

Investigar la realidad en el siglo XXI: novela policial de ciencia ficción en España y México

PAULA GARCÍA TALAVÁN

Universidad Alfonso X El Sabio, Madrid

La hoy conocida como novela neopolicial iberoamericana empezó a perfilar sus líneas en la década de los setenta del siglo xx de la mano de escritores como Manuel Vázquez Montalbán en España, Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia en México, Osvaldo Soriano en Argentina y Rubem Fonseca en Brasil. Precisamente fue Taibo II quien acuñó el término “neopolicial” en 1990 para referirse a un tipo de narración eminentemente urbana que, con mucho humor e ironía, destapaba las conexiones del Estado con el crimen, la corrupción y la arbitrariedad policial (Argüelles 1990: 14). A continuación, Leonardo Padura añadió la precisión geográfica para destacar que la renovación del género se producía de manera simultánea, en español y en portugués, a uno y otro lado del océano Atlántico (Epple 1995: 60).

Lo que comenzaron a hacer estos autores —que mantuvieron un estrecho contacto e intercambio de ideas y trabajos desde la creación de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos en 1986— fue, como señaló Vázquez Montalbán a propósito de Taibo

II, “[adaptar] la serie negra norteamericana y [...] su temple social a una realidad tan diferente como la de México D.F.” o, como era su caso, a una realidad tan distinta como la de España, dos territorios en los que me concentraré en este trabajo. En general, la novela neopolicial adopta el cariz crítico de la novela policial negra y lo adapta a la realidad y al carácter de unas sociedades afectadas por un profundo desencanto frente a unas esperanzas de mejora política, social y económica nunca logradas y frente a una clase política de la que desconfían. Desde un primer momento, a la denuncia social se sumó el deseo de los escritores por destacar el carácter ficticio de sus creaciones literarias y por romper los rígidos moldes en los que la crítica más elitista enclaustró durante décadas el género, al considerarlo una narrativa formulista de puro entretenimiento. De ahí que una de las características más notables de las novelas que se han publicado hasta la fecha sea la hibridación de los modelos tradicionales con elementos tomados de otros géneros y formas literarias y extraliterarias provenientes de la cultura popular y de los medios de comunicación masiva.

Concretamente en México, hay una serie de autores que comparten relaciones generacionales, referentes culturales y una irresistible atracción por todos aquellos géneros considerados “menores” por la academia, inclinados hacia la combinación de novela policial y ciencia ficción. Nacidos en la década de los sesenta y principios de los setenta, estos escritores comienzan a publicar especialmente a partir de la década de los noventa. Todos ellos son conocidos por sus obras de ciencia ficción y por su actividad cultural en este ámbito, y todos han incursionado alguna vez en el género policial. Este es el caso de Ricardo Guzmán Wolffer en *Que dios se apiade de nosotros* (1993) y en *Sin resaca* (1998); de José Luis Zárate en *Del cielo profundo y del abismo* (2001); de Bernardo Fernández (BEF) en *Gel azul* (2006); y de Héctor Toledano en *La casa de K* (2013). Lo mismo ocurre con Blanca Martínez Fernández —que pertenece a una generación anterior y que empieza a publicar ciencia ficción en la década de los ochenta— en el relato “El detective” (2002).

Sébastien Rutés, que se ha ocupado de explorar las principales características de estas obras híbridas, encuentra en ellas “unas novelas claramente identificadas como policiales —es decir con un protagonista investigador y una trama de pesquisa— pero que pertenecen al género de la anticipación y de la ciencia ficción” (Rutés 2015: 28). En

su opinión, las narraciones de estos escritores mexicanos, marginados por sus preferencias estéticas, creadores de su propio corpus crítico y admiradores de la película *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott —para ellos, máximo referente de la ciencia ficción—, comparten un patrón y un discurso común (Rutés 2015: 29).

