectora. El presunto género de asesinos agrupados podría haberse impuesto tal vez desde una perspectiva narrativa diferente, cuando no la identidad del asesino es la cuestión sobre la que se sustenta el suspense del texto, sino, quizá, los medios a los que se recurre para demostrar la culpabilidad o las causas que condujeron a ese asesinato de firma múltiple, pero para ello no resulta apropiada la estructura clásica a la que recurre por lo habitual Christie. El suspense se basa en el aturdimiento del lector, que es hábilmente engañado una y otra vez a fin de que no descubra antes del tiempo previsto la identidad del criminal. Una transgresión reiterada, y por lo tanto, anunciada y esperada, de la norma 12, impide una deducción paulatina, un enfrentamiento lógico-mental entre autor y lector, ya que las claves se ofrecen ya decodificadas desde el principio. Las transgresiones de Christie sólo pueden funcionar a través del elemento sorpresa, es decir, si son utilizadas una sola vez, jugando la autora con la expectativa, por parte del lector, de que, como autora del género clásico que es, se atenderá a las reglas¹⁸. Consciente así de las ataduras que le impone su determinación de comunicar dentro de lo establecido de la novela policíaca clásica, la autora jamás repite sus contravenciones al sistema, sino que va alternando textos con siempre diferentes transgresiones con otros textos que resultarán ser totalmente normativos, logrando despistar completamente a su lector. Christie presenta transgresiones lícitas debido a su excepcionalidad, no intentando atacar al sistema y no pretendiendo dar lugar a nuevas formas dentro del género.

Las transgresiones producidas en las últimas décadas en el contexto de la novela policíaca femenina poseen rasgos muy distintos. Cuando las normas

¹⁷ Vid. «Wie häufig, wenn ein Werk innerhalb eines Genres herausragt, handelt es sich auch bei Christies Roman um einen Bruch mit den Konventionen von ansonsten sehr stereotypen Bauformen und Mustern» (Daniel Grunwald, *Methoden der Lösungsverfleischung in the Detektivgeschichte und —Roman. Eine systematische-analytische Untersuchung an Beispielen aus der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, Norderstedt, Books on Demand, 2003, pág. 115).

¹⁸ Grunwald, *op. cit.*, pág. 142.

se rompen, las mujeres especialistas en la violencia narrativa desean provocar al lector, que debe ser consciente de que se está buscando un camino propio y diferenciador, potenciador de la identidad femenina frente a la casi omnipresencia de lo masculino en las propuestas textuales anteriores dentro del género¹⁹. No es una «mera» novela policíaca lo que se pretende crear, sino un texto policíaco que contribuya a ciertas reivindicaciones femeninas, a subrayar el particular papel de la mujer en la sociedad o en la historia, a denunciar el poder ejercido tradicionalmente sobre ellas, su marginación en determinados contextos, clases sociales y culturas y su consiguiente victimización, y subrayar una nueva propuesta de relación interpersonal en la que el rol femenino habrá de ser profundamente modificado. Todo ello sin perder de vista el esquema planteado por van Dine, pero sí abriendo los límites del sistema para hacer reflexionar sobre cuestiones de interés no sólo femenino sino global. Como indica Swanson: «mysteries written by women are reflective of the societies in which the authors themselves were raised»²⁰.

En esta línea de actuación algunas normas son más susceptibles de ser atacadas que otras. Se trata de introducir cambios en lo existente, de modo que puedan surgir subsistemas que, aunque se hallen estrechamente relacionados con el sistema base, sean novedosos y autónomos, pero hay que tener cuidado de no marginarse y aislarse, hasta el punto de ser, simplemente, excluido de todo sistema sin lograr afianzarse en ninguno. Una de las reglas más frecuentemente aceptadas para todo texto policíaco y que sólo rara vez se transgrede, es la número 7, aquella que exige que un crimen meritorio de protagonizar una novela deberá, irremisiblemente, ser un asesinato.

Por supuesto, cuando se estableció tal criterio se realizó en la certeza de que sólo este tipo de crimen resultaba lo suficientemente cruento e impactante como para exigir, por parte del lector, una resolución inmediata. Curiosamente es la norma que menos transgresiones ha venido padeciendo, siendo muy pocos los autores que, insertándose en la tradición policíaca, y acatando las restantes reglas a rajatabla, se decanten por transgredir precisamente ésta. Es el caso, de la conocida autora española Alicia Giménez-Bartlett, que se decide a invalidarla ya en el primer texto dedicado a su célebre inspectora Petra Delicado: *Ritos de muerte*²¹.

