

La figura del *enquêteur* en la novela negra belga escrita por mujeres: Nadine Monfils y Pascale Fonteneau

EVA ROBUSTILLO BAYÓN
Universidad de Sevilla
erobustillo@us.es

Résumé

Lorsque le roman noir apparaît aux États-Unis dans les années 1920, il est rapidement perçu comme l'une des formes les plus masculines et violentes de la littérature policière. Étant donné que l'enquêteur est la figure par excellence de ce type de romans particulièrement représentatifs de la société patriarcale occidentale, le but de cet article sera d'étudier comment deux écrivaines du panorama littéraire belge contemporain reprennent ce modèle dans leurs romans et mènent à bout un processus de démythification et de suppression de cette figure archétypique. Notre corpus d'étude se base sur sept textes publiés par Nadine Monfils et Pascale Fonteneau dans la "Série Noire", la collection de Gallimard consacrée à cette littérature.

Mots-clés

Roman noir, enquêteur, littérature belge, écriture des femmes

Abstract

When the *roman noir* appears in The United States in 1920s, it is quickly seen as one of the most mannish and violent forms of crime fiction. Since the detective is the main character of this kind of novels which are particularly representative of western patriarchal societies, the purpose of this article will be to study the way two women writers of the contemporary Belgian literary scene adopt this model in their novels in order to carry out a process of demythologization and suppression of this archetypal figure. Our corpus of study is based on seven texts by Nadine Monfils and Pascale Fonteneau, published by the "Série Noire", the Gallimard collection devoted to crime novel.

Key-words

Crime novel, detective, Belgian literature, women's writing

La novela negra, nacida en los Estados Unidos durante las primeras décadas del pasado siglo, constituye una de las tres tendencias principales en las que la crítica francófona divide tradicionalmente el género policiaco, especialmente a partir de la "Typologie du roman policier" propuesta por Todorov (1971). Su tipología tiene en cuenta la estructura temporal

de los relatos atendiendo a la gestión de las dos historias –la del crimen y la de la investigación– que vertebran todo texto policiaco. El primer tipo, la novela de enigma –denominada por otros críticos “roman-jeu” y “roman-problème”–, privilegia la historia de la investigación, cuyo objetivo radica en la reconstrucción de los hechos conducentes a la comisión del crimen o, dicho de otro modo, en la restauración de la segunda historia. En cuanto a la novela negra, Todorov la define poniendo de relieve la simultaneidad o, incluso, la fusión de las dos líneas temporales: “Le roman noir est un roman policier qui fusionne les deux histoires ou, en d’autres mots, supprime la première et donne vie à la seconde.” (1971: 60). La tercera corriente –utilizando la terminología de Reuter (2005: 7)–, es el suspense que, en palabras de Todorov, combina la estructura de las dos anteriores: “du roman à énigme il garde le mystère et les deux histoires, celle du passé et celle du présent ; [...] Comme dans le roman noir, c’est cette seconde histoire qui prend ici la place centrale” (1971: 63).

Cada una de las tres tendencias ha originado un modo de llevar a cabo la investigación y, por lo tanto, un tipo de *enquêteur*¹ característico. Desde las “eminencias grises” (Lemondé, 1984) al estilo de Holmes o Poirot hasta los tipos duros americanos, pasando por los agentes de la ley (Maigret, Harry Dickson), esta figura es la que más transcendencia ha tenido dentro del sistema de personajes y la que ha gozado de mayor atención tanto por parte del público como de la crítica especializada. Esto es debido principalmente a la frecuencia con la que un mismo *enquêteur* protagoniza una serie de novelas. Puesto que el presente trabajo se centra en el análisis del *enquêteur* en la novela negra de dos autoras belgas contemporáneas, desarrollaremos a continuación las características recurrentes de esta figura a lo largo de la historia del género, con el fin de poner de relieve el tratamiento de los modelos recibidos en los textos analizados.

A pesar de las diferencias entre las “eminencias grises”, los tipos duros de la novela negra y otros *enquêteurs* profesionales u ocasionales que jalonan la historia de la literatura policiaca, todos tienen una misma función en el texto: descubrir al culpable, es decir, resolver el enigma planteado generalmente en las primeras páginas, cuando aparece el cuerpo sin vida de la víctima. Este rasgo permite considerar como representante de esta figura arquetípica dentro del sistema de personajes a cualquier personaje susceptible de ocupar un lugar destacado en la persecución del culpable –según destacan algunos críticos (Reuter, 1989)–, si bien es cierto que la historia del género ha privilegiado la existencia de un solo *enquêteur* principal protagonista. Éste será, por lo tanto, un elemento indispensable para la búsqueda de la verdad que, en la literatura policiaca, concierne especialmente a la resolución del crimen. El acto de nombrar al culpable, de desvelar el enigma, está intrínsecamente relacionado con el restablecimiento del orden en una sociedad alterada por el crimen y responde en gran medida al contexto moderno, regido por los conceptos absolutos, en el que aparecen los primeros relatos policiacos. Así, según señala Franck Évrard: “Le meurtre prémédité représente un dé-

¹ Preferimos el término francés *enquêteur* ya que recoge, en una sola palabra, todas las formas del investigador de la novela policiaca (detective privado o *amateur*, periodista, juez, agente de la ley, etc.).