En lo que concierne a la novela policial, hay que decir que en México, tras el impulso dado por Taibo II y Ramírez Heredia, esta se ha visto nutrida con las aportaciones de Rolo Díez, Élmer Mendoza, Miriam Laurini, Juan Hernández Luna, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Jorge Ibarguengoitia, Francisco G. Haghenbeck y el ya mencionado BEF; y, si bien es cierto que goza de buena salud, actualmente comparte protagonismo con la muy exitosa narconovela. En cuanto a la ciencia ficción, en este país es un género discriminado por la academia (Martré 2004: 11) y carece de un verdadero espacio editorial (Rutés 2015: 28); sin embargo, “tiene una larga, aunque discontinua historia de más de doscientos años” (Martré 2004: 14). A él se han acercado escritores como Amado Nervo en cuentos y poemas, Carlos Fuentes en su novela *Cristóbal Nonato* (1987) o en el relato “El robot sacramentado” (1964), y Taibo II en *Máscara Azteca* y *el Doctor Niebla (después del golpe)* (1996), entre otros. En los noventa, se dieron a conocer nuevos autores, se creó la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía, proliferaron los fanzines y las revistas, e incluso comenzaron a impartirse algunos cursos sobre ciencia ficción y literatura fantástica en la universidad (Martré 2004: 15-18). Hoy cuenta con un *fandom* nacional y sigue interesando a un nutrido grupo de escritores, empeñados en diluir las fronteras del género y ampliar sus posibilidades narrativas.

Por su parte, en España la novela neopolicial tuvo como referente la obra de Vázquez Montalbán. Por el camino que él abrió han transitado hasta hoy numerosos autores de éxito, entre los que se cuentan Andreu Martín, Juan Madrid, Francisco González Ledesma, Eduardo Mendoza, Lorenzo Silva, Carlos Zanón, Carlos Salem, Marta Sanz, Dolores Redondo, Alexis Ravelo, Eugenio Fuentes y muchos más. Sin duda, en este territorio la novela policial es actualmente un género demandado por los lectores, reclamo de ventas en las editoriales, objeto de festivales y de revistas y, además, motivo de congresos y tesis doctorales desde que la academia empezara a modular su rechazo hacia esta literatura “popular” y “de consumo” en la década de los ochenta.

En lo que se refiere a la ciencia ficción, también tiene en este país una tradición larga y discontinua, que se remonta al siglo XIX (Moreno/Díaz 2014: 67). Igual que en México, se han interesado por el género escritores de renombre, como Ángel Ganivet, Azorín y Pío Baroja en distintos relatos, Ramón Pérez de Ayala en *La revolución sentimental* (1909), Pedro Salinas en *La bomba* (1951), José María Merino en *Novela de Andrés Choz* (1976) y Torrente Ballester en *Quizás nos lleve el viento al infinito* (1984), entre otros. Durante el franquismo, del mismo modo que ocurre con la novela policial, el cultivo de la ciencia ficción se hace casi inexistente. Este se reactiva en la década de los ochenta, cuando aparecen nuevas revistas, fanzines, tertulias literarias en torno a él y nuevos autores; y se reafirma en los noventa con la creación de la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror y con el aumento de las antologías, los premios y las colecciones especializadas. En los últimos años, Internet ha facilitado la difusión de este tipo de textos, aunque su calidad literaria es a veces limitada. No obstante, existe un grupo consolidado de escritores de ciencia ficción con pretensiones artísticas, también propenso a la hibridación genérica (Moreno/Díaz 2014: 87-99). A pesar de ser objeto de algunos estudios, la ciencia ficción sigue sin despertar el interés de la academia en España.

Dada la evolución paralela que experimentan ambos géneros —policial y ciencia ficción— en México y en España, cabe preguntarse si también en este último territorio hay, como en el primero, escritores interesados en combinar ambos géneros y si pueden deducirse de sus obras un patrón y un discurso comunes. Ciertamente, en España la novela neopolicial muestra una alta permeabilidad hacia muchos otros géneros y formas, pero se inclina por los escenarios y ambientes realistas. Hay, no obstante, algunos casos, como el de Rafael Reig, que obliga al detective Carlos Clot a vagar por un Madrid inundado en tres novelas: *Sangre a borbotones* (2002), *Guapa de cara* (2003) y *Todo está perdonado* (2011); o como el de Rosa Montero, que retoma la historia de *Blade Runner* y coloca a la detective replicante Bruna Husky a investigar en las calles de un Madrid del siglo XXI en *Lágrimas en la lluvia* (2011) y *El peso del corazón* (2015). Pero también hay, igual que en México, autores que llegan a la novela policial desde la ciencia ficción, como ocurre con César Mallorquí en *El coleccionista de sellos* (1996), Eduardo Vaquerizo en *Danza de tinieblas* (2005) y *Crónicas de tinieblas* (2014) y Dativo Donate en *Nuestra señora del ciberespacio*

cio (2001) y *Varia fortuna de Pompeyo Lauro* (2017). Salvo Rosa Montero, que tiene una trayectoria literaria más dilatada, los demás escritores empiezan a publicar en la década de los noventa y la mayor parte de su obra pertenece ya al siglo XXI. Todos han publicado en revistas, han colaborado en volúmenes colectivos y han experimentado con distintos géneros y formatos.

