

Georges Tyras

Universidad Stendhal, Grenoble III

Renovación posmoderna del realismo negro:

la contribución española (Casavella y Suso de Toro)

"Con frecuencia se ha dicho que en cada época domina una forma o género privilegiado que por su estructura parece el más adecuado para expresar sus verdades secretas; o quizá, dicho de una manera más contemporánea, que esa forma puede ser el síntoma más evidente de lo que Sartre habría llamado la "neurosis objetiva" de ese tiempo y lugar concretos".

(Fredric Jameson)

La hipótesis propuesta en esta ponencia comporta dos vertientes:

— dos rasgos narrativos caracterizan el género policiaco ya desde el momento de su nacimiento: el código hermenéutico y la tensión referencial; no existen al respecto diferencias sustanciales entre la ficción policiaca en general y su avatar español;

— la novela negra actual mantiene esta dualidad característica y la renueva adaptando su poética a las coordenadas culturales de la posmodernidad, por ejemplo salvando las fronteras genéricas tradicionales entre la ficción de corte policiaco y la literatura legítima.

Este esquema me impone un plan a su vez dual: en una primera parte, intentaré un acercamiento más bien teórico a las coordenadas de la novela de género y, en una segunda parte, me centraré en dos textos de los años noventa, *El triunfo*, de Francisco Casavella, y *Land Rover*, de Suso de Toro, que me parecen ejemplares de la manera cómo los mecanismos narrativos de la ficción hermenéutica dan pie a una escritura compleja y ambiciosa.

I. De la teoría genérica...

1. Nacimiento de la ficción policiaca

El texto que se suele considerar como fundador de la ficción policiaca es *The murders in the rue Morgue* de Edgar Allan Poe, publicado en 1841. Es una referencia a la vez correcta y errónea. Es correcta porque el cuento del escritor americano ofrece un conjunto de rasgos destinados en adelante a estructurar cualquier producto genérico: reescritura de un suceso de prensa; estructura a la vez binaria y circular en la que un relato presente, el de la investigación, tiende a reconstituir una historia ausente, la del crimen; duplicidad actancial y/o narrativa (chevalier Dupin / narrador) que permite producir un relato abocado a la comprensión parcial, a la penumbra enigmática; simpleza psicológica de los personajes, que linda con la brutalidad en el caso del culpable, despojado de las marcas de su condición humana¹. Se puede hablar, pues, de la invención de una poética.

Sin embargo, la creación de Poe no pasa de ser un acierto premonitorio, genial, por supuesto, pero todavía aislado. Y es preciso esperar unos cincuenta años, y cambiar de continente, para asistir al verdadero nacimiento de la novela policiaca como género, es decir para poder comprobar la conciencia de su existencia como tal. En el momento en que Arthur Conan Doyle publica *Study in scarlet* (1887) y, a partir de 1891, en el diario *The Strand*, las aventuras de Sherlock Holmes, se conjugan varios factores: la denominación *detective story* —*roman policier* en Francia— se impone en la terminología; emerge una percepción cuantitativa del fenómeno²; se manifiesta una voluntad de conocimiento de la historia del género con la publicación de los primeros artículos críticos y de la primera antología conocida, *The long arm and*

¹ A estos rasgos estrictamente literarios, habría que añadir otros de índole más sociológica: aislamiento casi sanitario del mundo por la instauración de un doble espacio cerrado que cerca tanto al detective como al crimen; relación homológica entre la aparición del relato policiaco y la de las técnicas de investigación, es decir de mantenimiento del orden, por la institución policiaca, cuya eficacia disuasiva dependerá en parte de la de su representación narrativa. Sobre todos estos aspectos, véase Eisenzweig 1986.

² Alrededor de un tercio de los 800 semanales aparecidos en 1893 que publican folletines eligen textos de corte policiaco, según Eisenzweig (1986, 24).

other Detective stories (1895)³. Constatar la disyunción espacio-temporal entre el acierto de Poe y el surgimiento de la conciencia genérica obliga a cuestionar lo que es un desfase entre práctica escritural y discurso teórico. Parte de la explicación radica en las circunstancias contemporáneas de producción de este discurso.