tournement très grave du mécanisme de régulation sociale. Par son acte insensé, le coupable provoque une rupture dans le règne de la Raison, dans l'ordre du Bien (le détective) et de la Loi (la police) [...]” (Évrard, 1996: 95). La lógica y una inteligencia sin límites serán, de hecho, las armas por excelencia del *enquêteur* de la novela de enigma, cuyos razonamientos deductivos, y en ocasiones alambicados, provocan gran admiración en los personajes y el lector. Sin embargo, el juego intelectual que tiene lugar en estos textos (no olvidemos que la novela de enigma es denominada también “roman-jeu”) no va a gozar de la misma relevancia en otras tendencias del género. En el caso de la novela negra, la inteligencia del detective cede parte de su posición privilegiada a la resistencia física y al cinismo del *hard-boiled* o tipo duro, quien se servirá de estas nuevas armas para desenvolverse en los bajos fondos urbanos, escenarios por excelencia de estos textos nacidos en los Estados Unidos.

A diferencia de los *enquêteurs* de la novela de enigma, que suelen respetar la Ley y, a menudo, son o han sido representantes de ella, el modelo del tipo duro americano refleja una desconfianza ante las instituciones oficiales de defensa pública. A pesar de la existencia de periodistas o abogados, triunfan los detectives privados, a quienes recurren clientes que han dejado de creer en la policía y la justicia y que, en ocasiones, ocultan parte de la verdad en sus testimonios. Los temas como la corrupción de las instancias legales y la autoridad de las mafias subrayan los aspectos negativos de una sociedad caótica donde solo el *enquêteur*, héroe solitario heredero del *cowboy* del lejano Oeste (Vanoncini, 2002: 62), puede poner un poco de orden. Esta capacidad surge de su buen conocimiento del entorno sórdido en el que lleva a cabo su actividad. De hecho, según algunos autores, el tipo duro sería una suerte de réplica del asesino, invirtiendo de este modo la relación establecida en la novela de enigma, donde el criminal llegó a ser considerado el *alter ego* del investigador infalible, puesto que se trata de un personaje con la inteligencia necesaria para crear un enigma digno de captar la atención de este último. En palabras de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, no solo escritores sino también críticos del género:

Supposons un détective issu, à très peu près [sic], du même milieu que ceux qu'il va traquer, parlant comme eux, s'habillant comme eux, aussi brutal qu'eux, bref, un homme qui a choisi de vivre dangereusement pour un maigre salaire. [...] Le policier devient un employé, un “privé”, et cesse d'être un amateur ou un fonctionnaire. [...] Il doit aller sur le terrain, payer de sa personne, recevoir des coups et en donner. Le voilà à la limite de la légalité, en butte aux tracasseries de la police officielle, toujours prête à lui faire sauter sa licence. (1994: 75-76)

De esta cita podemos extraer la idea de que el tipo duro cambia su método de resolución de enigmas. En efecto, como parte de la sociedad donde se desarrollan sus investigaciones, el *enquêteur* de la novela negra debe enfrentarse físicamente a sus oponentes. Al contrario de la “eminencia gris”, cuyo razonamiento puede llevarse a cabo desde una posición alejada de la acción –originando, de este modo, la popular figura del *armchair detective*–, los

tipos duros salen a la calle y hacen todo aquello que consideran necesario para descubrir la verdad, de manera que “ils n’affrontent pas le crime comme un problème logique à résoudre dans une sphère close, mais comme l’expression d’une violence endémique dans un espace incontrôlable” (Vanoncini, 2002: 62). Sin embargo, esta circunstancia no significa necesariamente que el tipo duro abandone el razonamiento lógico ya que, según indican Boileau y Narcejac (1994: 76), el enigma sigue estando presente en la novela negra. En cualquier caso, su resolución va a abandonar la lógica hasta cierto punto abstracta de los *enquêteurs* al estilo del caballero Dupin de Edgar Allan Poe para materializarse en una investigación que involucra personalmente al detective.

Este modelo de texto policiaco surgió en un contexto americano preciso, debido a unas circunstancias particulares (Deleuse, 1997: 56-57) que propiciaron la consolidación de una estructura social donde el crimen organizado controlaba las grandes urbes. Este marco favoreció el grado de veracidad exigido para la creación de las coordenadas espacio-temporales realistas propias del género policiaco. Es lógico, por lo tanto, que la novela negra no fuera inmediatamente bien recibida en el ámbito francófono, a diferencia de lo que sucedió con el modelo de enigma, configurado por los cuentos fundadores de Edgar Allan Poe (“The murders in the Rue Morgue”, 1841; “The mystery of Marie Roget”, 1842; “The Purloined Letter”, 1844). De hecho, entre los padres reconocidos por la crítica figuran los franceses Émile Gaboriau y Gaston Leroux. Sin embargo, en lo referente a la novela negra, el contexto francófono del periodo de entreguerras –especialmente en lo relativo al ámbito europeo– no parecía favorecer este tipo de crímenes sórdidos cometidos en el seno de una sociedad gobernada por instituciones corruptas y organizaciones ilegales. Éste es uno de los principales motivos que llevaron a los primeros autores de novela negra francesa a contextualizar sus historias en ambientes americanos, a semejanza de los modelos precursores de grandes escritores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Además de los temas y ambientes tratados, la influencia americana en la novela negra francófona se hará patente en la elección de pseudónimos con ecos anglosajones, circunstancia que ilustran los numerosos ejemplos de esta circunstancia de entre los cuales destacamos a Vernon Sullivan (Boris Vian) y Terry Stewart (Serge-Marie Arcouet).