De entre las novelas que combinan estos dos géneros, publicadas entre finales de siglo XX y principios del XXI, me apoyaré especialmente en cuatro para realizar un estudio comparativo. Estas son las mexicanas *Gel azul* de BEF y *Del cielo profundo y del abismo* de Zárate, y las españolas *Sangre a borbotones* de Reig y *Danza de tinieblas* de Eduardo Vaquerizo. Con ello pretendo ofrecer una imagen representativa y variada de lo que se está produciendo actualmente en esta dirección en los dos países.

En primer lugar, me gustaría aclarar que, por un lado, las cuatro obras (también el resto) pueden ser consideradas como novelas policiales porque utilizan la investigación de un delito como hilo conductor de la trama, y este es el único rasgo verdaderamente definitorio del género (Colmeiro 1994: 55). Por otro lado, las cuatro (igual que las demás) son concebibles como ciencia ficción porque son ficciones proyectivas basadas en elementos no sobrenaturales, especificidad que permite distinguirlas de otras formas de literatura no realista (Moreno 2010: 106). A continuación, me concentraré en el análisis de tres rasgos, producto de la combinación de ambos géneros, coincidentes en todas las novelas: todas se desarrollan en sociedades distópicas; en todas, el investigador es un completo antihéroe superado por el contexto; y en ninguna cabe la posibilidad de un final feliz.

Sociedades distópicas

En el caso de las novelas mexicanas, Rutés destaca que todas plantean futuros distópicos, pero que se trata de distopías mínimas, pues no presentan demasiadas diferencias con la realidad objetiva, independientemente del momento en el que transcurran. Por ello, propone hablar de distopías realistas, logradas mediante una intensificación de lo real; esto es, mediante la hiperbolización de los vicios y perversiones que afectan a la sociedad mexicana contemporánea. En ellas aparecen innovaciones tecnológicas que funcionan

como marca de género, pero estas representan instrumentos demasiado conocidos, y hasta obsoletos, para el lector; esto evidencia que el centro de interés no es el avance de la ciencia y la tecnología (Rutés 2015: 29). Por lo tanto, podemos referirnos a ellas como literatura prospectiva, utilizando el término propuesto por Fernando A. Moreno para distinguir aquella corriente de la ciencia ficción que profundiza en las inquietudes psicológicas, metafísicas, sociales y culturales del momento histórico en el que se escribe (2010: 118).

Efectivamente, resulta hiperbólica la representación del espacio de la ciudad que, como ocurre generalmente en este tipo de literatura, se plantea como una megalópolis disfuncional y desbordada. Su ambiente coincide con el prototípico de la novela policial negra, casi siempre deprimido, marginal y opresivo, donde se hacen evidentes la corrupción y la injusticia, que en estos casos aparecen potenciadas al máximo. Esta confluencia de escenarios hace que los rasgos más destacables de las urbes representadas en las novelas mexicanas sean el gigantismo, la violencia y las desigualdades (Rutés 2015: 30). En mi opinión, el gigantismo como metáfora de una ciudad desmesurada no es tan apreciable en las novelas españolas, en las que, sin embargo, sí se destaca, igual que en las mexicanas, el caos urbano. Asimismo, todas se manifiestan como espacios hostiles y agresivos, y su estructura, distribución urbana y funcionamiento ponen al descubierto una clara división en distintos estratos sociales.