Estamos entonces en la segunda mitad del siglo XIX, período del apogeo victoriano en Inglaterra y del Segundo Imperio en Francia. La ficción policiaca emerge a raíz de un lento proceso a la vez formal y sustancial. Formal, ya que estriba en la fragmentación y conversión de la literatura folletinesca⁴; sustancial porque textualiza las aspiraciones de la sociedad burguesa, orientadas hacia el control materialista del mundo⁵. Ahora bien, los últimos veinte años del siglo XIX constituyen un momento de radical reconsideración del pensamiento positivista, cuando las especificidades del contexto finisecular acarrearán una pérdida de fe en la ideología del Progreso, en la Razón. El debate versa sobre la posibilidad de una representación de la realidad que no recurra a una narración linear omnisciente, positiva. Por un lado surgen respuestas alternativas como el decadentismo, el simbolismo o el intelectualismo. Pero también emerge, dentro del discurso que se siente amenazado por la crisis epistemológica, el género policiaco, que se ofrece entonces como solución alternativa al realismo puesto en tela de juicio por la crisis de la épisteme positivista:

"[...] la notion même d'une telle forme narrative, en tant que catégorie distincte, spécifique, générique, apparaît avant tout non pas dans le discours des tenants du symbolisme ou des opposants au réalisme, mais sous la plume de leurs adversaires: ceux qui résistent, d'une manière ou

³ Eisenzweig (1986, *passim*) cita como principales artículos "Crime in fiction" (1890), "Crime in current literature" (1897) et "Detective stories" (1898).

⁴ Proceso marcado por la obra de Emile Gaboriau en Francia y la de Wilkie Collins en Inglaterra. La hipertrofia del código hermenéutico —en el sentido que le da Roland Barthes a esta palabra— convierte la literatura folletinesca en novela policiaca al hacer de la investigación, entre el enigma y su solución, el tema mismo del relato. "L'énigme et sa solution juxtaposée, c'est du feuilleton; la lente transformation de l'énigme en sa solution et donc sa dissolution progressive, c'est du roman policier", explica Vareille (1986a, 31).

⁵ La nueva forma literaria plasma las aspiraciones burguesas en la medida en que no es sino una de las técnicas que traducen un movimiento hacia un arte a la vez comercial y democrático, en un contexto que Dubois (1985, 51) evoca en los siguientes términos: "industrialisation, prolétarianisation de la classe ouvrière, concentration capitaliste, règne des rapports d'argent [...], débuts d'une société de consommation et de loisir".

d'unè autre, à la révolution romanesque montante, qui veulent sauvegarder la représentation positive du monde." (Eisenzweig 1986, 28)

Así que la ficción policiaca nace de manera reactiva, fuera del campo de la literatura legítima, en tanto que categoría subliteraria, o lúdica. Pero lo más esencial es ver que asume o privilegia una dimensión referencial que la novela legítima rechaza, o problematiza o secundariza. La escritura policiaca, sea cual sea la orientación ideológica de la variedad considerada, es en su esencia misma un instrumento al servicio de la captación y dicción de la realidad⁶. Este rasgo permite entender mejor su surgimiento en España.

2. La ficción policiaca española

La crítica española especializada tiende a elaborar una historia, cuando no una prehistoria, de la novela negra surgida a raíz de la muerte de Franco⁷. Y no faltan los nombres anteriores a 1975 que se aducen para poder remontarse a unos supuestos orígenes equiparables con los del conjunto de la novela policiaca como género: García Pavón, Mario Lacruz, Pardo Bazán, Alarcón.