En 1943 aparece uno de los primeros detectives privados franceses, Nestor Burma, de la pluma de Léo Malet. A partir de entonces, en paralelo al desarrollo de la novela negra francófona ambientada en América, se observa la tendencia a explorar las especificidades de las circunstancias francesas, según señala Schweighaeuser: “Il ne s’agira pas de décrire les méfaits –les hauts faits?– de la Mafia ou du Syndicat du crime, mais de faire connaître aux ‘caves’ une partie des secrets du milieu” (Schweighaeuser, 1984: 35). Esta exploración del contexto francófono desemboca en lo que, hacia finales de la década de los 60, Jean-Patrick Manchette denominó “polar”, forma literaria definida como “roman noir violent” (Lits, 1993: 63). Según señala Marc Lits, esta evolución del género policiaco en Francia significa la

integración de las características de la novela negra en la realidad francesa de la época. El interés se centra en las denuncias sociales, destacando, por ejemplo, los ambientes marginales y especialmente violentos. A pesar de la fuerza inicial de este movimiento, parece ser que, a finales de los años ochenta, descendió el interés por este tipo de novela negra entre cuyos representantes más significativos encontramos al citado Manchette, A.D.G. o Jean Amila –de quienes es preciso señalar que no se dedicaron exclusivamente a escribir “polars” y que eran ya escritores conocidos en los sesenta–. En palabras de Lits, “on ne peut donc plus parler du mouvement du ‘néo-polar’ comme d’une réalité vivante” (Lits, 1993: 64). Entre las razones apuntadas para justificar este desinterés por el “néo-polar”, Schweighaeuser destaca que el movimiento se vio perjudicado por su propio éxito, visible en la multiplicación de las colecciones y el consiguiente “côté néfaste qui est tout simplement la baisse de la qualité entraînant fatalement la lassitude du lecteur” (Schweighaeuser, 1984: 89-90).

En cualquier caso, un elemento clave en la aceptación y la consolidación del subgénero en Francia radica en la aparición de las colecciones especializadas. Del mismo modo que “Le Masque” se convierte en el referente de la novela de enigma, la “Série Noire” de Gallimard eclipsará a las numerosas colecciones que, desde los años treinta del pasado siglo, difunden la novela negra en el ámbito francófono europeo. Dirigida por Marcel Duhamel, la “Série Noire” comienza su andadura literaria en 1945 con la publicación de traducciones de textos anglosajones. Su éxito le ha permitido ser una de las colecciones más estables dentro del panorama literario del género policiaco, como demuestra el hecho de que, aun hoy, se la considera una de las referencias de esta literatura.

Al observar los nombres de los autores, llama la atención la escasez de autoras en la larga lista de escritores publicados en la “Série Noire”. De hecho, habrá que esperar hasta 1971 para encontrar *B comme Baptiste*, de Janine Oriano (pseudónimo de la escritora Janine Boissard) que, según Schweighaeuser (1984: 64), es la primera escritora francesa cuyos textos aparecen en esta colección.

Esta ausencia se justificaría, entre otros motivos, por la vinculación de la literatura policiaca, en general, y la novela negra, en particular, a un universo que refleja los valores patriarcales de una sociedad regida por la autoridad masculina. De este modo, desde un punto de vista social, se considera tradicionalmente al público femenino poco propenso a este tipo de lecturas. En esta línea, aunque Lemonde señala en 1984 que “les habitudes de lecture des femmes, en ce qui concerne le roman policier, nous sont effectivement assez peu connues” (Lemonde, 1984: 27), la autora expone la percepción general sobre el gusto literario de las mujeres: “Les femmes, cantonnées dans la lecture du roman léger et rose, apprécient Agatha Christie ou d’autres auteurs de roman-problème. [...] Les romans noirs, les romans d’espionnage ou des romans-suspense plus exigeants rebutent davantage les femmes” (Lemonde, 1984: 27). Puesto que, en Francia, las novelas de Agatha Christie comenzaron a publicarse en “Le Masque”, colección especializada en la novela de enigma, pronto se conso-

lidó la idea de que las lectoras preferían este tipo de textos policíacos en detrimento de otras tendencias dentro del género, principalmente la novela negra, cuya violencia desagradaría a las mujeres. La aceptación por parte de los editores de “Le Masque” de manuscritos de escritoras anglosajonas y francesas que cultivaron este subgénero reforzó la asociación de los conceptos de “público femenino” y “novela de enigma”. Sin embargo, la tendencia de las tres últimas décadas apunta a un crecimiento en el número no solo de escritoras de novela negra sino también de lectoras de este tipo de textos.