En *Gel azul*, México es directamente denominada como “el monstruo” (BEF 2006: 28). La urbe se muestra organizada en círculos concéntricos, de manera que en el núcleo (en la Ciudad Vieja) se aglutinan las corporaciones y las mejores casas; la Zona Dos contiene residencias más modestas y separa el centro del resto de la ciudad, que aún se extiende por la Zona Tres, donde se acumulan las colmenas de obreros y burócratas; a continuación, están los basurales tóxicos y el desierto. En el centro se encuentra el edificio emblemático del poder, ochenta pisos de oficinas en la parte más lujosa de la ciudad, que contrasta con las construcciones que van alejándose de allí: “edificios enmohecidos y estructuras herrumbrosas que parecen a punto de colapsarse” (BEF 2006: 28). El caos vial, tanques de gel que permiten vivir otras vidas virtuales, una mujer violada mientras estaba conectada a la red (y ajena a la realidad), un feto muerto y un tráfico de extremidades humanas que se amputan a sus propietarios aún en vida cargan el ambiente de esta “ciudad desquiciada” (BEF 2006: 39).

El nombre de la ciudad de *Del cielo profundo y del abismo*, Rotwang, remite inmediatamente a la ciudad de *Metrópolis* (1927) —película dirigida por Fritz Lang— y, en consecuencia, a la ordenación urbana vertical de la misma, donde los poderosos quedan arriba y los oprimidos abajo. Rutés califica esta novela de “alegoría política distópica” (2015: 31). Efectivamente, el investigador protagonista es un superman humanizado que vive inmovilizado entre dos espacios: no puede volar alto por el denso tráfico aéreo ni demasiado bajo por las altas construcciones y los alambrados (Zárata 2001: 66); se encuentra indefenso y desorientado entre un poder opresor y manipulador y un movimiento de resistencia que lo utiliza. En esta ciudad alegórica huele a cadáver, hay disturbios, sangre, amputaciones, y “la gente, cuando oye tiros, se aferra a su propia arma” (Zárata 2001: 30). En ella el cielo siempre aparece gris, negro o grasiento, al más puro estilo de la novela policial.

En *Sangre a borbotones*, Madrid se encuentra dividido de norte a sur por el Canal de la Castellana, que ahora es navegable; sin embargo, la ordenación urbana según estratos sociales se establece no de derecha a izquierda sino de norte a sur: “Aguas arriba se encontraban los puertos deportivos de los chalets de los Recintos, Aravaca, Pozuelo, Puerta de Hierro: viviendas blindadas y jardines con estanque [...]. Hacia el sur la ciudad latía como una herida infectada” (Reig 2002: 17). Cerca del canal, en la calle Génova, casi al lado de la calle Argensola (ahora convertida en puerto), se halla la pirámide, el edificio más alto y mejor protegido de Europa, emblema del poder y del mal, ya que en ella se orquesta una trama mafiosa y llena de secretos, casi invencible. Esta ciudad completamente disfuncional, en la que el mejor transporte son la bicicleta y el barco, tiene un cielo “encapotado y asfixiante” (152); por ella corre, además del agua, la sangre a borbotones.

El Madrid de *Danza de tinieblas* también tiene una distribución urbana vertical: en el centro está la zona más limpia y luminosa, donde se encuentran edificios monumentales, rematados con el águila imperial, que albergan las principales instituciones gubernamentales, judiciales y archivísticas. Estas construcciones inmensas se extienden hacia el norte, casi hasta el pueblo de Fuencarral, y en ellas habitan religiosos, funcionarios y militares. Hacia el sur, se llega hasta la ribera baja, donde viven los obreros; después está la zona industrial y, más allá, las barriadas. A medida que la ciudad

se expande se va ensuciando y oscureciendo, hasta llegar a la parte más destruida y llena de deprivación, donde se ocultan marginados sociales y políticos. Esta novela tiene la particularidad de ser una ucronía; esto es, tiene como motor la modificación de un hecho histórico que repercute en una alteración de nuestro presente (Moreno/Díaz 2014: 47). En este caso, la muerte inesperada de Felipe II en 1571 y la decisión de su hermano Juan de Austria de ocupar el trono modifican el rumbo de la historia y propician un siglo xx distinto. La estética *steampunk* mezcla los escenarios del siglo xvii y del xx, y presenta una combinación de tecnología semimoderna y de sociedad reconocible pero anticuada. Aunque la distorsión de la realidad es más notable, esta sigue siendo mínima, y sigue estando potenciada por la hiperbolización de sus aspectos más negativos. Asimismo, la ciudad también es reconocible, aunque aparece modificada y siempre amenazada por un ambiente oscuro, maloliente, estrictamente vigilado y anegado por la lluvia.