Sin embargo, salvo estas contadas excepciones, la ficción policiaca en lengua castellana conoce en España el nacimiento de Minerva: surge con todos sus atributos en el momento de agonía del régimen franquista. Se dio entonces la señal de la exhumación de un género literario periférico capaz de satisfacer unas necesidades que, tras un largo paréntesis de corte experimentalista, se definían de nuevo como fundamentalmente

⁶ No me parece operativa la distinción que se suele establecer entre novela enigma y novela negra: la matriz estructural dual del texto policiaco y su tensión prioritariamente referencial son punto común de cada subespecie del género. La diferencia entre ambas es de índole ideológica; las premisas de su nacimiento hacen de la novela de investigación un tipo no sólo compensatorio sino reaccionario, por su acendrada reivindicación de la tradición racionalista: "Le roman policier, né vers les années 1850, est fils des Lumières du XVIIIe siècle, de la grande recherche prométhéenne de la Connaissance qui culminera dans les idéologies positiviste et scientiste. Le détective, tel le savant, projette l'éclat de la Raison dans les ténèbres de la superstition, de l'ignorance, de la peur et de l'angoisse. [...] La naissance du roman policier se trouve parfaitement connoté; il porte les marques de son époque. L'hymne à la Vérité qui le traverse le situe dans un siècle conquérant et optimiste", afirma Vareille (1986b, 8-9).

⁷ Véanse los estudios de conjunto de Vázquez de Parga, 1993; José F. Colmeiro, 1994; José Valles Calatrava, 1991.

referenciales⁸. Evidente producto coyuntural, la novela negra española está orgánicamente vinculada al período de la transición democrática. El dato remite a un fenómeno, el de la resurgencia de determinadas formas de literatura referencial, que parece ser una constante en épocas transitorias, cuando desaparece un régimen y es indispensable ponerlo en perspectiva⁹. La elección del modelo norteamericano en la España posfranquista se imponía como una evidencia, varias veces comentada por ejemplo por Manuel Vázquez Montalbán, quien la justifica invocando las similitudes que existen en momentos determinados, entre dos variedades de una misma entidad sociohistórica:

"[...] la novela negra norteamericana es una poética en sí misma hecha a la medida de la descripción de una sociedad que se parece mucho a lo que es la española en los años en los que realizó esta operación" (Vázquez Montalbán 1991, 23)¹⁰.

En esta emergencia de una nueva poética referencial influye poderosamente el conocido fenómeno del agotamiento de la narrativa realista española, analizado por Santos Sanz Villanueva:

"A lo largo de los años sesenta, un conjunto de nuevas actitudes lleva a desbancar la concepción testimonial del arte, a alejarlo de los supuestos del realismo socialista; esas actitudes terminan por propugnar un relato autónomo de la realidad exterior e, incluso, [...] una novela que cree una realidad que pueda ser objeto de una obra literaria" (Sanz Villanueva 1992, 253).

Los excesos de esta postura dan lugar a una poética experimentalista que, renunciando a menudo a cualquier forma de tensión referencial, difícilmente podía responder a las esperanzas o interrogaciones del público lector. Conocida, y ejemplar al respecto, es la anécdota que tiene

⁸ "No descubriremos ningún Mediterráneo al afirmar que en una sociedad totalitaria apenas sobrevive la novela policiaca crítica. A lo sumo vegetará la novela de intriga, de carácter más conservador, que en ningún momento cuestiona la figura del poder (policía, detective, juez, etc.). A partir de 1975 la libertad de expresión y de publicación se va normalizando y aun cuando escritores actuales expresan sus dificultades a la hora de construir un personaje investigador, las condiciones obviamente han cambiado" (Vidal Santos 1981, 66).

⁹ Véase al respecto Bouju 1997.

¹⁰ "Esa sociedad neocapitalista, hipercompetitiva, durísima, donde predomina la cultura urbana sobre la cultura agraria [...]. Los novelistas negros norteamericanos de los años 20 y 30 convirtieron esa novela en una descripción tremenda del hombre: un lobo para el hombre en el seno de una sociedad hipercompetitiva. [...] Es necesario considerar el marco de una cultura urbana en donde las relaciones de producción o las relaciones sociales obligan a la búsqueda de este especialista [el detective privado] en la relación entre lo legal y lo ilegal, entre la política y el delito, en muchísimos casos", añade el escritor (*Ibid.*)

a Rafael Alberti por protagonista. A un periodista que le preguntaba, a su vuelta de exilio, qué leía de novela española actual, contestó: "No, la novela de hoy no la leo porque los personajes tardan cuarenta páginas en subir una escalera"¹¹. Esta insuficiencia de la relación con la realidad asumida por la literatura legítima es lo que, al parecer, le correspondió a la literatura de género suplir con sus propias armas.