Por otra parte, en su calidad de tendencia más conservadora en lo que respecta a la transmisión de valores masculinos, la novela negra ha constituido un objeto de estudio privilegiado por la crítica feminista anglosajona a partir de los años ochenta. En esta década comienzan a publicar sus textos escritoras americanas de éxito como Sara Paretsky y Sue Grafton. Cabe señalar que la crítica feminista ha prestado especial atención a las *enquêtrices* protagonistas, personajes fuertes e independientes que retoman los modelos heredados para subvertir, según algunas investigaciones (Reddy, 1988), las normas convencionales del género, punto sobre el que no toda la crítica feminista está de acuerdo (Berglund, 2000). Sea como fuere, la producción de la novela negra firmada por las autoras anglosajonas y el éxito obtenido supusieron un paso importante en la incorporación de las escritoras francófonas a este mercado, aunque no gozaron de la misma repercusión que las primeras. En efecto, mientras que en otros países el interés por la literatura policíaca escrita por mujeres comienza en la década de los ochenta, en el ámbito francófono se observa un retraso con respecto a esta tendencia:

It seems that French women were doubly disadvantaged: when it came to writing about French crime fiction, women writers were overlooked in favour of men; when the subject was women’s crime fiction, the French were overlooked in favour of English and American writers. (Barfoot, 2007: 40)

Doblemente perjudicadas, las escritoras francófonas de literatura policíaca tuvieron poca presencia en el panorama literario hasta la década de los noventa, época especialmente propicia para la difusión del género gracias a las medidas de institucionalización adoptadas (organización de festivales, seminarios, congresos; creación de la “Bibliothèque des Littératures Policières” en París) y a la salida al mercado de colecciones que aceptaron manuscritos de escritoras noveles –una de las más importantes, a nuestro juicio, es “Chemins Nocturnes”, de Viviane Hamy, inaugurada precisamente en 1990–.

En este contexto de renovación del género aparecen las dos autoras del panorama literario belga contemporáneo de las que trataremos a continuación: Pascale Fonteneau y Nadine Monfils.

Pascale Fonteneau nace en Francia, pero a la edad de ocho años se instala con su familia en Bruselas, donde reside desde entonces. En esta ciudad estudia periodismo en la ULB (Université Libre de Bruxelles). Tras un periodo de prácticas en la sección de sucesos del pe-

riódico *La Meuse*, trabaja como responsable de prensa del festival de cortometrajes “Média 10/10”. También en el terreno audiovisual, fue coordinadora del festival cinematográfico de la Región Valona. Su llegada a la “Série Noire”, colección que la situó en el panorama literario francófono, fue el fruto de trabajos previos alrededor de la literatura policiaca (cuentos y novelas cortas en diversas publicaciones, artículos de prensa, colaboraciones en la radio). Esta actividad favoreció su encuentro, a principios de los noventa, con el entonces director de la colección, Patrick Raynal, quien le comunicó la aceptación del manuscrito de *Confidences sur l’escalier*, novela a la que seguirían otros cuatro textos de la autora en la “Série Noire”.

De hecho, Fonteneau fue una de las primeras mujeres publicadas en la célebre colección, junto con Nadine Monfils, que explica cómo el propio Patrick Raynal le propone enviarle un manuscrito tras haberle manifestado la necesidad de publicar textos de autoras francófonas contemporáneas (Borgers). Esta autora belga fue “professeur de morale” antes de dedicarse a la escritura. Su producción abarca diversos ámbitos: poesía, teatro, novela, cuentos y cómics. También participó como actriz en algunas de sus obras teatrales y dirigió la adaptación al cine de sus novelas *Madame Édouard* y *Un Noël de chien*. De entre sus más de cuarenta publicaciones, destacamos en su producción policiaca las dos novelas de la “Série Noire” de Gallimard, la serie de diez textos protagonizados por el comisario Léon, los *Contes pour petites filles criminelles* y un relato policiaco juvenil, *Les fleurs brûlées*, ambientado en la época de la Condesa de Brinvilliers.

Las siete novelas publicadas hasta el momento en la “Série Noire” por estas dos autoras –cinco de Fonteneau y dos de Monfils– presentan una particularidad en lo que atañe al tratamiento del *enquêteur* que radica en que, a diferencia de las convenciones del género, no encontramos al mismo personaje protagonizando varios textos. La voluntad de ruptura con respecto al carácter serial tradicional de la literatura policiaca puede ser analizada desde la perspectiva de las innovaciones narrativas introducidas por estas dos autoras en sus relatos policíacos. Nos centraremos en este trabajo en las novedades que presenta la construcción de la figura arquetípica del investigador. Antes de proseguir con el análisis, queremos hacer hincapié en la importancia del *enquêteur* dentro del sistema de personajes de la literatura policiaca. Yves Reuter apunta la existencia de una matriz abstracta que sirve de base para establecer las relaciones entre los personajes. En ella, el lector puede distinguir las tres “places” o “positions” principales (*enquêteur*, culpable y víctima) sin las cuales un texto no podría ser considerado como perteneciente al género:

Je distinguerai tout d’abord un jeu de places (ou de positions) qui organise les formes du conflit et de la quête à l’œuvre dans tout récit. Très limité, c’est lui qui donnerait cet air de familiarité aux textes et à leurs résumés dans un genre considéré. Matrice abstraite, pré-construite ou re-construite, ce jeu de places programme l’écriture et la lecture. Dans le cas du suspense, on aurait ainsi: la Victime, l’Agresseur et le Quêteur. Ce triptyque détermine l’importance des personnages de chaque texte en fonction de leur représentativité et de leur degré de constance à cette place. Cela signifie conséquemment que tous les

personnages y sont peu ou prou référés, que plusieurs d'entre eux peuvent tenir conjointement ou alternativement ces places mais que celles-ci ne peuvent être absentes, non occupées, ce que [sic] situerait le texte dans le cadre d'un autre genre. (Reuter, 1989: 160)

De hecho, el sistema constituye un elemento más de repetición en los textos policíacos, sumándose a otros aspectos narrativos (estructura de la investigación) o paratextuales (colecciones) característicos del género. De entre estas tres posiciones, el *enquêteur* ocupa un lugar destacado en la historia de la literatura policíaca, por lo que cualquier innovación en el tratamiento de esta figura condiciona en cierto modo la percepción de la novela en su conjunto. Muestra de su especial relevancia es, como hemos señalado anteriormente, el hecho de que la crítica feminista anglosajona se haya centrado en su análisis para determinar la subversión de las convenciones del género por parte de las escritoras que comenzaron su producción policíaca en la década de los ochenta.