El investigador

El protagonista de estas novelas es siempre un investigador que responde al prototipo de la novela policial negra. Es un tipo duro, que se opone, con cinismo e ironía, a la sociedad en la que vive, y que es consciente de su marginalidad. Es vulnerable, pero desafía al peligro y pierde muchas veces. Por eso, fundamentalmente es un antihéroe. Ahora bien, a diferencia del detective de la novela policial negra, que tiene un código de honor personal e inquebrantable, el de estas novelas no siempre mantiene sus principios. Según Patricia Highsmith, el personaje del detective privado puede ser violento, soez, machista, no tener escrúpulos y, sin embargo, seguir manteniendo una aceptación popular, porque lucha contra algo que es peor que él (1972: 51). Pero ¿qué pasa si el detective se vende, si se somete a los corruptos? Sea como sea, en estas narraciones el investigador es un punto de vista crítico que hace avanzar la trama con el proceso de sus averiguaciones. Además, es el punto de unión entre dos mundos, entre dos espacios: el marginal, donde recaba información, y el del poder, de donde casi siempre sale el dinero que paga la investigación.

Crajales, protagonista de *Gel azul*, es un hombre bastante desagradable, violento —no tiene problemas en golpear a su mujer, que lo

engaña y lo trata mal también a él— y carece de escrúpulos. Es un marginal: vive en la zona dos y ha sido incapacitado para conectarse a la red virtual. De adolescente, cuando era *hacker*, se hizo instalar una interfase en el cuello que le permitía vivir fuera de la realidad física, pero lo descubrieron robando un banco e inutilizaron su conexión. Puesto que no tiene posibilidad de conectarse a la red —a la que vive enchufada la víctima y donde se encuentra la información—, cabe preguntarse, como él mismo hace, por qué contratarlo justo a él (BEF 2006: 26). Lo llamativo tanto en este como en los otros casos es que acuden a él, precisamente, para que no descubra nada. Como tendrá ocasión de comprobar Crajales, quienes lo han contratado son los propios culpables del delito, que con ello intentan ocultar un entramado criminal mayor. Una vez descubierto el engaño, solo le queda hacerse el héroe y descubrir el entramado o pactar con sus miembros. Y, como señala Rutés, “los detectives futuristas mexicanos casi siempre se dejan manipular hasta el final, ya que no existe rebelión ni autonomía posible en las sociedades distópicas autoritarias” (2015: 33).

Algo similar le ocurre al protagonista de *Del cielo profundo y del abismo*, que a pesar de sus poderes es irónicamente burlado. Todos los tópicos del personaje del superhéroe son parodiados en esta novela. Superman no es un hombre, pero a veces lo olvida. Es inmune a la violencia; eso lo hace ser diferente, y por ello mismo es envidiado y temido. Además, es tímido y nunca llega a tiempo. No usa computadora y, como él destaca, “con lo que cobro es lógico deducir que no soy un buen detective” (Zárate 2001: 24). Por eso mismo también se pregunta por qué lo han elegido a él, hasta que toma consciencia de la trampa de la que es víctima: son los de su propia raza quienes lo han puesto ahí para experimentar. Todo es un montaje, la justicia nunca estuvo en sus manos.

También resulta manipulado Carlos Clot en *Sangre a borbotones*. Clot era policía, pero tuvo que salir del cuerpo como castigo por seguir adelante, junto a su esposa, con el embarazo de una hija con parálisis cerebral. Por el mismo motivo fue esterilizado. Trabaja y vive en la zona norte, pero no es un privilegiado: tiene que compartir oficina con otro detective, y su casa es una buhardilla destinada a escritores inéditos, que se alquila barata porque ninguno quiere vivir allí desde que se convirtió en escenario del suicidio del poeta Carlos Viloria. Suele moverse en una clásica bicicleta BH de

paseo. No tiene intereses ni sueños, porque sabe que no llevan a ninguna parte. Desde niño siente miedo, como él explica, “miedo a la corriente invisible que me empuja, desde abajo, como las aguas negras de la Castellana, hacia la alta mar del olvido” (Reig 2002: 121). Igual que los detectives de las otras tres novelas, en un momento de la investigación se convierte en el propio sospechoso del crimen como consecuencia de oscuras manipulaciones. Y también, al final, descubre un gran entramado empresarial que experimenta con seres humanos, y que tiene el inmenso poder tanto de producir daños cerebrales como de sanarlos. De esta forma se le presenta la oportunidad de curar la parálisis cerebral de su hija, frente a la otra única opción de verla morir y ser él mismo asesinado. Clot elige la primera y devuelve al entramado las pruebas del delito.