3. El código hermenéutico

Una de las impresiones más fuertes que deja la novela policiaca, y que cualquier lector ha experimentado en sus lecturas adolescentes, es la sensación de circularidad que, llegado a su desenlace, comunica el texto. Esta sensación no es sino el efecto de un mecanismo estructural básico de la ficción de corte policiaco, cuya primera formulación data de 1939 y se debe a uno de los padres de la novela negra americana, Raymond Chandler:

"Essentiellement, le récit policier [...] consiste en deux histoires. L'une est connue uniquement du criminel et de l'auteur lui-même [...] et se compose principalement de la réalisation d'un crime et des tentatives subséquentes de brouiller les pistes [...]. L'autre histoire est celle qui est racontée. Elle est susceptible d'être d'une grande complexité et devrait, lorsqu'elle est terminée, être complète et autonome"¹².

O sea que el mecanismo narrativo de una novela de corte policiaco se caracteriza ante todo por su dualidad, como lo subraya Tzvetan Todorov: "À la base du roman à énigme, on trouve une dualité [...]. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires: l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. [...] La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde (et le livre)" [Todorov 1978, 11]. Merece la pena insistir en un aspecto fundamental de esta mecánica ficcional: el hecho de que estriba en un juego entre ausencia (de la primera historia) y presencia (de la segunda)¹³. Relación de una investigación que puede cobrar una infinita variedad de formas, con tal de que conduzca al relato de un crimen, la ficción policiaca no se justifica sino por la ausencia previa de éste y su posterior reaparición.

¹¹ Citado por Manuel Vázquez Montalbán (1991, 19).

¹² Citado por Eisenzweig (1986, 51).

¹³ "Il s'agit donc, dans le roman à énigme, de deux histoires dont l'une est absente mais réelle, l'autre présente mais insignifiante" (Todorov 1978, 13).

En la manera cómo se efectúa esta reaparición se cifra quizá la diferencia estructural decisiva entre novela policiaca y novela negra. En la novela policiaca primitiva, el relato del crimen se refiere *in fine* y, las más veces, por delegación de la voz narradora al personaje detectivesco. O sea, de manera esquematizada:

I-----I	I-----I	I-----I
relato del crimen	relato de la investigación	relato del crimen
[R1] <i>ausente</i>	R2 <i>presente</i>	R1 <i>referido</i>

Ello explica porque, en la novela tradicional, el relato de la investigación es fundamentalmente suspensivo: unos sucesivos aplazamientos demoran el momento en que el detective toma la palabra y enuncia la solución del enigma. En estas novelas, no hay tanto *suspense* como *suspensión*, la del tiempo necesario a la reunión de los miembros de la comunidad cuya armonía ha sido rota por el crimen. Tomando entonces la palabra, el detective clásico toma el poder de imponer una vuelta al orden, es decir al estado inicial de las cosas. Por motivos ideológicos obvios, la novela negra no necesita esta restauración final y tiende a mezclar el relato del crimen con el de la investigación, cuando no a convertirlo en el cuerpo mismo de su narración.

Sea cual sea el molde adoptado, lo que resalta es que la distorsión entre el orden cronológico (R1 anterior a R2) y el orden cronográfico (R1 posterior a R2) es el mecanismo estructural básico de la novela policiaca:

cronología:	I-----I	I-----I
	[R1]	R1
	crimen	crimen
	R2	investigación
	investigación	crimen
cronografía:	I-----I-----I	

Así se genera la marcha constante al desenlace que es el principio de la narración de corte policiaco al mismo tiempo que se imprime el sello de la circularidad que es su resorte estructural. Esta andadura dual es constitutiva de lo que Roland Barthes llama el código hermenéutico:

"[...] ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse; ou encore de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement" (Barthes 1970, 24).