¹⁹ Vid. «Since its beginnings, mystery fiction has valorized gendered texts», Kathleen Gregory Klein, «Women Times Women Times Women», Kathleen Gregory Klein, *Women Times Three. Writers, detectives, readers*, Ohio, Bowling Green State Popular Press, 1995, pág. 11.

²⁰ Jean Swanson y Dean James, *By a woman's hand: A Guide to Mystery Fiction by Women*, New York, Berkeley, 1994, pág. 13.

²¹ Alicia Giménez-Bartlett, *Ritos de muerte*, Barcelona, Grijalbo, 1996.

Los investigadores profesionales de la autora, Petra Delicado y Fermín Garzón, logran a la perfección esa tensión criminal que, como muy bien indica Skreb, no es otra cosa que «*extrem erhöhte Aufmerksamkeit*»²², a pesar no producirse muerte alguna como desencadenante de la acción. De hecho, el texto obtuvo tal éxito que su autora, que se había iniciado en la escritura con obras en las que lo femenino, exento de estructura criminal, ocupaba un papel central, decidió reconducir su carrera artística hacia la novela policíaca, alcanzando un renombre internacional donde antes sólo había obtenido un reconocimiento moderado²³.

Probablemente la autora no concibiera *Ritos de muerte* como texto subversivo. Dada su experiencia novelística previa, es posible que Giménez-Bartlett enfocara su obra como un producto híbrido entre lo femenino-feminista y lo policíaco. Inexperta aún en la literatura de tipo criminal, que parecía un género indigno de escritores de talento por la imagen que por entonces aún facilitaba un amplio sector de la crítica, la autora apuesta por un resultado intermedio, aprovechando la estructura policial para alertar acerca de serios problemas que afectan a la mujer en la sociedad actual. El hecho de que, en esta primera novela, la vida personal de los protagonistas lleve a reflexiones que trascienden lo estrictamente relacionado con el caso, ya revela el titubeo a la hora de decantarse abiertamente por escribir un texto policíaco y nada más que eso. Así, podrá observarse un análisis detallado de las relaciones afectivas previas de la inspectora que, pese a haber conducido al matrimonio, hubieron de disolverse rápidamente:

«Pepe me ayudó en la mudanza, era inevitable, me ayudó. [...] Se presentó vestido como siempre: tejanos raídos, un jersey, las gafas resbalándole sobre el puente de la nariz. Noté un estremecimiento al ver su pinta sencilla propia de su extrema juventud. ¿Cómo pude haberme casado con aquel hombre tan joven, tan desvalido, casi un muchacho?, y, sobre todo, ¿Cómo podía haberlo hecho siendo ése mi segundo matrimonio y proviniendo de un primero turbio, difícil, que acabó en divorcio sangriento y doloroso?» (8).

Resulta del todo evidente que Giménez-Bartlett, al mencionar el fracaso afectivo de su protagonista, pretende algo más que simplemente construir un prototipo femenino *hard-boiled* según el modelo americano²⁴. A la inspectora Delicado su incapacidad como esposa le sirve para cuestionarse a sí misma, presentar una tambaleante confianza en su capacidad afectiva y, por el con-

²² Zdenko Skreb, «Die neue Gattung. Zur Geschichte und Poetik des Detektivromans», Viktor Zmegac, *op. cit.*, págs. 35-96, aquí pág. 53.

²³ René Craig-Odders y Jacky Collins, *Crime scene Spain. Essays on post Franco crime fiction*, Jefferson, McFarland, 2009.

²⁴ Como, por ejemplo, Kinsey Milhone de Sue Grafton.

trario, una seguridad cínica en lo que atañe a su incapacidad de relación con el otro sexo. Solamente su estrecho contacto y paulatina amistad con el subinspector Garzón van a poder ir paliando estas cuestiones. Petra no deja de recordar una vida anterior cuyo traumatismo, como el lector percibe claramente, aún perdura:

«En nuestros tiempos habíamos tenido peleas sonadas en las que hacíamos uso frenético de la voz. [...] Bien, escucharía todo lo que tuviera que decir, como siempre, con humildad, con recato, sin exhibir las cosas buenas que mi vida actual pudiera tener. Ni en broma debía hacerlo partícipe de mis nuevas decisiones de existencia hogareña y geranios en el jardín. Para él era una desgraciada y me comportaría como tal» (22).