El alguacil Joannes Salamanca, en *Danza de Tinieblas*, trabaja para el Imperio, siempre obedeciendo órdenes: es un mandado. Es un hombre primario, humilde, sencillo, leal y honrado; no por ello menos violento que los otros tres detectives. Acostumbrado a cumplir sus misiones sin cuestionarse nada, en principio no es consciente de su posición de marioneta dentro del complejo movimiento de fuerzas que actúan sobre él, igual que le pasa a Superman. Cuando entiende que ha sido traicionado por todos, que él es “el eslabón más débil” (Vaquerizo 2005: 231), la pieza sacrificable de un montaje urdido desde una posición de poder para chantajear a otra aún más poderosa, y que nunca se esperó de él que descubriera la verdad, Joannes Salamanca sencillamente cambia de bando, para que ahora sean otros criminales quienes le paguen. Como los otros tres investigadores, es un auténtico antihéroe, engañado y manipulado, que no resuelve nada porque nada tenía que resolver, ya que precisamente para eso es contratado; de manera que, como sucede en las otras novelas, todo sigue como estaba.

No hay lugar para finales felices

Como es frecuente en la novela neopolicial, en estas cuatro narraciones no hay lugar para los finales felices. Los detectives no logran nada con sus investigaciones y siempre deben elegir entre someterse a las normas de los grupos de poder, por muy corruptos que estos sean, o morir. La organización y el funcionamiento de las socieda-

des distópicas no cambia y no hay indicios que hagan suponer una mejora, sino todo lo contrario. Los entramados corruptos continúan en su lugar, delinquiendo, manipulando, extorsionando y ganando, y sus tentáculos afectan a todos los poderes: político, económico, judicial y, por tanto, también a los cuerpos de seguridad. Igualmente, los marginados siguen sintiendo miedo. En *Gel azul*, los poderes políticos, financieros y militares están conchabados para mantener la economía promoviendo guerras y traficando con extremidades humanas que convierten en prótesis naturales. Existe la posibilidad de encerrarse en un tanque de gel, conectarse a la red y olvidarse del mundo, para lo que hay que tener dinero, pero esa otra realidad es tan vacía y deprimente como la física. Todo está controlado y vigilado, no se puede hacer nada para cambiarlo. Por eso, Crajales decide morir conectado a la red cuando le es devuelto el permiso para ello, sabiendo que, de todos modos, sus extremidades le serían finalmente robadas.

Tampoco cambia nada en *Del cielo profundo y del abismo*; bien lo sabe el protagonista: “Aquí terminaba todo: en el Principio” (Zárate 2001: 85). Seguirá habiendo dos fuerzas enfrentadas por sus propios intereses —Ellos y la Resistencia—, y los demás estarán sometidos a sus designios: no podrán decidir nada. Para salir del juego, Superman finalmente se autodestruye. En *Sangre a borbotones*, Estados Unidos ha invadido la península ibérica después de que el Partido Comunista ganara las elecciones tras la muerte de Franco. El petróleo se ha agotado y el plan urbanístico ha decidido inundar parte de la capital. Una gran corporación empresarial tiene el control de toda la población, de la que informatiza cada movimiento; y así seguirá siendo porque son intocables. Por eso, Clot se vende al poder sin demasiadas reflexiones:

No me sentí ni mejor ni peor. Nada había cambiado. Nada cambiaría nunca. Seguirá habiendo miles de crupieres y Lovainas. Los crupieres repartirán su juego con cartas marcadas y pondrán al alcance de las Lovainas su propia destrucción. También las seguirán eliminando cuando tengan ideas propias (Reig 2002: 213).

En *Danza de tinieblas* continuará reinando el miedo en un imperio defendido con intimidaciones y violencia y presionado por sociedades secretas, órdenes religiosas y distintas facciones políticas, en el

que la explotación social obliga a la sumisión y a la obediencia. No se puede luchar contra el poder cuando la respuesta es tan violenta. La única opción del alguacil para salvar el pellejo es moverse dentro del engranaje: “era en realidad un perro que cambiaba de amo” (Vaquerizo 2005: 236).

