

Małgorzata Janerka

Las relaciones de poder en la novela policiaca española después de 1975 a la luz de la definición de poder de Michel Foucault

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 7, 111-129

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LAS RELACIONES DE PODER EN LA NOVELA POLICIACA ESPAÑOLA DESPUÉS DE 1975 A LA LUZ DE LA DEFINICIÓN DE PODER DE MICHEL FOUCAULT

Resumen: En el artículo se trata de confrontar la manera de entender el poder según la definición elaborada por Michel Foucault con las relaciones del poder en la novela policiaca, viendo en este género literario una clase de práctica cultural, en la cual coinciden el saber y el poder, y la cual puede generar una interpretación de los temores y las esperanzas de la España de hoy. Tras establecer unas bases interpretativas de la novela policiaca, en particular su relación con el mundo extraliterario, el enfoque se concentra en la figura del detective, la cual es la figura clave del género y tiene mayor importancia para la interpretación de las novelas policiacas. Se analiza la construcción de la figura del detective en las novelas policiacas españolas recientes a la luz de las nociones básicas de la teoría del poder de Foucault: la hipótesis represiva y la biopolítica. También se cita la opinión sobre el papel crítico hacia la sociedad que desempeña la novela policiaca. El análisis realizado demuestra que la crítica social funciona en las novelas policiacas como una herramienta de apoyo al *estatus quo* que refuerza el poder del estado. No se trata de ningún choque de poderes, sino de una justificación de la presencia de la autoridad vigente.

Palabras clave: Foucault, poder, novela policiaca, España, detective

Title: Power Relations in Spanish Detective Fiction After 1975 in the Light of Michel Foucault's Definition of Power

Abstract: The aim of this article is to bring a foucauldian understanding of power to confrontation with the power relations in *la novela policiaca*, to look at these detective novels as a sort of cultural practice, in which power and knowledge coincide, and that can generate an interpretation of the present Spanish fears and hopes. After some interpretation bases for a detective novel have been set, especially to determine the relations of this fiction with the world outside literature, the article is focused on the figure of the detective. The detective is the key figure of the whole genre and is most important to a detective novel interpretation. The construction of this figure in recent Spanish detective fiction is analyzed in the light of Foucault's basic power theory: the repressive hypothesis and the biopolitics. The article also quotes the popular opinion on the critical attitude towards society that detective novel allegedly shows. The analysis performed demonstrates, however, that the social criticism works in detective novels as a tool of status quo affirmation which in fact strengthens the power of state authority. There is no power clash, the detective novels just reinforce the existence of political authority.

Key words: Foucault, power, detective fiction, Spain, detective

En el presente trabajo se somete a estudio la novela policiaca española que surge en el histórico período en que se inicia la democracia postfranquista. Se trata de confrontar aquí la manera de entender el poder según la definición elaborada por Foucault con las relaciones de poder en la novela policiaca, viendo en este género literario una clase de práctica cultural, en la cual coinciden el saber y el poder, y la cual puede generar una interpretación de los temores y las esperanzas de la España de hoy.

Las novelas policiacas españolas tienen un significado particular en el contexto de la historia literaria del país, tras haber brotado masivamente en 1975, es decir, después de la muerte de Franco.

Los cambios catalizados por esta fecha son fruto de procesos largos y complejos. Los cambios sociales, políticos y culturales se iniciaron ya en el periodo de *pre-postfranquismo*¹, es decir, se remontan a finales de los años sesenta y continúan en los años setenta. La llegada del turismo proporcionó la liberación de las costumbres y el contacto con otras culturas, mientras que la prosperidad económica creó una clase media en la sociedad española. Esta clase se convirtió en el motor de la modernidad y el consumismo. Como señala Colmeiro (1994: 165), “el régimen autocrático y anacrónico” no encajaba bien con la nueva sociedad española que evolucionaba hacia el capitalismo y que estaba mejor formada y era menos religiosa que antes y que, además, desconfiaba cada vez más del orden social y legal de su país.

Como señala Alba Chaparro, citando a Dorothy Sayers², la falta de fe en el sistema legal, sus manifestaciones y representantes, había tenido mucha influencia no sólo en la sociedad española, sino también, y sobre todo, en la narrativa policiaca. La represión política y el compromiso de los representantes de la ley no eran buen material para un género como la novela policiaca, que tanto dependía de la aprobación del lector. Chaparro atribuye el éxito de este género a la capacidad de los autores de crear unos protagonistas que sobrevivieron a los cambios sociales y políticos, unos protagonistas *históricamente reales* y por lo tanto, cercanos (2000: 297).

Existen más factores que propiciaron el desarrollo del género en la segunda mitad de los años 70. Se creó un público lector relativamente amplio, proveniente de las universidades. La nueva Ley de Prensa supuso una ligera liberalización de la censura. En el año 1977 se retiró por completo la censura, lo que contribuyó a mejorar la difusión de muchas novelas policiacas nacionales³ y extranjeras. También el mercado editorial ya libre (operaciones de promoción) y el clima cultural (favorable al diálogo) facilitaron el gran auge que vivió la literatura policiaca desde la segunda mitad de los años setenta.

¹ Como irónicamente llama a este periodo Eduardo Mendoza en *El misterio de la cripta embrujada*.

² “We may note that even today, the full-blossoming of the detective stories is found among the Anglo-Saxon races. [...] The British legal code, with its tradition of “sportsmanship” and fair play for the criminal, is particularly favourable to the production of the detective fiction.” Dorothy L. Sayers, “The Omnibus of Crime”, in *Detective Fiction*, Robin W. Winks, New Jersey 1980, citado por Chaparro (2000: 292).

³ Actualmente, no se publican muchas obras españolas prohibidas antes por la censura. Para citar sólo un ejemplo de la literatura policiaca: la publicación de *Sombras viejas*, la primera obra de Francisco González Ledesma, el célebre autor policiaco, fue prohibida por la censura. Después de la desaparición de la censura el libro se ha publicado por primera vez en octubre de 2007.

El *boom* del género policiaco “nativo” en un momento tan particular está relacionado con una situación social de conflicto y el deseo de un estado eficaz y honesto, combinado con una desconfianza en los mecanismos oficiales del poder, lo que al parecer constituye la principal contradicción de la presente democracia española, así como probablemente de muchas otras democracias.

Este estudio se centrará sobre todo en las obras de Manuel Vázquez Montalbán, Alicia Giménez Bartlett y Lorenzo Silva. Como autores más conocidos y de más éxito comercial, estos escritores pueden considerarse representantes de la corriente dominante del género. La *creatividad policiaca* de Vázquez Montalbán marcó profundamente los inicios del *boom* de este género en España⁴, mientras que la obra, menos numerosa, de los dos autores siguientes, desarrolla un género cuya popularidad se ha establecido ya. Estas diferencias se ven sobre todo en los personajes de los detectives: Pepe Carvalho, el investigador privado creado por Vázquez Montalbán, es un hombre cuyo pasado está lleno de conflictos con la ley y con el poder, pero, como detective privado, Carvalho de alguna manera encarna la justicia, al menos el sentido de justicia de los lectores. Y, por lo tanto, el poder de juzgar. Lo mismo hacen los detectives *ya oficiales*: una inspectora de policía (Petra Delicado) y una pareja de guardias civiles (el sargento Vila y la cabo Chamorro), creados por los autores más jóvenes, Giménez Bartlett (Delicado) y Silva (Vila/Chamorro). En los años 90 el detective español ya puede ponerse el uniforme y de todas formas encarnar la justicia. Esta *muestra* de detectives nos permitirá comentar la teoría de Foucault y los rasgos comunes de la novela policiaca a lo largo de los últimos treinta años, a pesar de las diferencias entre los autores y las obras.