4. La renovación posmoderna

Mediados ya los años ochenta es cuando empieza a imponerse el panorama proteiforme y caleidoscópico de la llamada *Nueva Narrativa*, cuya diversidad parece responder a los requisitos fijados por Santos Alonso:

"Las novelas más innovadoras son precisamente aquellas que presentan una postura intermedia entre el experimentalismo y la narración tradicional, es decir, aquellas que aprovechan las técnicas y procedimientos renovadores [...] como el contrapunto, la alternancia de las personas narrativas, las secuencias discursivas y narrativas, etc. (que llegaron a su extremo en el anterior periodo experimentalista) pero adecuándolos, con mayor moderación y clarificación, a la recuperación de aspectos tradicionales como el realismo, la narración argumental, la parodia, e incluso la linealidad" (Alonso 1983, 95).

Una vez más, en el medio está la virtud: uno de los factores más eficaces de esta síntesis ha sido la incorporación de la poética negra al panorama literario global. De ahí que se pueda comprobar la ausencia casi completa, salvo contadas excepciones seriales o miméticas, del género policiaco autóctono en el paisaje editorial actual¹⁴. Es una de las múltiples consecuencias de su homologación por o con la novela legítima¹⁵. Como señala Santos Sanz Villanueva, en efecto, "Son muchas [...] las obras que plantean su tema por medio de una investigación o del esclarecimiento de una trama de intriga, hasta el punto de convertirse este

¹⁴ Síntoma de ello es la quiebra de las principales colecciones de novela negra —*Alfa 7* de Laia, *Etiqueta negra* de Júcar, *Cosecha roja* de Ediciones B— pronosticada por Manuel Vázquez Montalbán: "La llamada novela policiaca española no existe, ni siquiera comercialmente. Y que se lo pregunten si no a los editores que tomaron en serio su leyenda y crearon colecciones como los conquistadores españoles fundaban ciudades en el nuevo mundo" (1989, 9).

¹⁵ No se debe generalizar y existen excepciones, como verbigracia las constituidas por Mariano Sánchez Soler o Carlos Pérez Merinero. La más notable podría ser la de Andreu Martín, quien de entrada contempló su acercamiento al género como juego y sigue apostando por una escritura respetuosa de los códigos, pero de una gran dignidad literaria; véase su ensayo "La novela policiaca/negra como hecho lúdico" en Paredes Núñez, 1989, 23-31. Otro de los "padres fundadores" del género, Juan Madrid, acaba de mostrar con *Días contados* su capacidad para renovar la estructura de la novela de investigación, ensanchando su alcance en fondo y forma en una perspectiva que no deja de recordar las pautas conductistas del realismo social; véase su ensayo "Sociedad urbana y novela policiaca" (Paredes Núñez 1989, 13-21).

procedimiento en una especie de característica de época" (Sanz Villanueva 1992, 257).

Existen sin duda numerosas explicaciones para dar cuenta de esta nueva fase literaria. Una de ellas podría ser el movimiento espiritual de desencanto que se apodera de las mentes en la posttransición española, al ver que las utopías de transformación social han sido integradas en la aceptación política democrática¹⁶. Manuel Vázquez Montalbán suele evocar este fenómeno, que en el fondo es consecuencia de la entrada en la posmodernidad, citando al personaje de Lampedusa que exclama: "Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi". Lo cierto es que la instauración de la democracia en España coincide con la aclimatación de la cultura neo-liberal, la cual acredita la noción de una fatalidad intrínseca de la realidad, la Historia, y la cultura. Como es natural, la literatura desempeña al respecto un papel de caja de resonancia: "La evolución del pensamiento político en España encuentra extraordinario paralelismo en lo literario en estos años de transición" (Vilarós 1994, 219).

