

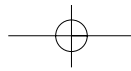
Albrecht Buschmann*

➤ Presentación

“Prototype de l’objet non académique, la littérature policière est caractérisée par une double absence: celle d’une définition précise et celle d’une véritable tradition critique”. Con estas palabras iniciaba Uri Eisenzweig en 1983 su sugerente prefacio para el número de la revista *Littérature* dedicado a la novela policial. Su tesis no encontraría por aquel entonces mejor lugar que España para ser constatada. Pues cuando por los años 80 se celebraban conferencias o lecturas en universidades o ateneos que trataban sobre la literatura policial, estos acontecimientos parecían más bien reuniones clandestinas como aquellas de las primeras comunidades cristianas en las catacumbas romanas. La presentación del autor invitado y de su libro se convertía, frecuentemente, en toda una larga *captatio benevolentiae* con la que se le aseguraba repetidas veces al público que ser vistos por la calle con una novela policíaca en la mano no debía suponer motivo de vergüenza. Desde la óptica del espectador foráneo —en 1986-87 fui testigo en Madrid y Granada de tales actos— uno recordaba las luchas de los años 60, cuando en las universidades alemanas se reivindicaba el reconocimiento académico de la literatura popular. Ante tal trasfondo, no resultaba extraña esa *double absence* de la que hablaba Eisenzweig: las obras dedicadas al estudio de la novela criminal española brillaban por su ausencia y la cuestión (considerada relevante) sobre cómo delimitarla y definirla quedaba, a su vez, abierta.

Pretender profundizar intelectualmente en la novela policial española no sólo implicaba hacer frente a las dificultades impuestas por la reconcentrada presunción de una noción elitista de la cultura que intenta marginar, por regla general, a la cultura popular. Al principio, en España existía la sospecha que la novela policíaca de producción propia no era un género genuinamente español. Contra ese reproche de falta de dignidad literaria, por un lado, y de españolidad, por otro, se opusieron, por ejemplo, Juan Madrid y Eduardo Mendoza (éste haciendo uso de la parodia) tomando como referencia la novela picaresca, que, según su opinión, estaba ya en los orígenes de toda literatura sociocrítica, mientras que la novela criminal anglosajona habría evolucionado a partir de esa raíz española. El género, pues, sería de base española (Madrid 1988). Fue el “*désir de respectabilité littéraire que s’exprime dans la recherche d’une ascendance historique vénérable*”.

* *Albrecht Buschmann es profesor de literatura española en la Universidad de Potsdam y autor de una tesis de doctorado sobre Las novelas detectivescas de Leonardo Sciascia y Manuel Vázquez Montalbán (en prensa), así como de varios artículos sobre la narrativa española contemporánea. Más información en <<http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/professuren.htm>>. Correo electrónico: <buschman@rz.uni-potsdam.de>.*



ble” (Eisenzweig 1983: 3) lo que motivó este discurso justificador, típico en una primera fase del acercamiento crítico al género.

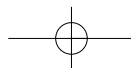
Hoy, veinte años después, ya no son necesarias esas aclaraciones a modo de pretexto a la hora de escribir, leer o analizar una novela policíaca española. Esto se explica por diversas razones: los roles de los actores en el campo literario han cambiado, la importancia de la definición de género ya no es tan relevante y la universidad española ha experimentado una considerable apertura. En resumidas cuentas: en cuanto a su campo literario, España ya no es diferente.

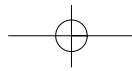
En ningún otro país de Europa occidental, el sector editorial ha cambiado tan radicalmente como en el caso español durante los últimos decenios, de modo que también se han transformado completamente las condiciones de la comunicación literaria entre el autor y el lector. Numerosas editoriales pequeñas con una larga tradición crítica han ido desapareciendo en los ochenta o han sido compradas por otras mayores (Planeta, Alfaguara), consorcios extranjeros de medios de comunicación han establecido en España su punto de apoyo para la conquista del mercado latinoamericano (Mondadori, Bertelsmann, Hachette), y dentro de las entidades que dominan el mercado, las marcas literarias que permanecen no son más que pequeños proveedores de los contenidos que, después, serán convertidos en valor económico en diversas cadenas de venta internacionales, desde periódicos, revistas y canales televisivos del propio consorcio¹.