Los autores mencionados crearon las series de novelas protagonizadas por detectives, unos investigadores profesionales, diseñados para lograr una aceptación fácil de los lectores y, como es de suponer, lo suficientemente representativos en su percepción de la realidad española. Como propone John Cawelti, el éxito⁵ de estos libros es prueba de que los lectores llegaron a aceptar la probabilidad y el realismo extraliterario de las situaciones allí presentadas (1976: 32). El mundo creado por los autores se consideró el mundo de los lectores. Aunque la naturaleza de los hechos y los personajes es ficticia, los atributos realistas de este mundo coinciden con los del mundo real.

En este sentido el género policiaco puede interpretarse, según Gary Hoppenstand, como historias míticas que ayudan a combatir los bajos instintos humanos a través de la socialización, construyendo un puente entre el mundo animal (irracional, violento) y el mundo social (previsible, racional, seguro). Las historias que se sitúan dentro de este marco prometen la efectividad de la actividad humana, la capacidad de controlar y comprender el temor de la muerte. La narrativa policiaca ayuda al lector a hacerse más competente en su cultura, aprendiendo lo que es y lo que no es socialmente aceptable, en qué consiste la norma y cómo comportarse en la sociedad sin traspasarla (véase Hoppenstand 1987).

⁴ Y quizás la novela policiaca en España en general.

⁵ Se trata del éxito comercial. Las novelas policiacas estaban valoradas durante mucho tiempo como *subliteratura* indistintamente de las obras individuales. Por eso en este ensayo se evitará la valoración literaria de las obras presentadas.

Ahora bien, los efectos de una narración policiaca son bastante fuertes. El detective es como un héroe mítico. Constituye una construcción fantástica cuyos atributos provienen del mundo real extraliterario. Las hazañas del detective deben traer una solución a la angustia provocada por el crimen. Mientras dure la lectura, el lector no debe dudar del detective, en el sentido estético y ético de la palabra (el héroe no puede matar por placer, por ejemplo, o ser físicamente repugnante). Es más, estaría muy bien que al lector le cayera bien el detective, que invirtiera sus emociones en este personaje, que se lo imaginara como parte de su propio mundo. Toda la acción de una novela policiaca se enfoca en la pesquisa, llevada a cabo por el detective. Ningún elemento de la narración nos da la más mínima pista para negarle la confianza al investigador y para cuestionar su condición de carácter positivo.

El detective es un constructo que encarna la actividad de investigar (y, a veces, explicar) en una historia policiaca. Como personaje literario, tiene sus creencias personales, sus gustos muy precisos y sus hábitos concretos. Todo eso para convencer, suscitar emoción, empezar a existir precisamente como constructo. Vamos a tratar al detective como a un héroe de la imaginación colectiva. Un héroe imaginado/interpretado por un colectivo de intérpretes, cuya aceptación es necesaria para que una interpretación pueda validarse. Es dentro de tal colectivo (y de los valores aceptados como colectivos) que el autor orienta su obra: quién es bueno, quién es malo, al lado de quién estar, cómo interpretar la solución.

Naturalmente, sabemos muy bien que Pepe Carvalho nunca ha dicho nada –es que no *existe*– pero sí existe su personaje como un constructo, como una expresión de ciertas actitudes, ciertas características. Por eso en el presente trabajo se va a hacer referencia a personajes literarios como a elementos existentes de la realidad. Muchísimas personas *saben* que James Bond bebe martini con vodka, removido, no agitado, aunque ni siquiera la garganta de Bond puede justificarse como hecho empírico. De ahí que las personas que cocinen guiadas por *Las recetas de Carvalho* no lo hagan según las recetas de Vázquez Montalbán. A éste no lo respalda ningún conjunto de creencias y fantasías, ningún historial de hazañas memorables, ninguna mitología.

Ahora bien, si llegamos a entender el poder según lo define Foucault, es decir, “la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes del área en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización” (Foucault 1977: 121)⁶, debemos ser también conscientes de su conexión intrínseca con el saber. En su discurso sobre la verdad y las formas jurídicas, Foucault recomienda que se preste atención a la historia de los dominios del saber conectados con las prácticas sociales proponiendo presentar la construcción histórica del sujeto a través del discurso entendido como un conjunto de estrategias que forman parte de las prácticas sociales⁷.

Aunque Foucault aplica sus teorías a las ciencias sociales y a los intelectuales, este artículo se arriesgará a tratar la novela policiaca como un tipo de práctica cultural/so-

⁶ En original: “la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s’exercent, et sont constitutifs de leur organisation”, traducción M. J.

⁷ En: <http://foucault.info/documents/foucault.truthAndJudicialForms.en.html> (14.02.2008)

cial, a saber, como la voz de un intelectual (de(l)/la autor/a)⁸ que habla de los presentes problemas sociales poniendo de manifiesto los efectos de las transformaciones del poder, una práctica que bien puede analizarse desde la perspectiva foucaultiana.

Parece bastante difundida la opinión de que una nueva sociedad y sus nuevos problemas –los enumera Colmeiro en pocas palabras: corrupción política, delincuencia e inseguridad ciudadana, drogas, desempleo (Comeiro 1994: 167 y 222)– encontraron una buena expresión en la literatura policiaca. Podemos tratar estas áreas como prácticas sociales y *dominios de saber*, es decir, prácticas seleccionadas y presentadas de una manera especial. El saber existe en la novela policiaca a nivel de lector, como la fuerza motriz de toda su lectura, y también a nivel de acción, como la razón que mueve al detective y que justifica sus acciones. Y el saber se refiere al poder, a las múltiples relaciones de fuerza presentes en un área. Las descubre. O las inventa, si no nos convence la palabra “descubrir”. O las dos cosas, como diría John Cawelti.

LA HIPÓTESIS REPRESIVA EN ACCIÓN

Dado el objetivo del presente estudio, parece preciso introducir la noción de *hipótesis represiva* por lo que se refiere a la percepción de las novelas policiacas. Según resumen escuetamente Dreyfus y Rabinow, la hipótesis represiva es “la opinión de que la verdad se opone de forma intrínseca al poder y por lo tanto inevitablemente juega un papel liberador” (Dreyfus y Rabinow 1982: 127)⁹.

Mientras tanto el poder, como escribe Foucault, no es pura prohibición ni dominación. Se revela por medio de numerosos rituales, confesiones y prácticas normalizadoras, pero “es tolerable sólo a condición de enmascarar una parte substancial de sí mismo” (1977: 113)¹⁰, por lo cual “el poder es generalmente aceptable, por lo menos en nuestra sociedad, como un límite puro impuesto sobre la libertad” (114)¹¹.

La hipótesis represiva produjo la confianza general en los sistemas judiciales (el poder del soberano se criticó por haber sobrepasado sus ramas legales¹²), y el convencimien-

⁸ Aunque tocamos aquí el complejo, pero quizás un poco anticuado problema de la cultura de masas en oposición a la cultura alta, la palabra *intelectual* no suena demasiado grandilocuente para los autores españoles como F. Savater, J. M. Guelbenzú, A. Trapiello, L. Silva, L. Ortiz, y sobre todo M. Vázquez Montalbán. El género policiaco ha sido muy atractivo tanto para los lectores activos como para los autores de renombre.

⁹ En original: “the view that truth is intrinsically opposed to power and therefore inevitably plays a liberating role”.