Otro factor de explicación sería una indiscutible madurez literaria nacional, capaz de asumir una doble evidencia: por una parte, la de la imposibilidad para cualquier tipo de literatura genérica de hacerse perenne sin cuestionar sus propios códigos; por otra, la de las complejas relaciones que mantiene con la literatura legítima. De hecho, los novelistas españoles más maduros se han mostrado capaces de desguazar los esquemas de la tradición y de remontarlos injertándoles rasgos de tipos literarios específicamente hispánicos: novela picaresca, esperpento, crónica urbana del realismo social, etc. Manuel Vázquez Montalbán habla al respecto de violación de los códigos:

"[...] toute œuvre littéraire est une rencontre de la tradition et de l'innovation, de la tradition et de la révolution. [...] Le patrimoine arrive jusqu'à l'auteur qui le prend, l'assume, et le modifie à sa mesure s'il est un auteur singulier. Du moins depuis que l'idée d'avant-gardisme périclité d'elle-même et que s'installe ce que l'on appelle postmodernisme, à partir de quoi on a le droit légitime de recourir à n'importe quel modèle" (Tyras 1997, 129)¹⁷.

¹⁶ Teresa M. Vilarós (1994, 229) califica acertadamente el desencanto como "nostalgia de lo que pudo ser y no fue".

¹⁷ "Que faut-il faire dans le contexte de la postmodernité? s'interroge l'écrivain. Eh bien, ce que réclame l'attitude postmoderne, l'esthétique postmoderne, c'est qu'on peut recourir à n'importe quel genre, par exemple à un genre comme le policier, mais

Tanto más cuanto que si el acogerse a la sombra protectora de una novela de género traduce inicialmente una postura de escepticismo sobre la función de la narrativa tradicional, a la larga no hace sino agudizar la relación de fascinación-repulsión que une la una y la otra. Y es que ambas mantienen desde los orígenes una serie de relaciones bastante ambiguas, que Jacques Dubois (1992, pp. 67-84) califica de referencia, de intercambio y de transacción, impuestas por el estatuto paraliterario de la primera y la necesidad en que está de abogar por su reconocimiento. El resultado es la emergencia de esta prosa inventiva, liberada de la sujeción normativa, que se impone en los años ochenta, en un número considerable de novelas, procedentes tanto del campo de la *novela negra* como del de la *novela blanca*. Ésta adopta la matriz estructural, el procedimiento dual, el motor narrativo hermenéutico de la novela negra y aquella integra rasgos cultos —psicología, monólogo interior, polifonía enunciativa, intertextualidad— tomados de la segunda. Esta ósmosis se puede averiguar en buen número de obras, de las que algunas son ejemplares.

II. ... a la práctica novelesca.

1. *El triunfo*, de Francisco Casavella.

Publicada en 1990, *El triunfo* es la primera novela de Francisco Casavella, escritor barcelonés nacido en 1963. La crítica suele considerar que ocupa un sitio inaugural en la corriente de jóvenes escritores agrupados bajo el lema de Generación X. "Por lo que hace a estos narradores —adelanta Carles Bernardell (1996, 39)— se hace difícil señalar qué autor marca el pistoletazo de salida. Quizá haya que remontarse a Casavella y su novela *El triunfo* (Versal), que parece que vaya a agotar el fenómeno"¹⁸. De esta ponderación elogiosa, sólo cabe retener aquí que concierne una novela de corte policiaco. Cuando no fuera en

en y introduisant des éléments de modification fondamentale, sinon on ne justifie pas la singularité" (Tyras 1997, 130).

¹⁸ "Si fue primero el huevo o la gallina es difícil de determinar —añade Antonio Ortega (1996, 31)—, como también saber de su primer representante, aunque alguien parece aventurar su origen en *El triunfo* (Versal, 1990), de Francisco Casavella".

efecto más que por sus coordenadas paratextuales, la novela ostenta su condición de serie negra. Lo es de hecho, pero por motivos más esenciales de los que sobresalen su adscripción al mecanismo hermenéutico y su tensión referencial.