La idea de la imposibilidad de hacer justicia en una sociedad controlada por la estructura de un poder corrupto, que maneja las leyes a su antojo y que manipula a la población, suele quedar patente en los finales de la novela neopolicial; pero, en los textos que analizamos, además, se incide en la cuestión de la identidad; más concretamente, en el problema de la anulación del Yo en ambientes de aparente libertad. Como explica Moreno, la literatura prospectiva también suele dejar un poso amargo tras la lectura. Normalmente dirige su crítica hacia estados o ideologías que caracterizan a una agrupación de seres humanos o que afectan al conjunto de la humanidad, y casi siempre aborda la cuestión de la identidad del ser humano como concepto general; por eso, es frecuente que los personajes deban enfrentarse al Otro, que puede aparecer planteado como un “ser superior” o como un “ser diferente” (2010: 312-315). Así ocurre en las novelas de BEF, de Zárate, de Reig y de Vaquerizo.

En las cuatro se pone en el punto de mira la dirección de unas sociedades altamente mecanizadas, rendidas al poder del capital, en las que una minoría decide el destino de masas adormecidas y autómatas, demasiado acostumbradas a vivir conforme a las normas, enganchadas a una realidad virtual o aterradas ante la posibilidad de recibir una respuesta brutal al menor intento de cambiar las cosas por iniciativa propia. El mensaje final es devastador: es imposible hacer justicia y no se puede hacer nada para cambiar esto. En este contexto, el personaje del investigador “se coloca en un entre dos, una zona intersticial tanto a nivel identitario como urbano” (Rutés 2015: 34). En su deambular callejero, activa la sintaxis de la ciudad, cuyos signos más reconocibles son, por un lado, las grandes construcciones impenetrables y, por otro lado, la oscuridad, la suciedad, la contaminación, la climatología adversa, la violencia y la degradación social. A pesar de su marginalidad, su profesión le permite moverse por ambos espacios. Sin embargo, esto lo sitúa frente a un conflicto identitario, que lo obliga a preguntarse quién es él, a qué bando pertenece y a quién debe obedecer.

Según Jacques Dubois, las funciones simbólicas de las figuras principales de la novela policial giran en torno a una de las problemáticas fundamentales de la modernidad: la cuestión de la identidad. El detective se pregunta quién es el culpable, quién es quién y quién es el otro, para preguntarse luego por su propia identidad (1992: 104). Este procedimiento ya presente en la novela policial se ve intensificado al plantearse en un universo distópico, que coloca al personaje frente a un dilema en el que aparecen magnificados el carácter invencible del culpable (que acapara todo el poder) y la monstruosidad del engranaje social que engulle al individuo.

La reflexión en torno a la propia identidad y a la identidad del otro, perceptible en las cuatro novelas, se hace explícita en el personaje de Superman, para quien ser diferente es su peor condena. Por una parte, aunque no es completamente invencible y aunque siempre ha puesto sus poderes al servicio de la comunidad, el solo hecho de poseer capacidades superiores supone una amenaza para el resto. Por este motivo, es sometido a un juicio —que recuerda bastante al de Meursault en *El extranjero*—, lleno de preguntas no pertinentes, que no buscaban explicaciones, sino señalar una diferencia inaceptable. Frente al rechazo de los otros, él mismo cuestiona su identidad, su indumentaria, sus múltiples máscaras, su heroicidad, su humanidad y su capacidad para mejorar la sociedad. Su respuesta a esta última cuestión es, como sabemos, negativa; esto se debe a que, por otra parte, tiene que hacer frente a la actuación del Otro, planteado esta vez como el “ser superior” que pretende anular su propio Yo, su individualidad dentro del entramado social. La sombra de este Otro ser superior se manifiesta constantemente, tanto en esta como en las otras tres novelas, mediante la exposición de un calculado sistema de vigilancia que utiliza cámaras, guardias, infiltrados e informes secretos. En este estado de control absoluto, Superman (igual que los otros tres investigadores) es un títere, un peón sacrificable, y su capacidad para actuar libremente es pura ilusión.

En conclusión, tenemos cuatro novelas, dos mexicanas y dos españolas, que comparten patrón y discurso común y que no son ejemplos aislados, sino representativos de una tendencia abrazada por distintos escritores de ambos países hacia finales del siglo xx y principios del xxi. Independientemente de si son o no son escritores habituales del género, estos adoptan la forma de la novela policial para construir sus obras, y utilizan la investigación como vehículo

conductor de la trama; lo que, desde un principio, los pone frente al crimen y frente a los ambientes más depravados de la sociedad. Asimismo, recurren a la fórmula del detective para observar las miserias e inquietudes de la población y para conectar dos ambientes en contraste: el de los poderosos y el de los marginados.