¹⁰ En original: “c’est à la condition de masquer une part importante de lui-même que le pouvoir est tolérable”.

¹¹ En original: “Le pouvoir, comme pure limite tracée à la liberté, c’est, dans notre société au moins, la forme générale de son acceptabilité”.

¹² Así funcionaba la autoridad real del Medievo: entre la densidad de fuerzas conflictivas el poder del rey (de proveniencia divina) era la única fuerza capaz de dominarlas, y de controlarlas, y por eso, necesitada por todos. *Pax et justitia* era su lema, significando algún límite, la prohibición de guerras privadas o juicios privados. Como opina Foucault, la ley era simplemente una forma de ejecutar el poder monárquico. Mientras crecía el aparato jurídico y se codificaron las leyes, su poder se desarrolló tanto, que ya las leyes llegaron a existir como independientes de la monarquía. Este cambio se produjo en el siglo dieciocho y diecinueve. La monarquía incluso fue objeto de crítica por no actuar conforme a la ley. Y se absolutizó la ley, como antes se absolutizó el poder monárquico. (véase Foucault 1977: 114-115)

to de que “el poder tiene que ejercerse de acuerdo con una legitimación fundamental” (Foucault 1977: 117)¹³. Dado que el poder codificador (o sea, las leyes escritas y las sentencias de los tribunales) no es nunca totalmente eficaz, sus mecanismos sobrepasan los límites del estado y sus instituciones y permiten una crítica del poder, que de hecho reproduce este poder, porque lo establece como un referente *absoluto*.

El mismo mecanismo puede observarse en cuanto a la novela policiaca en la España postfranquista. La interpretación marxista de Valles Calatrava atribuye el desarrollo de la novela policiaca en España a “la creciente generalización de la ideología jurídica como mentalidad social”. Según Valles Calatrava la evolución capitalista proporciona nuevas leyes, es decir, la *base lógica* de la novela policiaca (1991: 108-109). Podemos entender el capitalismo de Valles Calatrava como el crecimiento de la burguesía que, según Foucault, promovió los cambios en el sistema judicial del poder. De todas formas, varios escritores, sobre todo los jóvenes, vieron en la literatura policiaca “el medio para expresar sus críticas a la recién fallecida dictadura” (Vázquez de Parga, 1993: 202). Tal y como explica Foucault, una denuncia (el hecho de mostrar la *verdad*) realizada para *criticar* los mecanismos del poder (en el caso de la novela policiaca española, no sólo la dictadura, sino también la imperfección de las leyes y *recursos humanos* del aparato judicial heredados de la dictadura¹⁴) refuerza estos mecanismos, por referirse al aparato judicial como algo imperfecto, pero existente de forma absoluta, sin posibilidad de sustituirse por otra cosa. Un lector de novelas policíacas puede ver que es necesario perfeccionar estos mecanismos, para que sean más útiles, más *absolutos*.

También otros críticos (véase Balibrea 2002: 116, Egido 2001: 26) mantienen que la novela policiaca después de Franco se convierte en un espacio cultural estratégico para criticar el *statu quo*. Los detectives protagonistas de las novelas policíacas muestran una desconfianza profunda respecto a la cultura, el saber y la religión, los dominios tradicionales del abuso de poder por parte de la autoridad. La desconfianza en la cultura es especialmente visible en la serie de Vázquez Montalbán protagonizada por el detective Carvalho, quien muestra lo insatisfecho que está con los significados ideológicos de la cultura quemando sus libros. Así habla de ellos: “Cuanta más pretensión a la trascendencia, más culpabilidad. Seguro que han conseguido engañar a alguien” (Vázquez Montalbán 1977: 179). Así podemos ver que Carvalho usa la hipótesis represiva: lucha por lo verdadero, por la falta de estafas, por lo auténtico, denuncia lo incorrecto, y pone un grito por la justicia, por una mejor codificación del poder, por unas mejores prácticas normalizadoras¹⁵.

Hay que admitir que la denuncia se hace más sutil en las novelas protagonizadas por funcionarios, escritas en los años noventa. La detective de Giménez Bartlett siempre encuentra algún problema social *irregularizado* durante su investigación y un buen análisis del problema, que es tan importante como la investigación del caso. En *Un barco*

¹³ En original: “le pouvoir doit par essence, et idéalement, s’exercer selon un droit fondamental”.

¹⁴ Mejor encarnados por el comisario Contreras de Vázquez Montalbán.

¹⁵ Por prácticas normalizadoras se entiende en este artículo todas las actividades cuyo objetivo consiste en someter al individuo al control de la sociedad. Los ejemplos más obvios serán la vigilancia y los husmeos en la vida privada de los individuos, cometidos con la excusa de servir al bien común (o sea, casi todo lo que hacen los detectives en las novelas policíacas).

cargado de arroz (2004), el esfuerzo de conocer la vida de los sin techo es la clave de la investigación y se convierte en una especie de denuncia: algo no funciona bien, el mecanismo debería arreglarse. Los sin techo quedan exentos de la sospecha de ser delincuentes mientras que se denuncia que las fundaciones, que en teoría deberían ocuparse de ellos, sirven sólo para el blanqueo de dinero y desgravaciones fiscales de los altos cargos del mundo de los negocios. La insolidaridad financiera de los empresarios se denuncia en unas circunstancias muy significativas: un director de empresa mata a un sin techo, quien era su contable. En este caso Giménez Bartlett reclama transparencia.

Mientras que la cabo Chamorro de la Guardia Civil se dedica a la astronomía y cree en un orden estable del universo, en el que encaja también el planeta Tierra, su compañero el sargento Vila¹⁶ revela su afición por la *verdad* siendo psicólogo e intentando llegar a la verdad interior de cada personaje importante que aparece en su camino. El *papel liberador* de tal definición de perfil psicológico consiste en comprobar que con algunos individuos el orden social no es compatible. Gracias a los procedimientos de Vila podemos ver por qué falla el mecanismo social y, gracias a sus largas charlas, por qué uno no debería tener motivos para sentirse muy especial. La motivación psicológica más común en la serie de Silva son las ansias de poder, la negación a someterse a las reglas de la sociedad a causa de sentirse por encima del orden y la ley. Tal sentido puede ser inspirado por un estatus social muy alto, como el de Zaldívar¹⁷ en *El alquimista impaciente* (2000), o por un sentido de impunidad, como en *El lejano país de los estanques* (1998), donde el criminal/culpable resulta ser la jueza. Las novelas policiacas de Silva siempre contienen un trozo de conferencia de psicología popular pronunciada por Vila. Por ejemplo: “Nuestro cerebro trabaja a destajo para aniquilar todo lo que se contradiga con la proposición «Soy estupendo y tengo el control»” (Silva 2005: 339). Así nos queda completamente claro por qué el sistema ha fallado. Si los ciudadanos hubieran tenido más humildad, no se habrían producido los crímenes.

Los *incompatibles* con la sociedad serán los sospechosos y uno de ellos, el culpable. Uno de los procedimientos de la denuncia de lo corrupto se basa en la división entre la culpa y el autor del crimen, constituyendo, en consecuencia, la distinción entre el culpable y el oficialmente acusado o detenido. También en lo que dice Carvalho a la hora de quemar libros¹⁸ aparece la culpabilidad como un concepto bastante abstracto. ¿Puede ser culpable un libro? No es infrecuente en las novelas de Vázquez Motalbán este tipo de culpabilidad, el engaño ideológico. En *El delantero centro será asesinado al atardecer* (1988) la culpa la tienen: la especulación con los precios del suelo antes de los juegos olímpicos en Barcelona, la soberbia de un director de prensa, el olvido al que relegan los hinchas de fútbol a los campeones caídos y la compra-venta de jugadores de fútbol. Los autores materiales de la muerte del delantero centro son presentados como seres pobres sin voluntad propia, manipulados por los ayudantes del presidente del Barça con pro-

¹⁶ Protagonistas de las novelas de Lorenzo Silva.