En *Une petite douceur meurtrière* (1995) y *Monsieur Émile* (1998), Nadine Monfils pone al frente de las investigaciones orientadas a resolver los crímenes a dos comisarios cuyos nombres y descripciones significan un primer paso en la desmitificación de la figura por excelencia del género. En la primera novela, la imagen del comisario Krapaut responde a la idea contenida en la pronunciación de su apellido, aspecto sobre el que insiste el texto: “Petit et râblé, le teint verdâtre avec de gros yeux ronds; il portait bien son nom!” (Monfils, 1995: 38). La apariencia paródica y caricatural del personaje se completa con su ineficacia como encargado de la investigación. En efecto, Krapaut debe resolver un caso de desapariciones, para lo que se emplea a fondo siguiendo escrupulosamente el método policial. Procedimiento que solo conduce a la detención de un inocente, poniendo de manifiesto el fracaso de la lógica masculina, cuya presencia es indiscutible en la historia de la literatura policíaca. En el segundo texto, el comisario encargado de encontrar al culpable de los crímenes es Kamikaze, personaje igualmente connotado mediante el significado de su nombre, que apunta a un alguien de naturaleza irreflexiva –y, por lo tanto, contraria a la caracterización tradicional del *enquêteur*– y dispuesto a sacrificarse por su deber. El final de estos dos comisarios, asesinados durante el desarrollo de la investigación, redundando en la idea de su ineficacia como agentes de la ley. Como consecuencia de ello, ninguno de los dos ha conseguido restaurar el orden, de manera que no se respetan las convenciones del género.

Este fracaso de la razón puede ser analizado, atendiendo a los años de publicación de las novelas (1995 y 1998), en relación al contexto posmoderno. De este modo, la “décomposition des grands Récits” (Lyotard, 1979: 31) y la pérdida de la confianza en la lógica positivista –cuyos métodos influyeron en la configuración del género policíaco– generarían, por un lado, esta visión pesimista de la razón en tanto que medio de conocimiento y ayudarían, por otro lado, a comprender la ineficacia de los *enquêteurs* de Monfils como un medio para deconstruir los modelos recibidos. La deslegitimación de los grandes discursos puede

explicar igualmente el ataque a la institución policial que se observa en estos dos textos no solo a través de Kamikaze y Krapaut, sino también mediante la ridiculización de otros miembros del cuerpo. Sirva de ejemplo el agente Ledur, que no soporta la visión de la cabeza seccionada de su superior, el comisario Krapaut (Monfils, 1995: 114), en una escena de claro valor simbólico.

Abordemos un último aspecto antes de tratar los *enquêteurs* de Fonteneau. La ridiculización del *enquêteur* iniciada con la descripción y la caracterización de los comisarios se completa con lo que podemos considerar la feminización de Kamikaze. Así, en el texto se insiste en la vergonzosa pasión “qu’il n’avait jamais osé avouer, même à son épouse: il adorait faire du crochet!” (Monfils, 1998: 62). La construcción irónica del personaje no nos impide percibir que el comisario solo es capaz de pensar, de reflexionar sobre los datos relativos al caso, si está dedicado a esta tarea vinculada tradicionalmente al ámbito doméstico y, por lo tanto, a la esfera de la mujer. De este modo, el lado femenino de Kamikaze –vergonzoso e inconfesable– le permite, paradójicamente, razonar y resolver el enigma, aunque éste permanezca en el terreno del misterio debido a que muere antes de poder comunicar su descubrimiento al resto de personajes.

En cuanto a las novelas de Pascale Fonteneau, la supresión de la figura del *enquêteur* es aún más radical que en el caso de Nadine Monfils. En los textos de esta última, el lector puede encontrar un sistema de personajes que cumple *a priori* con las expectativas del género. De hecho, el asesinato de los comisarios indica que Monfils parte de un modelo acorde a las convenciones del género (*enquêteur*, víctima, culpable, testigos, sospechosos) para subvertirlo mediante la deslegitimación y la ridiculización de la figura por excelencia de la literatura policiaca. A diferencia de Monfils, Fonteneau no plantea necesariamente un sistema de personajes donde el lector pueda, por un lado, reconocer las tres figuras arquetípicas y, por otro, organizar la progresión del relato en torno a ellas. Si, según subrayan las palabras citadas de Reuter (1989: 160), es preciso que el lector atribuya la función de *enquêteur* a, al menos, un personaje, la tarea se presenta ardua en las cinco novelas de Fonteneau publicadas en la “Série Noire”. Comenzaremos el análisis con *Otto*, donde el título apunta en cierto modo a un posible *enquêteur*, e iremos avanzando hasta los casos más extremos de supresión de esta figura.