Hace cuatro o cinco lustros, un autor de novela policíaca encarnaba sobre todo un sujeto político cuya elección del género venía a ser, en la mayoría de los casos, una “prise de position” (Bourdieu 1992) dentro del contexto del campo literario que, en el caso de España, resultaba formalmente innovadora y crítica en su contenido, y preocupada por distanciarse de los códigos del tardofranquismo en muchos niveles. Surgía así una literatura que presentaba temas anteriormente considerados tabú y censurados (sexo y violencia), con un lenguaje también muy drástico, a lo que se añadía una conciencia histórica crítica. Recuérdense todos los asesinatos que sólo era posible resolver recurriendo a los grupos de poder de la época franquista, las escapadas sexuales de los detectives, los brutales y corruptos policías. Si se tratara de leer tan sólo una de esas novelas pertenecientes a ese tipo de literatura bajo el signo de la “censura invertida” (“Umkehrzensur”, Neuschäfer 1991: 69-74), en las que había que hacer y decir obsesivamente todo lo que antes suponía un tabú, elegiría a Carlos Pérez Merinero con sus *Días de guardar* (Barcelona: Bruguera 1981).

Durante los años 90, por el contrario, la denominación de novela criminal se ha ido convirtiendo en una marca de valor económico, en un logotipo, un buen argumento para la venta de un producto que no representa otra cosa para la editorial que un puro cálculo económico en cuanto a gastos y beneficios, aunque el autor, en casos excepcionales, se escenifique todavía como sujeto político. Lo bueno es crear un héroe de serie y dejarlo actuar en una interesante ciudad turística (como hace Donna Leon con su inspector Brunetti en Venecia) y muchísimo mejor si tanto la figura del autor como la del investigador es femenina. Tal caso ideal de novela construida siguiendo los estándares internacionales —una periodista española investiga en La Habana en un ambiente de ex-revolucionarios

¹ El volumen colectivo de López de Abiada (2002) ofrece un extenso análisis del mercado español del libro en los noventa.

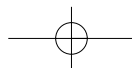


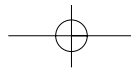


corruptos— se agotaría en las librerías en un abrir y cerrar de ojos y si, además, está técnicamente bien hecha, los derechos de publicación en el extranjero se pueden subastar al mejor postor. Hoy día ningún autor de novela criminal, por el hecho de serlo, ocupa una posición subordinada en el campo literario; el precio que se paga por ello es la pérdida de territorios asegurados (algunas series importantes, por ejemplo en las editoriales Bruguera y Júcar, ya no existen) y la integración del autor en un mercado en el que se sitúa en directa competencia económica con el resto de los escritores de prosa. De esta forma, en los últimos años la relación entre el género policial y la literatura narrativa en general se ha invertido en España exactamente igual que en cualquier literatura occidental (sólo que más rápidamente): antes las novelas policíacas tenían que bregar para ser consideradas literatura, ahora cada vez más literatura desea ser novela policíaca. Los trasfondos culturales, sociales y políticos de ese cambio de paradigma que va de lo político a lo económico constituyen las bases del estudio de **Mari Paz Balibrea**, donde se analiza la novela negra en España durante la segunda mitad de los setenta y en los años ochenta, o sea, durante el período de lo que se denomina su *boom*. Según Balibrea ese *boom* se puede entender ya como parte de la homologación del mercado español del libro con el modelo internacional, si bien lo especial en el caso español es que “la novela negra, gracias a su estructura indagatoria y a los principios epistemológicos en que se basa, funciona como un mecanismo de resistencia, de negación de la política del olvido, al empeñarse en saber qué pasó realmente”.

De forma parecida se han internacionalizado también los métodos de investigación con los que se analiza actualmente en España la literatura policíaca. Cuando todo el mundo habla de literatura globalizada no se podría justificar el rechazo de un género (supuestamente) no nacional. Si la crítica literaria posmoderna se pregunta, cada vez con más insistencia, por cómo se mezclan y enriquecen los géneros mutuamente, las definiciones de índole normativa pierden automáticamente importancia, del mismo modo que deja de interesar la diferenciación valorativa entre cultura de élite por una parte y cultura popular por otra, entre literatura con mayúsculas y literatura de género. Por eso, **José María Izquierdo**—sin someterse de antemano a restricciones formales— puede encontrar muchos elementos característicos de la novela criminal en la narrativa española de los últimos años. Con esto, llega a la conclusión de que los típicos temas de la última literatura, como memoria y olvido o la inagotable búsqueda de la identidad, se dejan acoplar fácilmente al modelo de la novela policial hasta tal punto que debería sorprender si autores como Mendoza, Muñoz Molina, Montero o De Prada no los tomaran en cuenta a la hora de escribir. La concepción distanciada que tienen estos autores de la realidad explica, según Izquierdo, por qué dejan de lado el modelo de cuento de enigma y recurren, exclusivamente, al irónico modo narrativo de corte “chandleriano”.