¹⁷ Un empresario muy rico que cree que puede comprar a todos y a los que no puede comprar, puede matarlos impunemente (como a su rival en los negocios, Ochoa, a quien envenena exponiéndolo a radiación peligrosa).

¹⁸ La cita aparece tres párrafos antes.

mesas imposibles de cumplir. Además, son drogadictos. Doblemente marginados, de la vida social y de la acción de la novela, sirven para mostrar los intereses turbios de las altas capas sociales barcelonesas. Para postular un control mejor.

Aunque sean los individuos los que cometen los crímenes, la culpa frecuentemente recae en algún grupo social poderoso, algún sistema o ideología, denunciando sus manipulaciones vergonzosas, mientras que los personajes de los autores materiales se construyen de forma que se les hace o bien poco significantes, o bien dignos de nuestra compasión e incluso simpatía. Son el sistema, la sociedad y el imperio del dinero los que provocan el triste final. En *Los mares del sur* (1979) de Vázquez Montalbán, Stuart Pedrell, un hombre de negocios muy rico que empieza a sentir inquietudes existenciales y remordimientos por las condiciones precarias de vida en un barrio construido por su empresa, precisamente allí encuentra su muerte. El asesino es un muchacho cuya agresión y problemas mentales fueron inducidos por la educación que recibió en su familia, extremadamente patriarcal.

En *Muertos de papel* (2001) de Giménez Bartlett, una muchacha, que trabaja en un programa popular de televisión que apela a los instintos más bien bajos, está tan decidida a prolongar su emisión que mata a los invitados al programa guiada por esta desesperación. La autora la presenta como a una especie de *zombie* bajo los efectos de la presión de los espectadores y también de la presión de triunfar en la vida. En *Día de perros* (1997) la culpa está sencillamente en el sistema de luchas clandestinas de perros de razas peligrosas y en la avaricia humana. Los asesinos, un matrimonio que cría perros peligrosos para los combates, no son peces gordos en este juego, tampoco los inventores del negocio.

El codificado imperfecto del poder¹⁹ y la *injusticia* de la sociedad se retratan de forma ejemplar en la novela de Guelbenzú *No acosen al asesino* (2001). En este caso, cometiendo un acto de venganza pasional, el asesino mata a un juez cuya decisión fue uno de los motivos de la muerte de la madre del asesino, en la remota oscuridad de los tiempos de Franco. El mensaje parece claro: el poder político y económico debe ser más *verdadero*, más *observador de las leyes*, lo que es, obviamente, una reclamación de un poder fuerte en nombre de algún valor utópico.

En las novelas de la serie Bevilacqua/Chamorro de Silva la culpa está mucho más personalizada, lo que se debe en gran medida al enfoque psicológico, pero esto no reduce la propaganda disciplinaria de estas novelas. Los asesinos de Silva matan motivados por emociones personales como la envidia, la avaricia o la venganza. Los criminales no son instigados a sus actos por las condiciones sociales, pero sí forman parte de unos mecanismos que les hacen pensar en la impunidad de sus crímenes. La riqueza desmesurada de un empresario (Zaldívar en *El alquimista impaciente*), el sentido de omnipotencia de los representantes del sistema jurídico y policial (la jueza en *El lejano país de los estanques* o el guardia corrupto en *La niebla y la doncella*, 2002), las amenazas y la venganza del crimen organizado (los jefes de la mafia rumana en *La reina sin espejo*, 2005); todo esto podría prevenirse con un mejor control estatal o social.

¹⁹ Véase la nota 12.

LO BIOPOLÍTICAMENTE CORRECTO

Según Foucault, el cuerpo humano es el punto de enfoque de las tecnologías de control, de las prácticas de confesión y normalización. El cuerpo constituye el objeto, pero también el objetivo de estas prácticas. Y esta relación permanece visible en la novela policiaca española después de Franco.

Foucault asocia el crecimiento del control sobre el cuerpo con el desarrollo de la policía moderna y la aparición masiva de las anomalías (objetos de posterior normalización). La *invención* del delincuente hizo posible la imposición de una supervisión general de la normalidad: el delincuente se distingue del ofensor por el hecho de que lo relevante en describirlo no sea tanto su acto como su vida (véase Foucault 1979: 255).

Las novelas policiacas proporcionan al público los detalles de la vida de los delincuentes, obsequian a sus lectores con el *saber* entendido como un imaginario listo para armar, suficientemente plausible en su contexto social y de ahí que puedan empezar un discurso significativo sobre ellos. Se conceden el derecho a valorar la vida de los delincuentes y de que lo hagan también sus lectores. Es más, se conceden también el derecho a controlar esta vida, narrando historias que son, de hecho, historias de control y vigilancia, historias de la *normalización*. El crimen como tal nunca ocupa demasiado lugar en las páginas de una novela policiaca, tampoco el género se preocupa mucho por el castigo. Mientras tanto, el papel central pertenece a la investigación, o sea, una serie de procedimientos que, a través de un conocimiento mayor de la vida y las actividades de las personas aparentemente *normales*, pero sospechosas de ser *criminales*, debe resultar en la identificación correcta del criminal.

Las novelas policiacas en sí constituyen una práctica normalizadora, revelando los detalles de las historias de investigación y de crimen, apuntando los elementos no disciplinados y denunciando los crímenes al público, para que éste pueda sentir que controla mejor los elementos no normalizados: que tiene el privilegio del *saber*²⁰.

A la luz de lo dicho, es posible interpretar las historias de detectives como prácticas disciplinadoras (normalizadoras) y de confesión. Existen algunos aspectos de la vida que tienden a contradecir el sentido de justicia presentado en el libro (lo que parece, si seguimos a Cawelti, no estar muy lejos del sentido popular de justicia extraliteraria) y estas contradicciones se narran/confiesan a los lectores para reclamar una ley mejor y mejores reglas de convivencia social, es decir, más poder. Desde luego, en tales reivindicaciones no se trata del poder del Estado. Ahora bien, para Foucault “el poder se sitúa y ejerce a nivel de la vida, de las especies, la raza, y los fenómenos de la población que se producen a gran escala” (1977: 180)²¹.

Se distinguen así dos polos del poder sobre la vida: uno se concentra alrededor del cuerpo como máquina e intenta optimizarla y disciplinarla, incrementando su utilidad, y el otro “tiene como enfoque el cuerpo de las especies, el cuerpo imbuido de la mecáni-

²⁰ Y por lo tanto, también el poder de control.

²¹ En original: „le pouvoir se situe et s'exerce au niveau de la vie, de l'espèce, de la race et des phénomènes massifs de population”.

ca de la vida que sirve de base para los procesos biológicos. La supervisión de las condiciones de éstos forma la biopolítica de la población” (Foucault 1977: 183)²².

Y es la biopolítica la que define la última razón de las novelas policíacas, ya que éstas argumentan precisamente a favor de unas mejores condiciones de vida, de unas reglas de coexistencia social que sean más eficaces o convenientes, de una población mejor (y mejor regulada), de una sociedad que crezca en paz sin anomalías. Por último, pero no menos importante, el crimen más popular de la novela policíaca que es el asesinato es de por sí un crimen contra el bio-poder.