La novela se abre con una escena bastante efectista, muy de ambiente cinematográfico, que recuerda un poco el capítulo inicial de *Los mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán. Un coche se inmoviliza en un aparcamiento desierto y tres hombres salen de él. De repente surge otro individuo, mucho más joven, y empieza a disparar contra el grupo. Tiroteo. Cae un hombre, se desploma otro. El tercero, un señor ya mayor y muy delgado, consigue alcanzar al joven, y matarlo. Pero está herido, de gravedad, y acaba pegándose un tiro para, digamos, cumplir con su destino (*ET*, 9-12). La función prologal de esta escena se subraya de diversas maneras: se trata de una secuencia desprovista de cualquier tipo de información espacial, temporal, onomástica, y de extraordinaria sequedad estilística, marcada por sintagmas gramaticales minimales (sujeto, verbo, complemento) y frases nominales: "Crujido de acero y mecánica anticuada al abrir una de las puertas. Los tres hombres salen despacio" (*ET*, 9). El relato es de tipo conductista, asumido por una instancia narradora omnisciente impersonal cuando el resto de la novela se enuncia en primera persona. Detalle significativo: carece de texto epigráfico cuando los otros dos relatos que componen el cuerpo de la novela ofrecen sendos exergos. Forma un capítulo autónomo, cuya función es presentar la muerte en unas circunstancias lo suficientemente enigmáticas como para que el resto de la novela tenga que desempeñar un papel esclarecedor al respecto.

Tal es efectivamente el caso. El primer relato de que consta el cuerpo narrativo, asumido por un personaje de gitano cantaor llamado el Palito, abre y concluye el conjunto. La apertura se efectúa bajo la égida de una cita de Shakespeare, "Adiós, adiós, Hamlet, recuérdame" (*ET*, 13), que subraya la dimensión memorativa, vale decir testimonial, del texto, y se cierra bajo la invocación de una frase de Robert Graves, "And we recall the merry ways of guns" (*ET*, 181), que vincula la memoria con la violencia armada. La información de la matanza del aparcamiento, y la opacidad de su causa, provocan el discurso:

"Visto ahora, me doy cuenta de que, fijándome, y de ser yo, la verdad, alguien que está al tanto y en el mundo, me hubiera dado cuenta mucho antes de que se iban a matar. Pero es que nunca quise ni supe hacer mucho caso a esas historias que caminan por el Barrio [...]" (*ET*, 15).

El Barrio lo es por antonomasia y con mayúscula, pero no es difícil identificarlo como el Barrio Chino de Barcelona, por la mención de algunos espacios conocidos (*ET*, 26: San Pablo; 27: Robadors; 44: Montjuich; 50: Hospital; 59: Plaza Real; etc.), o bien por la evocación metonímica, no exenta de cierta poesía canalla, de las Ramblas:

"Éramos más delgados y más guapos y yo le diría a usted que hasta más listos, cuando, al llegar a las calles grandes, les sacábamos el dinero a los marinos americanos y a los marinos italianos y el bolso a las extranjeras de piel colorada que se creían caminando por el cuarto de baño de su queo, oliendo las flores y tocándole el pico a los pájaros y haciéndoles chu-chu-chu a los loritos reales" (*ET*, 15).

Estas citas permiten vislumbrar dos dimensiones esenciales del relato del Palito: su lengua y la existencia de un destinatario ("usted"). En cuanto al lenguaje del narrador, aun siendo una transposición literaria, adaptada a la capacidad de comprensión del lector medio, de la jergonza del hampa, es el instrumento más eficaz de caracterización del personaje y de situación de la historia referida en un contexto socio-histórico dado. Valgan como ejemplo los siguientes segmentos: "Y eran así: unos ñajos. Al agustín le habían dado antes que a la maizena, fijo [...]" (*ET*, 17); "Luego se volvían para su queo y el Andrade pequeño tenía que oír los chorreos de su padre (al que usted conocerá) y que se cortaba la cara con los bisnes y el espitamiento en que andaba su hijo" (*ET*, 17). El léxico utilizado constituye uno de los modos más seguros de designación de un espacio, de un tiempo y de una clase social determinados. En cuanto a la presencia explícita de un destinatario intradieгético, permite poner de realce a la vez la ingenuidad y las limitaciones del personaje narrador. Intenta expresar una verdad —"Le juro que no miento si le digo..." (*ET*, 21)— sin temor a nefastas consecuencias —"Ahora me toca hablar del Gandhi y ahora sé que todo esto se lo puedo contar a usted sin miedo" (*ET*, 23)— esforzándose por conferir a su discurso una coherencia de la que él intuye que está desprovisto —"Y si no me sé explicar mejor, qué quiere usted que le haga" (*ET*, 48). El relato cobra entonces la dimensión de una confesión ingenua, lacunaria, cuyo motivo y sentido se aclara paulatinamente conforme se acerca el final de la novela. El último capítulo permite confortar las impresiones que provoca la lectura. El relato es de hecho un soliloquio emitido desde la celda de un establecimiento psiquiátrico, para un interlocutor de identidad borrosa (¿su propia