También por esas coincidencias formales, sabemos hoy menos que nunca en qué podría consistir una *définition précise du genre*. Sin embargo, esta carencia no se percibe como tal. Al contrario, superado el peso que imponían los prejuicios académicos y sin tener que ocuparse de antemano de reflexionar sobre definiciones, uno puede acercarse ahora científicamente a cualquier tipo de literatura criminal. Así viene sucediendo en España desde los años ochenta, donde se publica cada vez más literatura crítica al respecto. Aunque no se pueda hablar de una *véritable tradition critique* en el sentido de Eisenzweig, habría que reconocer, sin embargo, que la investigación ya ha dado sus frutos. Este es el caso de la historia que, ya desde el siglo XIX, antecede a la novela criminal





posfranquista y que para este dossier ha sido resumida y equipada con una bibliografía seleccionada por **José Valles Calatrava**: en la fase inicial se sitúa *El clavo* (1853) de Pedro Antonio de Alarcón y llega hasta el punto álgido de la literatura criminal anterior a la transición que encabeza la “serie Plinio” de Francisco García Pavón. Además, la nueva novela criminal española ha venido analizándose y describiéndose en numerosos artículos y algunas monografías como producto específico de la transición. Llama la atención, sin embargo, que la obra de Manuel Vázquez Montalbán siga siendo el principal centro de interés de los investigadores, mientras que la obra de un autor tan productivo como Andreu Martín apenas ha sido estudiada. Junto con el propósito de otorgar un mayor reconocimiento a otros autores, una de las futuras tareas de la investigación deberá consistir en descubrir otras líneas en la evolución del género, como por ejemplo las particularidades del cuento policial cuya reciente historia describe **Alicia Valverde Velasco** en este dossier, desde García Pavón hasta Padrós de Palacios y Montalbán.

Sólo poco a poco podemos empezar a preguntarnos qué derroteros va tomando la novela criminal española al salirse del encuadre del posfranquismo y de la transición, que –como corroboran todos los artículos mencionados hasta ahora– había sido fundamental para la propia historia del género. ¿Existe ya una novela criminal más allá de la transición? Si esa novela criminal de la post-transición marcara su distancia respecto de los precursores con una vehemencia similar a como lo hizo, por su parte, la literatura de transición, la falta de determinación, las predisposiciones afirmativas y la vuelta a formas conservadoras deberían ser algunos de sus distintivos. **Georges Tyras** nos deja entrever en su artículo una novela negra que ya no quiere ser negra, y advierte tres líneas básicas que vendrían a ser la escritura del consenso posmoderno” (Giménez Bartlett, Silva), la “tendencia a la reflexibilidad” (Abasolo), y la “necesidad de trascendencia” (Sánchez Soler).

Mi más sincero agradecimiento a los participantes hispanistas del simposio “Violence politique et écriture de l’élucidation dans le bassin méditerranéen. Leonardo Sciascia et Manuel Vázquez Montalbán” (Grenoble 2001), y especialmente al co-organizador Georges Tyras, por sus estimulantes discusiones, charlas e informaciones, sin las cuales no habría sido posible componer de tal forma este dossier.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Eisenzweig, Uri (1983): “Présentation du genre”. En: *Littérature* 49, pp. 3-15.
- López de Abiada, José Manuel/Neuschäfer, Hans-Jörg/López Bernasocchi, Augusta (2002): *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Editorial Verbum.
- Madrid, Juan (1988): “Romans policiers de toutes les couleurs”. En: *Livres d’Espagne. Dix ans de Création et de Pensée*. Paris: Centre Georges Pompidou, pp. 56-57.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1991): *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart: Metzler.