Vázquez Montalbán parece consciente del significado del cuerpo humano a la hora de crear el personaje de Carvalho, detective que quema los libros. Si Carvalho respeta un tomo, esto se debe a la excelente sensación de su tacto²³. El placer del texto para él no existe. Recordemos que para Barthes las metáforas de tal placer son el sexo y la gastronomía. Al construir a su personaje, Montalbán transmite un mensaje diferente. Para Carvalho dichos placeres han dejado de ser metáforas. Él es muy literal en su adulación a la gastronomía y al sexo y juzga a las personas por su aptitud en ambos. Los criterios de investigación de este detective son sensuales.

Son el sexo y la salud los que generan más prácticas disciplinadoras. El cuerpo constituye ideología y Carvalho no quiere estar a dieta, como los ricos y poderosos. Se introduce como un marxista de la fracción gastronómica y no cree que existan los valores burgueses. El detective propone la *revolución sensual*, como opina Resina, esperando vencer a las clases altas en su propia tierra (1997: 119), siendo gourmet, cultivando su gusto fino por los vinos y los cigarros de calidad y, además, viviendo en un área prestigiosa de su ciudad. Cuánto más come, menos progresan sus investigaciones, lo que supuestamente debe aumentar la curiosidad de los lectores, ansiosos de devorar la novela.

De todas formas, la abundancia en el comer y cocinar representa la ideología de consumismo, el nuevo estilo de vida, y encaja bien con las prácticas populares del bio-poder (reforzar el cuerpo con el descanso, el tiempo libre, y aumentar la fuerza económica de la población (PNB) por medio de un consumismo desmesurado). Carvalho admite que la cultura carece de valor y que es un fútil sustituto de la verdadera naturaleza humana²⁴, es más, todas sus *prácticas de clase alta* expresan una añoranza de lo auténtico, hecho a mano, fabricado según receta tradicional, un respiro de aire puro. ¿No se tratará de una reclamación de una mejor calidad de vida? Anhelando estos valores tan *sinceros* Carvalho desea también más participación en la democracia²⁵ y aparte del contexto biopolítico, se debe ver en esto también una aplicación de la hipótesis represiva; es una reclamación del mismo tipo de poder desde una perspectiva distinta, en este caso, de un poder mejor legitimado, mejor distribuido y más activamente apoyado.

²² En original: „est centré sur le corps-espèce, sur le corps traversé par la mécanique du vivant et servant de support aux processus biologiques”.

²³ “Le debía quemar los clásicos de Pleyade por el tacto hermosísimo de los libros” (Vázquez Montalbán 1979: 91).

²⁴ “El hombre es un canibal” (Vázquez Montalbán 1988: 29).

²⁵ “La democracia no es nada más que votar y pagar impuestos” (Vázquez Montalbán 1983: 34).

Quizás a causa de la imaginación literaria, quizás por otros motivos, tanto Lorenzo Silva como Alicia Giménez Bartlett evitan concentrarse demasiado en el cuerpo de sus detectives. Prefieren el cuerpo social.

Según algunos autores, el patriarcado no encaja con el bio-poder de su país. Petra Delicado, la detective creada por Giménez Bartlett, es una feminista práctica, lo que de por sí desafía los patrones sociales tradicionales, ya que la inspectora se comporta según los estereotipos masculinos, por ejemplo, empezando una pelea en un bar para descargar su agresividad acumulada. En *Serpientes en el paraíso* (2002), mientras el Papa visita Barcelona, esta detective anticlerical recibe la orden de ser guardaespaldas de un obispo del Vaticano. Delicado detesta las maneras suaves del obispo, pero decide cooperar, porque el orden público le parece más importante que sus opiniones privadas. Incluso llega a pedir al obispo que sea mediador entre la policía y un grupo de gitanos, de los que la inspectora quiere obtener un testimonio para resolver un caso de asesinato que ha tenido lugar dentro de este círculo social. La mediación parece terminar con éxito y los comentarios de Petra Delicado, antes sarcásticos, adoptan un tono cordial. Frente a la catedral barcelonesa, durante una misa muy concurrida, los gitanos obtienen una bendición especial del Papa. Y sólo después de que el obispo haya partido para Roma, la detective recibe una carta suya muy amistosa en la que puede leer que el testimonio de los gitanos, obtenido gracias a la ayuda del obispo, no vale más que los falsos testimonios anteriores: los gitanos sólo deseaban una bendición del Papa y mintieron para conseguirla, mientras que el obispo necesitaba un grupo de marginados para que el Papa los bendijera. La cooperación con las autoridades religiosas termina en falsas acusaciones y mentiras, que tal vez quedan bien en los informes policiales, pero están lejos de la tan anhelada verdad. Además, en contra de la biopolítica, y también en contra de lo que desearía la detective, fracasan los intentos de controlar un círculo social muy cerrado. En el hecho de que Petra investigue un círculo social corrupto, a su vez totalmente marginado y cerrado, pero situado al otro extremo de la escala social: gente rica urbana que vive en un condominio bien vigilado, se refleja la práctica normalizadora, que ya hemos comentado antes. Ni los secretos ni las vallas son buenos para el bienestar social. Por cierto, el problema lo resolverá por fin la policía y de forma competente.

En el mismo libro Delicado se deja atraer por el encanto de una joven y rica mujer, una ciudadana y madre modelo. Los remordimientos provocados por un instinto maternal tardío de Delicado, despertados por la hija de aquella mujer, suponen una amenaza. La inspectora hubiera podido resolver el caso de modo más rápido, pero se lo impedía la amistad que ha trabado con la mujer delincuente. Dado que la atracción maternal de la detective por la hija de aquella mujer fue el fundamento de tal amistad, podemos asumir que la inspectora hubiera resuelto mucho más rápido el caso si en ese tiempo hubiera invertido sus sentimientos maternos de forma *apropiada*. El simbolismo biopolítico de la situación es obvio.

Lorenzo Silva toca un tema candente al hablar de la inmigración en *La reina sin espejo*. La inmigración rumana en España es vista como un fenómeno muy negativo para el cuerpo social español, aunque el libro presenta a rumanos *buenos*²⁶ y *malos*. El asesi-

²⁶ Otro rumano *bueno* es Gheorge Radoveanu, quien trabaja físicamente en una gasolinera a pesar de tener estudios universitarios y ser un hombre muy culto. De ahí nos atrevemos a llegar a la conclusión de que, en suma, la inmigración es un fenómeno negativo para Silva.

nato de Neus Barutell, una estrella de reportajes televisivos sobre temas ligeros, pone al sargento Vila sobre la pista de la mafia rumana. Neus quería cambiar un poco de perfil profesional y ocuparse de temas más serios. Concretamente, del tráfico de mujeres. Realizó sólo el primero de la serie de reportajes que había planeado. Al igual que su informante, Catalina Iliescu, fue asesinada por la mafia. Catalina era una prostituta menor de edad que decidió destruir el negocio de su jefe por motivos de venganza personal. También era novia de uno de los encargados del negocio. La mafia compraba a policías y traficaba con mujeres, haciendo películas pornográficas y *alquilando* a las protagonistas a quien lo deseara. No sólo se dedicaba a un negocio sucio: involucraba a los españoles, corrompía a policías, e incluso empezó a matar. Por suerte, el cuerpo social de los españoles sobrevivió gracias al diligente sargento Vila y sus hombres. Aquí la biopolítica adquiere una dimensión racial y cultural: un policía corrupto, declarando en la comisaría, dice: “Me llamó el muy cretino²⁷ [...] presumiendo de haber montado el crimen perfecto, [...]. Yo le dije [...] que si se le antojaba bien podía amenazar, pegar palizas, cortar dedos [...], pero que aquí los homicidios son otra cosa” (Silva 2005: 356). El cuerpo social –la salud física de sus miembros y sus normas internas– corría demasiado peligro. Vila lo salvó conforme a la biopolítica de su Estado o Nación²⁸. Además, defendió el poder del espectador/*consumidor de cultura*. El público de los programas de Baruntell tenía derecho a *saber*, a controlar la situación, a mantenerse informado.