Desde las primeras páginas de *Otto* (1997), Jean O. Ménard aparece como el personaje encargado de resolver un enigma relativo a sus orígenes familiares y, por lo tanto, puede desempeñar el papel del *enquêteur*, a pesar de que su comportamiento no se asemeja a ninguna de las figuras tradicionales de la historia del género. No obstante, apoya esta idea el paralelismo establecido a lo largo del texto entre la historia de Jean y el mito de Edipo. Similitud sugerida no solo por la misteriosa “O” de su segundo nombre –que podría remitir a Edipo– sino también por las etapas del viaje iniciado tras interpretar de forma incorrecta una carta –al igual que sucede con el oráculo del rey tebano–. Este acercamiento entre las dos figuras,

que permite la lectura trágica de la novela –irónicamente trágica, a causa de los comentarios del narrador omnisciente que van haciendo hincapié en los errores de juicio de Jean–, se puede analizar igualmente desde la perspectiva de la desmitificación de esta figura mediante la intertextualidad. En efecto, el *Edipo rey* de Sófocles es tradicionalmente citado como uno de los textos precursores de la estructura del relato policiaco. La utilización de hipotextos de la Antigüedad, entre los que destacan la epopeya (Lacassin, 1987: 14) y la mencionada obra de Sófocles, ha sido estudiada generalmente por la crítica (Dubois, 1992) con el fin de establecer una filiación entre los grandes referentes de la literatura occidental y el género policiaco. En el caso de *Otto*, no se observa el interés de honrar los nobles antecedentes literarios sino que, al contrario, se trata de poner de relieve el fracaso del razonar lógico del personaje. En un proceso inverso al del rey tebano, que avanza en su búsqueda del culpable de Layo hacia el fin fatal siguiendo paso a paso las etapas propias de un método policial impecable, Jean llega al final de su viaje guiado no por los aciertos en la investigación sino por una cadena de errores en su razonamiento. Por lo tanto, *Otto* apunta, al igual que los dos textos analizados de Monfils, a la desmitificación del *enquêteur* mediante la ineficacia de la lógica masculina. Además, por su relación intertextual con el mito de Edipo –cuyo estudio escapa al objeto del presente trabajo–, asistimos a la desvalorización de este antecedente canónico de la literatura policiaca, lo que significaría una voluntad de ruptura tanto en lo referente a las convenciones del género como en lo que concierne a sus raíces literarias.

El segundo *enquêteur* de Fonteneau cuya lógica se revela a menudo infructuosa a pesar de parecer completamente verosímil es Sylvie Derijke, protagonista de *Les fils perdus de Sylvie Derijke* (1995). En realidad, más que *enquêteur*, Sylvie es la víctima en una inversión del acto del secuestro. Al contrario de lo que suele acontecer en este tipo de crimen, los dos niños que se presentan en la puerta de su casa exigen permanecer allí encerrados y ella no debe comunicar su situación a nadie bajo ningún pretexto. Ante esta circunstancia excepcional, Sylvie deduce que sus captores están siendo obligados, a su vez, por alguien que los empuja a actuar de esa manera insólita (Fonteneau, 1995: 97). Conclusión errónea por parte de la joven que solo conocerá la verdad a través de una confesión de la autora del plan. Por lo tanto, Sylvie, en la línea de los investigadores analizados hasta el momento, resulta ser una *enquêteur* poco eficaz, que llega a ser incluso víctima y delincuente, demostrando así que su premisa, “rester rationnelle” (Fonteneau, 1995: 97), no conduce a la resolución del enigma.

De este modo, tanto Jean O. Ménard como Sylvie Derijke continúan la tendencia a desmitificar esta figura del sistema de personajes mediante, principalmente, el ataque a la razón como herramienta de acceso al conocimiento, característico del contexto posmoderno de producción. Esta circunstancia supone una ruptura notable con respecto a los modelos recibidos, que privilegian la eficacia del *enquêteur* (sea cual fuere el método de investigación adoptado). Ahora bien, cabe subrayar que la construcción transgresora de esta figura en las novelas citadas, a pesar de las novedades apuntadas, no infringe el pacto de lectura de la

literatura policiaca tradicional en lo relativo a la estructura del enigma, resuelto en los cuatro casos hacia el final del texto. Sin embargo, sí se ve afectado el papel del *enquêteur* en dicha resolución, ya que, bien por su ineficacia o bien por su desaparición, Krapaut, Kamikaze, Jean O. Ménard y Sylvie Derijke no desempeñan la función clarificadora que Lits señala en estas palabras:

Je vais fonder une ou plusieurs hypothèses de lecture en reliant entre eux des indices épars dans le récit et en produisant moi-même, par déduction ou par supposition, les indices qui manquent pour transformer l'hypothèse en certitude. L'évaluation de la justesse de mon hypothèse me sera apportée grâce à la résolution finale opérée par le détective qui assurera la cohérence textuelle de l'ensemble en comblant les "vides textuels" volontairement laissés par l'auteur et en révélant quelle chaîne d'induction il fallait constituer parmi les diverses orientations possibles. (Lits, 1989: 147)