Ritos de muerte se presenta como un texto donde el padecimiento femenino y los traumas padecidos a partir de una incorrecta relación entre los sexos son especialmente marcados y, no obstante, en su investigación criminal evidente, sigue comunicando dentro de los límites del sistema. Especialmente interesante será ahora la transgresión normativa elegida por la autora: la de la regla número 7, sustituyéndose el ubicuo asesinato por la violación sexual de la mujer. Pero la autora no defraudará al consumidor expectante de contenidos policíacos, pues sabe defender muy bien la agresión sexual como detonante de la investigación, indicando indirecta, si no explícitamente, que tal afrenta resulta lo suficientemente traumática, desde una perspectiva femenina, como para poder competir directamente con la muerte violenta. De hecho, la destrucción de la personalidad, la anulación psicológica de la víctima queda muy bien reflejada en esta novela por parte de Giménez-Bartlett:

«Se levantó despacio, sujetándose un brazo con el otro, arrastrando un trozo de gasa por el suelo. Iba encorvada y estaba pálida. Cuando pasaba a su lado, Garzón le lanzó una sonrisa desmañada y dijo:

—No te preocupes, cogeremos a ese cabrón.

—Me da igual —respondió la chica, y sus ojos inexpresivos y lánguidos se fijaron en el cenicero vacío» (18).

La agresión sexual no mata, pero sí aniquila el espíritu e impide a la mujer relacionarse de forma normal en cuanto a su condición genérica, es decir, como mujer. *Ritos de muerte* supone así una importante innovación temática que, si no permaneciese en el plano de la excepcionalidad —como sucediera en los ejemplos de Agatha Christie— sino se impusiese como norma, podría suponer una tendencia novedosa dentro de la literatura policíaca, la llamada *novela policíaca de género*, comprendiendo el término *género* como aquello que atañe al ser humano en su condición genérica, en este caso, novela de la destrucción del individuo, ya sea hombre, ya sea mujer, en lo que afecte

a sus condicionantes específicos de género. Giménez-Bartlett, al dotar a la violación de connotaciones penosas que en nada han de envidiar al asesinato, demuestra desear comunicar dentro del género policíaco: consciente de que el lector necesita algún crimen atroz, le proporciona éste convirtiendo en traumática al máximo la violación. En este sentido en realidad no transgrede completamente la regla número 7, sino que la amplía, sugiriendo una reformulación de ésta: el único crimen lo suficientemente horrible para merecer protagonizar una novela policíaca es el asesinato del cuerpo o también el asesinato del alma, esto es, la violación.

Será, en este sentido, altamente elogioso que, tras presentar una novela más de acorde con la tradición²⁵ —con cruentos asesinatos iniciales—, Alicia Giménez-Bartlett decidiese explorar en *Mensajeros de la oscuridad* la vertiente genérica masculina, esto es, la novela complementaria a *Ritos de muerte*, iniciada de nuevo en ausencia de muertes, pero insistiendo en la destrucción genérica del individuo.

Si en *Ritos de muerte* la destructora violencia quedaba ejemplificada a través de la violación sexual de la mujer, en *Mensajeros de la oscuridad*²⁶ es la castración masculina, no necesariamente acompañada de muerte violenta siempre, la que origina la trama policial. En ambas novelas la brutalidad, sin duda, terrible, que afecta a las víctimas, es sólo comprendida en su impresionante magnitud por aquellos individuos que pertenecen a idéntico género que él o la afrentado-a, mientras que para el sexo opuesto queda de manifiesto en ambos casos la falta de empatía. Así, al descubrirse un pene amputado, el subinspector Garzón reacciona de forma marcadamente emocional:

«—De eso se trata, ¿verdad?, de un pene seccionado. Yo había pensado lo mismo.

Repentinamente, el subinspector Garzón fue preso de una reacción incomprensible. Se puso muy nervioso. Corriendo a derecha e izquierda sin destino aparente, balbuceaba:

—¡Pero esto no puede ser!, ¡Hay que hacer algo!, ¿De quién es este pene?, (*sic*) a lo mejor aún es posible implantarlo!

Era como si hubiera sufrido una pérdida de lógica momentánea» (11).