DISCIPLINAR LA DEMOCRACIA

El deseo de crear un imperio de la ley que fuera más cercano al sentido común de la justicia hizo que las novelas policíacas proliferaran durante el periodo de la incipiente democracia española. Un periodista (Gálvez, creado por Jorge Martínez Reverte), un ex-policía y vigilante en un club nocturno (Toni Romano, creado por Juan Madrid) y un investigador privado (Carvalho, creado por Vázquez Montalbán) fueron los primeros detectives realmente populares y no fue hasta la segunda mitad de los 90 que los detectives policías empezaron a protagonizar las novelas policíacas. Si asumimos, como propone Foucault, que “la policía articulaba y administraba el bio-poder para aumentar el control del estado sobre sus habitantes [...] en sus actividades cotidianas” (Dreyfus y Rabinow 1982: 139)²⁹, este hecho es significativo tanto para la percepción social del cuerpo de policía como para la eficacia del discurso de las novelas policíacas. Cumpliendo con su plan de normalizar al delincuente, los autores de las novelas policíacas trataron de convencer al público de la necesidad de un mejor uso/codificación de la ley por parte del poder (Estado). El público aceptó a los detectives policías como protagonistas de las nuevas novelas policíacas porque éstos actuaban de acuerdo a la común convicción

²⁷ El jefe de la mafia rumana.

²⁸ Aquí esta palabra se refiere a los ciudadanos de España.

²⁹ En original: „the police was the articulation and administration of bio-power so as to increase the state’s control over its inhabitants [...] in their everyday activities”.

de que había que cambiar las leyes y la sociedad. La actitud claramente antifranquista de todos los detectives tiene también otro aspecto: la policía y la sociedad española, que ahora en la democracia constituye un nuevo poder, no siempre eran amigas. Así que en el periodo inicial de la democracia no se podía confiar del todo en la policía, y por consiguiente, la policía no era la protagonista más idónea para un papel cuya función era confirmar la legitimidad del nuevo orden.

El detective es el personaje más individualizado de toda la novela policiaca. En las novelas policiacas españolas este rasgo queda aún más subrayado. ¿Será un efecto de la democracia, la necesidad postfranquista de resaltar las motivaciones privadas y el distanciamiento del sistema? Perteneciendo, o no, a una institución normalizadora, los detectives declaran actuar movidos por unos motivos particulares, lo que ayuda a que los lectores asuman sus puntos de vista y acepten el mundo (y las ideas) presentado en las novelas como un mundo al menos plausible, si todavía no real, con posibilidades de convertirse en un mundo real en cualquier momento (la historia narrada se acepta como algo que hubiera podido suceder). Como explica Cawelti, el mecanismo de leer una novela policiaca consiste en calmar el terror del lector provocado por un crimen sin explicación (al comienzo de la lectura). El autor debe construir a las víctimas de una forma que permita que el lector siga la historia con emoción. Es decir, la víctima debe inspirar simpatía y compasión, al menos al inicio de la lectura. Esta regla del género, cumplida por los autores españoles, explica por qué la atracción por las víctimas, y a veces también cierta necesidad de vengarlas, forma parte de la motivación de los detectives. Los lectores deben estar convencidos de que los detectives están de su lado y los autores, seguros de que los detectives no serán rechazados por los lectores. Vila, de profesión guardia civil, protagonista de las novelas de Lorenzo Silva, anuncia: “Sigo en esto, bueno, por si queda alguna esperanza de encontrar el modo de disuadir a la gente que joda al prójimo. Y si no la hay, por completar el dibujo” (2002: 56).

Petra Delicado piensa que su trabajo es socialmente inevitable y necesario. Sus motivos privados para seguir desempeñándolo son de doble índole: su ambición personal y su compasión por las víctimas. La inspectora se pregunta a sí misma al investigar su primer caso serio: “¿Cuánto tiempo tardarían en quitarnos el caso? ¿Nos darían siquiera la mínima opción de resolverlo?” (Giménez Bartlett 1996: 44). Está convencida de que como mujer y con un pasado laboral de abogada mejor sería resignarse al trabajo de la sección de documentación. Pero le gusta el servicio activo y los desafíos que trae. Su triunfo en cada libro de la serie es también un triunfo laboral de una mujer. Las novelas de la serie Delicado contienen una fuerte apuesta ideológica, una valoración de ciertas actitudes sociales. Si los lectores están satisfechos con la justicia que acaba de hacerse, deberían valorar positivamente el factor clave del reciente final feliz: el triunfo laboral de la mujer³⁰. Aquí podemos ver cómo los problemas policíacos se convierten en problemas sociales, el trabajo en la policía se presenta como cualquier otro trabajo, con sus horas extra y obligaciones por cumplir. El segundo motivo que impulsa a Delicado no

³⁰ ¿Por qué las novelas de Delicado hacen la apuesta ideológica por el triunfo de la mujer si las novelas de Silva o Vázquez Montalbán no apuestan por el triunfo laboral del hombre? Los interesados en el tema pueden responder esta pregunta individualmente, en este ensayo no nos ocuparemos de este complicado tema.

permanece tan visible, aunque también se explica con claridad: “cuando averiguamos la autoría de un asesinato a veces los familiares de las víctimas se sienten reconfortados”³¹ (Giménez Bartlett 2004: 32). Y es cierto, Delicado siempre intenta conocer la psicología de las víctimas al igual que la del criminal. Es una forma de mostrar el crimen de forma foucaultiana, como una crisis psicológica del cuerpo social. También es una forma de mostrar el *saber* como un método de dominar esta crisis.

Hasta Carvalho, permaneciendo fuera de las fuerzas de control estatales, confiesa: “En otros casos se ha enamorado de alguien: del asesino, de la víctima, del asesino sobre todo cuando tenía rasgos de víctima” (Vázquez Montalbán 1987b: 160). Esta actitud distanciada que manifiesta Carvalho ayuda a conservar la flexibilidad de acusar o denunciar desde la perspectiva de la hipótesis represiva, porque la distancia ayuda a ver la *verdad*. En *La Rosa de Alejandría* (1984) el asesino merece si no el amor de Carvalho, sin duda su gran compasión. Es un marinero que proviene de un puerto nostálgico de provincias (Águilas), un puerto que se ha convertido en un sitio muy moderno y consumista y ha perdido su encanto. El marinero también perdió su encanto para su antiguo amor, con la que mantenía citas furtivas. Cuando supo que su amante (de la que estaba perdidamente enamorado) llevaba meses como prostituta de lujo, la mató, aunque sin querer (la mujer cayó cuando él le solicitaba más detalles). Su crimen fue agravado por dos personas: una descuartizó y profanó el cadáver; otra, un *voyeur*, quien no sólo ayudaba a la mujer en sus citas con los clientes, sino que también fue quien le propuso tal actividad y fue testigo de todos sus encuentros, incluido el último. Ninguno de los dos iba a declarar en el juicio del marinero. El caso se va resolviendo a medida que el criminal se va aproximando al puerto de Barcelona. Carvalho se hace una idea del crimen y sus circunstancias mientras visita las localidades perdidas de Levante y habla con varias personas cuya alma se reduce a sus intereses económicos o su necesidad de divertirse. La única persona con pasión resulta ser el marinero desafortunado, aunque no era la pasión de matar, como piensa todo el mundo, sino la de amar. Lo sabe Carvalho y se compadece del marinero mientras éste se hunde y se deja condenar. La única acción de Carvalho es observar al marinero, hacer un espectáculo privado de su detención en el puerto, encogerse de hombros y prepararse una comida de carne roja³².