Sin embargo, en la tercera novela analizada de Fonteneau, *La vanité des pions* (2000), observamos una ruptura continua del horizonte de espera del lector de literatura policiaca en lo que concierne a la figura del *enquêteur*. Cada personaje susceptible de ocupar esta posición –identificable fácilmente gracias a las sucesivas secciones narradas en primera persona– es asesinado al final de la parte que protagoniza mediante su focalización. Por lo tanto, no son realmente investigadores, sino víctimas cuyos asesinatos debidamente encubiertos nadie pensará en investigar. Paradójicamente, el único narrador que permanece con vida al final de la novela es el periodista Philippe Sterckx. En efecto, en lo que podemos considerar una inversión de las funciones tradicionales de estos profesionales en la historia del género, este personaje se mantiene voluntariamente al margen de la investigación a pesar de estar en posesión de los datos necesarios para resolver los crímenes:

J'espère que ceux qui m'envoient ces infos comprendront vite qu'ils gagneraient à s'adresser ailleurs car je ne serai pas celui qui fera sortir Ota Benga des ténèbres qui l'ont finalement englouti. Je suis le premier à le regretter, mais je n'ai pas l'abnégation ou l'égo fêlé d'un justicier. (Fonteneau, 2000: 80)

En este texto, Fonteneau acentúa la ruptura con respecto a las convenciones, sirviéndose esta vez de la figura del *enquêteur* no solo para destacar su ineficacia sino, sobre todo, para desestabilizar la estructura de la articulación del enigma policiaco. De este modo, los cuerpos sin vida no representan verdaderamente un enigma y, además, no se aprecia realmente la existencia de un *enquêteur* que persiga desvelar el nombre de un culpable.

Por otra parte, las muertes violentas de los narradores en primera persona, cuyas historias aparecen acotadas por las intervenciones del periodista, se producen en un contexto de peleas ilegales, de retención y expatriación de inmigrantes, de violaciones y secuestros que recuerda al componente de denuncia social en el que se inscribe tradicionalmente la novela negra. Sin embargo, debido, entre otros aspectos, a la falta de un *enquêteur* efectivo, el fi-

nal de la novela no restaura el orden alterado por la irrupción de los asesinatos sino que, al contrario, pone de relieve la impunidad frente a las acciones criminales. Esta circunstancia produce en el lector una sensación de inseguridad al mismo tiempo que establece una suerte de normalidad de lo acontecido: nadie tiene noticias de lo sucedido y nadie, en el caso de disponer de la información (por ejemplo Philippe Sterckx), hace nada por impedir nuevos crímenes. No se trata, por lo tanto, de la inquietud de un final abierto a semejanza del de *Monsieur Émile* de Nadine Monfils, donde el enigma permanece para los personajes pero no para el lector, que es consciente del peligro que corren aún las futuras víctimas.

La banalidad en el tratamiento del crimen en *La vanité des pions* sigue la línea de la primera novela de Fonteneau publicada en la “Série Noire”, *Confidences sur l’escalier* (1992), donde un joven anónimo relata a un amigo una serie de crímenes atroces (asesinatos, secuestros, robos con violencia) como si se tratara precisamente de un cuento –numerosas son, por otra parte, las relaciones intertextuales que se establecen entre esta forma narrativa y *Confidences*–. Puesto que el texto es presentado como un diálogo, la elección de este joven anónimo para representar al *enquêteur* es la única opción que el lector tiene para atribuir las funciones de esta figura arquetípica a uno de los dos personajes. Sin embargo, a lo largo de la lectura, observamos que el joven ha vivido la mayor parte de los acontecimientos desde una posición exterior a la acción, circunstancia completamente contraria a la participación activa del tipo duro de la novela negra. No solo sus razonamientos son ineficaces, sumándose de este modo a lo ya señalado a propósito de otros *enquêteurs* sino que, además, ni siquiera desempeña un papel destacado en el desarrollo de su propia investigación. Por otra parte, en lo que concierne al componente social vinculado a la novela negra, la total aceptación de las diferencias entre los habitantes confinados en los barrios de la *banlieue* parisina y los que disfrutan de todos los lujos imaginables en el centro de la ciudad refleja la falta de una verdadera voluntad de denuncia en este y otros textos de Fonteneau.

La última novela analizada, *États de lame* (1993), ofrece el caso más radical de supresión del *enquêteur*. Ya no se trata de investigadores ineficaces, ridiculizados y desmitificados sino, simplemente, de su exclusión del sistema de personajes. En efecto, el narrador en primera persona es un cuchillo que adora ser utilizado para matar. Dejando a un lado lo irónico y lo grotesco del planteamiento, una de las primeras consecuencias de esta reificación del narrador radica en que el lector avanza en una intriga terrorista desde la focalización del arma, esto es, sin conocer la identidad de los personajes ni poder, por lo tanto, establecer una red de relaciones que permita atribuir las funciones de las tres figuras arquetípicas. Al igual que en *La vanité des pions* y *Confidences sur l’escalier*, no existe en *États de lame* una investigación policial orientada a aclarar los crímenes cometidos mediante el cuchillo-narrador. Esta circunstancia nos permite poner de manifiesto que la ausencia de la figura del *enquêteur* en estas tres novelas conlleva la falta de la búsqueda del culpable, es decir, la desaparición del interés por resolver los crímenes. En un género donde

el enigma ocupa un lugar central –hasta el punto de constituir el elemento vertebrador del relato y prestar su nombre a una de las tendencias, “novela de enigma”–, la ausencia de investigación atenta contra sus estructuras básicas, circunstancia que sitúa a estos textos en las fronteras de la literatura policíaca.