A Petra Delicado la reacción de su compañero le parece excesiva, incomprensible y específicamente masculina. Como comenta en un pasaje de la novela

²⁵ Se trata de *Años de perro*, publicada en 1997.

²⁶ Alicia Giménez-Bartlett, *Mensajeros de la oscuridad*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999. Las citas siguientes procederán de esta edición.

«Sin duda el bueno de Garzón se encontraba bajo un síndrome que yo ya conocía. De hecho, muchas veces me había resultado chocante leer en los periódicos hasta qué punto provocaba auténticas movilizaciones una castración traumática. Los equipos médicos se galvanizaban, corrían como locos para llevar a cabo el intento de reimplante; hasta mis colegas, normalmente bastante pasivos si se trataba de un delincuente, se sumaban a la carrera común para salvar el miembro disgregado. Siempre pensé que era algo atávico entre varones, una solidaridad innata frente al totémico instrumento» (12).

No obstante esa frialdad de la inspectora Delicado no responde al aislamiento social de un personaje investigador frío y falto de empatía, sino a la incompreensión habitual existente entre los sexos, que dificulta, a muchos niveles, unas relaciones adecuadas. Idéntica frialdad puede percibirse en el subinspector Garzón cuando advierte a su compañera que ha ocurrido un nuevo caso de violación en *Ritos de muerte*:

- «—Siento mucho molestarla, Petra, pero es que...
- No se preocupe, Garzón, ¿qué ocurre?
- Se trata del violador.
- ¿Y bien?
- Ha vuelto a violar.
- ¿Qué?
- Ya lo ha oído» (80).

Ni Petra ni Fermín Garzón permanecen pasivos ante el sufrimiento ajeno, pero, en el caso de los crímenes genéricos, esto es, los crímenes que afectan al individuo en su calidad de hombre o mujer, cuentan con graves carencias para ponerse en lugar del otro. Con todo ello, sin embargo, Giménez-Bartlett no pretende subrayar las incapacidades de la autoridad, representada en sus dos investigadores, sino las insuficiencias tanto masculinas como femeninas para acceder al otro.

Si *Ritos de muerte* ya parecía interesante por la habilidad de la autora para transgredir una norma y convertir esta ruptura no sólo en tolerable, sino en lógica y adecuada, *Mensajeros de la oscuridad* ha de ocupar un lugar destacado en la narrativa policial. No sólo porque Giménez-Bartlett vuelve a apostar por la transgresión de idéntica regla número siete, insistiendo en que su anterior ruptura normativa no era, ni mucho menos, casual, sino porque la autora es capaz de presentar una contrapartida masculina adecuada a su novela anterior. En efecto, en la narrativa de género con frecuencia la excesiva acentuación en lo femenino lleva a excluir todo vestigio masculino, lo cual, en realidad, no hace más que insistir en el distanciamiento genérico detectado. Giménez-Bartlett crea con *Ritos de muerte* y *Mensajeros de la oscuridad* unos textos que, aún manteniendo la tensión policíaca, son capaces de tocar la fibra sensible de cada uno de los géneros. Ambas

novelas constituirían, de forma aislada, una curiosidad interesante, una puesta a prueba de las normas, pero sin peligro para el sistema. Contempladas en su conjunto suponen una arriesgada propuesta temática, pero, igualmente, una importante denuncia al género no afectado en la novela y una puesta a prueba de su comprensión. Lo profundamente que afectan a las mujeres los ataques sexuales queda plenamente equiparado en el lado masculino por la anulación genérica producida durante la castración. Giménez-Bartlett ha creado un nuevo subsistema dentro de la novela policíaca femenina que no se excluye de éste, sino, por el contrario, amplía las posibilidades. Asistimos a la aparición de la novela policíaca femenina de crímenes de género.

Con los ejemplos antes presentados quizá quede algo más claro cuándo una transgresión lleva a formar un nuevo subsistema (Giménez-Bartlett) y cuando meramente pretende confirmar el sistema vigente (Agatha Christie). No todas las transgresiones son productivas, no todas son lícitas, no todas llevan a nuevos sistemas, ni lo pretenden. Más mérito ha de asignársele por ello a quien lo consigue. Giménez-Bartlett lo logra a la perfección. Sería, sin duda, de interés rastrear la existencia de otras autoras de habilidad similar.