Esta distancia ayuda también a introducir más normalización y articular más poder controlador. Los detectives se ven tentados por alguna fuerza siniestra, con mucha frecuencia encarnada por uno/a amigo/a o amante atractivo/a, a quien el/la detective consigue oponerse al final, en nombre del orden triunfante. Este viejo mecanismo (véase Cawelti 1976) hace que los lectores experimenten los peligros y las tentaciones indirectamente, identificándose con el/la detective, pero siendo guiados al final hacia los *buenos* patrones de conducta, que acaban premiados en las novelas. En *El laberinto griego* (1991) de Vázquez Montalbán esta transformación entre lo aceptable e inaceptable se realiza a nivel de valoración, no de descubrimiento, de los sucesos nuevos. Carvalho se deja

³¹ Esta frase puede entenderse también como irónica, ya que con ella compara Delicado su oficio con el trabajo de psiquiatra. La ironía de esta frase, si existe, es muy ligera y no desmiente su sentido.

³² Lo que podría entenderse como una metáfora de la sociedad que alimenta su cuerpo con los condenados, asignándoles las culpas e indicándoles su destino sin profundizar en sus crímenes.

seducir por una bella francesa y acepta el encargo de buscar a su amante, moribundo de sida, quien había huido de ella sin decir palabra³³. Aun sabiendo que ha sido cómplice de un crimen, Carvalho se interesa más por descubrir los pormenores de la historia amorosa sin intentar arrepentirse. En las novelas de Giménez Bartlett, esta atracción por *el lado oscuro* se produce al más puro estilo de *Halcón maltés* en *Serpientes en el paraíso* la inspectora Delicado se hace amiga de la asesina, mientras que el subinspector Garzón, el acompañante de Delicado, se enamora de la ayudante del criminal más importante del libro (en *Día de perros*). Igual de poco ingenioso al usar este elemento de la narración policiaca es Lorenzo Silva. Su pareja de guardias nunca sospecha de los suyos, es decir, de los jueces y policías que luego resultan corruptos.

En las novelas policiacas la normalización de la sociedad siempre es exitosa y el garbazo negro siempre queda identificado (aunque todavía queden más por identificar), por cierto, con el uso del obvio poder de hacer preguntas, amenazar, seguir e investigar (también en los laboratorios), es decir, el poder del saber prácticamente sin límites del que disfrutaban los detectives policías.

Se puede comparar el detective literario, que siempre suele estar un poco al margen de la sociedad, a la función ritual del verdugo (véase Girard 1987), quien practicaba lo prohibido por la sociedad y sus leyes, es decir mataba a las personas impunemente. La investigación de las vidas privadas ajenas, el comportamiento violento, así como un lenguaje brutal y agresivo son los privilegios especiales de los detectives, los privilegios obtenidos a cambio de estar fuera de la sociedad de alguna manera. Los detectives de Silva, Giménez Bartlett y Vázquez Montalbán siempre tienen algo personal y/o geográfico que los sitúa al margen. Carvalho vive en Valvidrera, apartado de la gran ciudad donde lleva a cabo sus investigaciones. Además fue comunista y sus ilusiones políticas frustradas lo marginan de forma social³⁴. Petra Delicado no se aparta geográficamente de su ciudad, pero sí personalmente. Es una mujer sola y sin familia, una loba solitaria, incapaz de mantener relaciones amorosas estables. Además, no es una mujer joven, lo que la sitúa en la categoría de las *mujeres invisibles*, no apreciadas por la sociedad³⁵. El sargento Vila es medio-colombiano y tiene un apellido difícil de pronunciar (Bevilacqua). Está divorciado y no tiene familia. Compra su ropa en las rebajas o en los supermercados, porque el salario de un guardia civil lo margina también económicamente.

El lenguaje subraya la posición privilegiada del investigador del crimen. Los detectives emplean un lenguaje agresivo, dejando sonar una palabrota de vez en cuando, tipo “¿Jode hasta por los codos?” (Vázquez Montalbán 1977: 55) para subrayar su derecho de infringir las normas³⁶. Son agresivos incluso cuando parece que dirigen sus palabras a alguien más *general* que su interlocutor (¿la sociedad?), intentando inspirar el sentido

³³ La historia es más complicada e incluye al amante del amante que esta ayudando a la francesa, pero esto no es relevante ahora.

³⁴ No participa en la vida política de la sociedad, ni activa ni pasivamente.

³⁵ Repito esta opinión tras la escritora polaca Olga Tokarczuk quien afirma que los transeúntes en las calles ignoran a las mujeres que tienen más de cuarenta años y las miran como si fueran aire. Según la escritora, tales mujeres deben buscar empleo como detectives, pues pasarían desapercibidas (<http://kobieta.gazeta.pl/wysokie-obcasy/1,53581,4589503.html> (14.02.2008).

³⁶ También puede tratarse simplemente de la estilización de los personajes.

de culpa y conseguir apoyo. Dice uno de los personajes de Silva: “Somos los gilipollas que están ahí para comerse la mierda que no quiere nadie. [...] nos matan a los niños en cuanto nos descuidamos” (Silva 2002: 209).

Otra vez, es en el cuerpo humano donde se concentra la atención. Dicho fragmento ilustra también la función de la policía realizando las prácticas disciplinadoras que todos ejercen respecto a sus propios cuerpos (aseo personal) y que alguien tiene que realizar respecto al *cuerpo de la sociedad*. Según esta metáfora, la policía es indispensable para un buen (disciplinado) funcionamiento del cuerpo de la sociedad, pero la tarea de mantener el orden le trae mucho sufrimiento y los lectores le debemos compasión.

Petra Delicado, la detective creada por Giménez Bartlett, suele decirle a su ayudante: “No me joda, Garzón!”, lo que llama “la fórmula mágica tantas veces utilizada para atajar cachondeos incipientes” (Giménez Bartlett 1999: 10). Sin embargo, a veces en lugar de utilizar un lenguaje brutal se sirve de la ironía: “¡Vaya, nuestro jefe no quiere que molestemos a estos tranquilos ciudadanos. No me negará que hace gala de una gran sensibilidad hacia las clases privilegiadas!” (Giménez Bartlett 2002: 36), mostrando que no son los ciudadanos tranquilos quienes tienen derecho a autodefinirse, sino la policía, que sabe más y puede definirlos a ellos (ya que la tranquilidad del barrio de los ciudadanos en cuestión fue interrumpida por un asesinato). Sin embargo, Giménez Bartlett evita hablar del funcionamiento de la policía como una institución. Prefiere hablar de su contexto y situación social (como independiente de la iglesia, o mediadora entre varios grupos, o escasa de recursos financieros), y si habla de los pormenores del trabajo en el cuerpo, critica la presión de su jefe para ver resultados o la necesidad de escribir informes y completar la documentación. Estas características, propias no sólo del trabajo de policía, *suavizan* muy bien las prácticas normalizadoras de Delicado, cuyo oficio consiste sobre todo en saber lo que no pueden saber los demás.