Para concluir, podemos afirmar que las cuatro primeras novelas estudiadas (*Une petite douceur meurtrière*, *Monsieur Émile*, *Otto* y *Les fils perdus* de Sylvie Derijke) presentan *enquêteurs* que retoman los modelos tradicionales para desmitificarlos principalmente a través de la ineficacia en el razonamiento lógico que desemboca en la incapacidad de resolver enigmas. Esta idea aparece reforzada por otros mecanismos que tienen por objeto ridiculizar a los personajes, como la descripción irónica o la atribución de rasgos femeninos. En un texto policíaco, la incapacidad del *enquêteur* para desvelar los misterios supone la desacreditación de un elemento definitorio del género y está relacionada no solo con la voluntad de renovar las convenciones por parte de las escritoras sino también con el contexto posmoderno de producción. En las otras tres obras (*La vanité des pions*, *Confidences sur l'escalier* y *États de lame*), hemos destacado la manera en que la supresión del *enquêteur* origina una nueva organización textual que guarda poca relación con las estructuras tradicionales de la novela negra. Esta vía de renovación del género socava las bases de una tradición literaria marcada por la autoría masculina de la que aún son herederos numerosos escritores (y escritoras) contemporáneos. Además, la deconstrucción de las estructuras del texto policíaco a partir, en este caso, del tratamiento del *enquêteur* pone de relieve la flexibilidad de una forma literaria en continua evolución que estas dos autoras del panorama literario belga llevan al límite gracias, quizá, a ese *œil nouveau* que, según la escritora Maud Tabachnik (Desnain), aportan las mujeres a un género eminentemente masculino.

Referencias bibliográficas

- BARFOOT, Nicola. 2007. *Frauenkrimi / polar féminin: Generic Expectations and the Reception of Recent French and German Crime Novels by Women*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- BERGLUND, Birgitta. 2000. “Desires and Devices: On Women Detectives in Fiction” in CHERNAIK, Warren (ed.): *The Art of Detective Fiction*, London, Mac Millan Press, 138-152.
- BOILEAU, Pierre & Thomas NARCEJAC. 1994. *Le roman policier*. Paris, Quadrige/PUF (1^{ère} éd. PUF, 1975).
- DELEUSE, Robert. 1997. «Petite histoire du roman noir français» in *Les Temps Modernes*, n^o 595, 53-87.
- DUBOIS, Jacques. 1992. *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan.
- ÉVRARD, Franck. 1996. *Lire le Roman policier*. Paris, Dunod.
- FONTENEAU, Pascale. 2000. *Confidences sur l'escalier*. Paris, Gallimard (coll. Folio Policier). 1^{ère} éd. 1992 (coll. Série Noire).
- FONTENEAU, Pascale. 1993. *États de lame*. Paris, Gallimard (coll. Série Noire).
- FONTENEAU, Pascale. 1995. *Les fils perdus* de Sylvie Derijke. Paris, Le Masque. 1^{ère} éd. 1992 (coll. Série Noire).
- FONTENEAU, Pascale. 1997. *Otto*. Paris, Gallimard (coll. Série Noire).
- FONTENEAU, Pascale. 2000. *La vanité des pions*. Paris, Gallimard (coll. Série Noire).

- LACASSIN, Francis. 1987. *Mythologie du roman policier*. Vol. I. Paris, Union Générale d'Éditions.
- LEMONDE, Anne. 1984. *Les femmes et le roman policier. Anatomie d'un paradoxe*. Montréal, Québec/Amérique.
- LITS, Marc. 1993. *Le roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège, Éditions du CÉFAL.
- LITS, Marc. 1989. *Pour lire le roman policier*. Bruxelles / Paris, De Boeck-Wesmael / Duculot.
- LYOTARD, François. 1979. *La condition postmoderne*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- MONFILS, Nadine. 1995. *Une petite douceur meurtrière*. Paris, Gallimard (coll. Série Noire).
- MONFILS, Nadine. 1998. *Monsieur Émile*. Paris, Gallimard (coll. Série Noire).
- REDDY, Maureen T. 1988. *Sisters in crime: feminism and the crime novel*. New York, Continuum Publishing Group.
- REUTER, Yves. 1989. "Le système de personnages dans le roman à suspense" in REUTER, Yves (sous la direction de). *Le roman policier et ses personnages*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 157-172.
- REUTER, Yves. 2005. *Le roman policier*. Paris, Armand Colin.
- SCHWEIGHAEUSER, Jean-Paul. 1984. *Le roman noir français*. Paris, PUF (coll. Que sais-je ?).
- TODOROV, Tzvetan. 1971. *Poétique de la prose*. Paris, Seuil (coll. Poétique), 55-65.
- VANONCINI, André. *Le roman policier*. 2002. Paris, PUF (coll. Que sais-je ?). 1^{ère} éd. 1993.
- BORGERS, É. "Nadine Monfils ou Le noir inclassable" [consultado el 20/11/2010]
<http://polarnoir.net16.net/monfils_interv.html>
- DESNAIN, Véronique. "Maud Tabachnik" in *Arachnofiles. A Journal of European Languages and Cultures*. Edinburgh, DELC Editor [consultado el 15/09/2011]
<http://www.delc.ed.ac.uk/arachnofiles/pages/one_desnain_tabachnik.htm>