No obstante, estos elementos tomados de los modelos tradicionales de la novela policial son irónicamente modificados en las obras de estos autores. Así, en las cuatro novelas la importancia del enigma se diluye al punto de que, por ejemplo, en *Sangre a borbotones*, se resuelve gracias a indicios absurdos y asociaciones peregrinas de los personajes. Además, aunque en las cuatro es finalmente resuelto, en ninguna de ellas se hace justicia. De igual modo, el investigador es presentado como un antihéroe completamente opuesto al detective clásico, de lo que Superman es el ejemplo más claro, ya que, a pesar de los atributos que lo aproximan a la perfección del primero, este resulta tan parecido a los humanos que es absolutamente imperfecto. También se distancia del modelo del detective de la novela policial negra, pues, aunque mantiene una relación más estrecha con él, al verse superado por el contexto, no se mantiene fiel a sus principios. Ahora bien, si la defensa de un sólido código de honor despierta la simpatía del lector por los detectives tradicionales, el que los protagonistas de estas cuatro novelas no lo respeten, no obliga a que su conducta sea totalmente condenable; su lamentable situación social y personal en un medio radicalmente hostil que les impide decidir libremente genera una sensación de desasosiego en el lector, que inmediatamente pone en cuestión su propia conducta y el margen que tiene para tomar sus propias decisiones dentro de un sistema que, lejos de equilibrar las diferencias sociales, las acentúa progresivamente.

Esta modificación de las estructuras y las fórmulas narrativas de los modelos tradicionales de la novela policial pone de relieve el carácter ficticio de las obras de estos autores, hecho que, como señalé al principio del artículo, es uno de sus principales objetivos. A crear el mismo efecto contribuye la adopción de rasgos, especialmente, de la ciencia ficción, pero también de otros géneros y formas de la cultura popular, como el western, el thriller, el cómic de superhéroes, el cine y la televisión, entre otros. Esta hibridación permite a los escritores ampliar su objeto de crítica y demostrar que la etiqueta de literatura de evasión resulta inapropiada para referirse a unas

novelas que ahondan en la realidad en la que vivimos desde una perspectiva irónica. Porque, precisamente por eso, tras su lectura, uno no puede sino preguntarse, como hace el detective Clot, si en un mundo distinto al suyo —y muy parecido, por cierto, al que realmente existe en nuestras coordenadas históricas—: “¿seríamos más o menos felices?” (117); esto es, si nosotros, lectores, en nuestro mundo somos más o menos felices que estos investigadores en sus universos de ficción.

Bibliografía

- ARGÜELLES, Juan Domingo (1990): “Entrevista con Paco Ignacio Tai-bo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad”, *Tierra Adentro*, n.º 49, pp. 13-15.
- BEF (Fernández, Bernardo) (2006): *Gel azul*. Granada: Ediciones Parnaso.
- COLMEIRO, José (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- DUBOIS, Jacques (1992): *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan.
- EPPLE, Juan Armando (1995): “Leonardo Padura Fuentes. Entrevista”, *Hispanamérica*, n.º 71, pp. 49-66.
- HIGHSMITH, Patricia (1972): *Plotting and Writing Suspense Fiction*. Boston: The Writer.
- MARTRÉ, Gonzalo (2004): *La ciencia ficción en México*. Ciudad de México: Instituto Politécnico Nacional.
- MORENO, Fernando Ángel (2010): *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- MORENO, Fernando Ángel y DÍAZ, Julián (eds.) (2014): *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- REIG, Rafael (2002): *Sangre a borbotones*. Madrid: Lengua de Trapo.
- RUTÉS, Sébastien (2015): “Detectives de ciencia ficción en México: métodos para investigar lo real”, *Les Ateliers du SAL*, n.º 7, pp. 27-39.
- VAQUERIZO, Eduardo (2005): *Danza de tinieblas*. Madrid: Cyberdark.
- ZÁRATE, José Luis (2009 [2001]): *La máscara del héroe: Del cielo profundo y el abismo*. Granada: AJEC.