Lorenzo Silva es mucho más crítico hacia la policía que Giménez Bartlett. Silva concentra algunas de sus novelas, como *La niebla y la doncella*, en torno a los servidores corruptos de la justicia, y en otras sólo alude a tal corrupción. Es bastante emblemática la siguiente opinión de Vila: “Si las cárceles donde se almacena el desecho, o los tribunales donde se lo etiqueta son máquinas de fabricar justicia, yo soy el hada Campanilla” (Silva 2002: 56). Silva habla de la rivalidad entre la policía y la guardia civil y siempre cuida mucho de la imagen de la guardia, como una formación injustamente despreciada. Parece que la provocación del sentido de culpa es el sello de su marca (que además ayuda a que los lectores se identifiquen con la institución). Los peores personajes secundarios son los jueces. De un juez claramente corrupto que pone en peligro la vida de los guardias en *El alquimista impaciente* y una jueza asesina (*El lejano país de los estanques*), la mayoría³⁷ de los demás son burócratas soberbios que siempre quieren más informes para sentirse importantes. De esta forma Silva quita importancia al sistema de leyes codificadas y se la asigna al sistema de normalización/disciplina, que se basa en las prácticas policíacas. La crítica de lo jurídico refuerza la afirmación de lo *físico*, de la violencia y vigilancia directas, que, a pesar de los casos de corrupción, son más eficaces³⁸.

³⁷ Con la excepción de la juez en *La reina sin espejo* que destaca positivamente por su confianza a la guardia civil.

³⁸ En mantener el biopoder, es decir, en identificar la *enfermedad* social, o sea, a los criminales.

También Carvalho, el agente privado que critica a los policías como aquellos que “No tienen mirada humana. Actúan a golpes” (Vázquez Montalbán 1987a: 18), está de acuerdo con que la policía mantenga su poder. “Mi oficio es desvelar el misterio y luego ya no me interesa qué hagan con el misterio [...] los vampiros del misterio... clientes, policías, jueces...” (1991: 126).

El problema es que todos saben lo que viene a continuación. Mientras las manos de Carvalho permanecen limpias en el sentido moral (puesto que muchas veces denunciar al autor del crimen se considera un *crimen*, mientras que el que lo ha inspirado no será ni siquiera interrogado), y él puede andar libre descubriendo nuevas *verdades* encubiertas, parece claro que todos los pensamientos se dirigen hacia denunciar al criminal. Este hecho ni siquiera tiene que especificarse para quedar como un elemento imprescindible del discurso de la investigación. Uno piensa en ello como un acto de autocontrol, y lo concibe en relación con el poder de conocer, de *saber*, que se asocia popularmente a la policía.

CONCLUSIONES

En el presente ensayo hemos sometido a estudio algunos ejemplos que ofrecen las novelas policiacas de las difíciles relaciones de poder en una realidad donde la forma tradicional de entender el sistema judicial se encuentra con un nuevo orden social: el de la democracia. Los detectives, son eficaces en sus análisis críticos de la realidad o a la hora de encontrar al autor del crimen y al culpable, pero no sólo de forma material. Su eficacia triunfa también en prolongar el bio-poder, en descubrir y normalizar lo anormal, en construir los fundamentos de la democracia, por lo menos mientras dure la lectura. La cuestión de si lo *positivo* (el poder del estado, la nación, el orden público) es/será capaz de combatir lo *negativo* (el imperio del dinero, la insolidaridad, y otras plagas sociales) permanece latente en la novela policiaca española de las últimas décadas, mostrando y ejerciendo la fuerza compleja de poder/saber.

En la literatura crítica, la novela policiaca suele asociarse con una denuncia social (más al estilo de novela negra) y con la vuelta del orden establecido una vez terminada la investigación (más al estilo de novela de enigma). Analizando el tema a la luz de las teorías de Foucault no sólo podemos resolver la contradicción aparente entre estos dos elementos, sino también entender su función con más profundidad. Si miramos las novelas policiacas con ojos *foucaultianos*, veremos los mecanismos de la defensa del statu quo (uno de ellos consiste en la denuncia). No debemos sentirnos manipulados por el diagnóstico de los puntos más vulnerables de nuestro mecanismo de control social. Mejor admiremos la maestría de los autores. Son ellos los que consiguen, a base de una fórmula del género –llena de reglas literarias y repleta de mecanismos para incrementar la fe de los ciudadanos en el sistema político en el que viven– crear obras únicas, que cumplan con las reglas, pero también producen un placer estético y una lectura amena.

BIBLIOGRAFÍA

- BALIBREA, María Paz (2002) "La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación". *Iberoamericana* (Berlín). II (7): 111-119.
- CAWELTI, John G. (1976) *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, University of Chicago Press.
- COLMEIRO, José F. (1994) *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.
- CHAPARRO, Alba (2000) "Detectives in Transition: From Plinio to Carvalho". En: A. Mullen, E. O'Beirne (eds.) *Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture since 1945*. Amsterdam – Atlanta, Rodopi: 291-299.
- EGIDO, José (2001) "Vuelve la novela negra". *Leer* (Madrid). XVII (126): 16-27.
- DREYFUS, Hubert L. y RABINOW, Paul (1982) *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago, University Of Chicago Press.
- FISH, Stanley (1980) "What makes an interpretation acceptable?" En: *Is There a Text in This Class?* Cambridge, Mass., Harvard University Press: 338-355.
- Foucault, Michel (1977) *La volonté de savoir*. Paris, Gallimard.
- (1976) *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid – Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (1996) *Ritos de muerte*. Barcelona, Planeta.
- (1997) *Día de perros*. Barcelona, Planeta.
- (2001) *Muertos de papel*. Barcelona, Planeta.
- (2002) *Serpientes en el paraíso*. Barcelona, Planeta.
- (2004) *Un barco cargado de arroz*. Barcelona, Planeta.
- GIRARD, René (1987) "Generative Scapegoating". En: R. G. Hamerton-Kelly (ed.) *Violent Origins. Ritual killing and Cultural Formation*. Stanford, Stanford University Press: 73-106.
- HOPPENSTAND, Gary C. (1987) *In Search of the Paper Tiger: A Sociological Perspective of Myth, Formula, and the Mystery Genre in the Entertainment Print Mass Medium*. Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press.
- RESINA, Joan Ramón (1997) *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura de desencanto*. Barcelona, Anthropos.
- SILVA, Lorenzo (1998) *El lejano país de los estanques*. Madrid, Destino.
- (2000) *El alquimista impaciente*. Madrid, Destino.
- (2002) *La niebla y la doncella*. Madrid, Destino.
- (2005) *La reina sin espejo*. Madrid, Destino.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1991) *La novela criminal española*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1993) *La novela policiaca en España*. Barcelona, Ronsel.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1977) *La soledad del manager*. Barcelona, Planeta.
- (1979) *Los mares del Sur*. Barcelona, Planeta.
- (1983) *Los pájaros de Bangkok*. Barcelona, Planeta.
- (1984) *La Rosa de Alejandría*. Barcelona, Planeta.

- (1987a) "La guerra civil no ha terminado" En: *Historias de política ficción*. Barcelona, Planeta: 65-115.
- (1987b) "Pablo y Virginia". En: *Historias de fantasmas*. Barcelona, Planeta: 115-169.
- (1988) *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. Barcelona, Planeta.
- (1991) *El laberinto griego*. Barcelona, Planeta.