imagen?¹⁹) donde el Palito está recluso e intenta reconstruir toda la historia que le ha conducido a su situación de preso. Cualquiera que sea su identidad, el interlocutor es una entidad pretexto, que permite al Palito "largar", como lo dice en algún momento (*ET*, 49), un discurso autoexplicativo que no tiene más principio organizativo que el de la memoria.

De ahí la necesidad, que constituye un hallazgo estético mayor, de otro texto que sirva de contrapunto informativo al primero. El segundo relato constitutivo de la novela es de naturaleza radicalmente distinta al primero: éste es oral, siendo el otro un texto escrito, al que el primer narrador alude de paso una vez, sin percatarse de su importancia: "[...] el Gandhi cuando se aburría de apuntar unas cosas que escribía en un cuaderno" (*ET*, 163). El segundo relato cobra pues la forma de unas memorias, cuidadosamente redactadas por el personaje del Gandhi, verdadero protagonista de la historia. Si el Palito, hombre joven y desavisado, es narrador homodiegético, mero testigo de acontecimientos de los que sólo parcial e intuitivamente percibe el sentido, el Gandhi, hombre mayor y desengañado, lo es de tipo autodiegético, lo cual quiere decir que se refiere constantemente a unos hechos de los que penetra perfectamente los mecanismos y el alcance. Estas especificidades confieren a su texto una tonalidad de autoconfesión otoñal, no desprovista de elegante nostalgia:

"Es cierto: nuestra fama ganó más batallas que nosotros mismos y en cuanto nos hicimos poderosos quedó muy poco del primer ideal, salvo en protocolos y cierta excepcionalidad indumentaria. Sin querer, aunque queríamos, aunque lo éramos, nos convertimos en unos chulos y dimos dinero a otros (a los que una capacidad negativa de tomar partido por cualquier sentimiento humano había convertido en profesionales) para que hicieran el trabajo sucio, y celebramos nuestra grandeza de gerifaltes de barrio y comimos en exceso y bebimos y, lo peor de todo, compartimos definitivamente las miserias sentimentales de cualquier ser humano" (*ET*, 83).

Ambos relatos se entrelazan, en una alternancia perfecta que hace de la novela una trenza textual contrastada, y se completan mutuamente para esbozar un panorama fragmentado pero homogéneo de la historia,

¹⁹ Que se pueda tratar del reflejo del propio narrador, lo sugieren varias afirmaciones. Ésta, por ejemplo: "Y cuando le trajeron a usted y le colgaron en la pared me alegré" (*ET*, 180), o la de que el interlocutor del personaje "es clavado a mí" (*ET*, 181). Van en el mismo sentido las alusiones a un estado físico que es el del protagonista después de una paliza dada en comisaría: "ese pijama con números", "esas bolsas que lleva en los pies", "el algodón blanco de la cara y las vendas de la cabeza" (*ET*, 181).

los usos y costumbres, y las relaciones personales del Barrio²⁰. En los intervalos de las nueve secuencias del relato del Palito se insertan los ocho trozos del cuaderno del Gandhi, oportunamente titulados *Bribia*. La palabra, forma etimológica del actual "briba", alteración de "biblia", remite a la vez a la forma parcelaria del relato (compuesto de trozos, o bribas textuales) y al fondo picaresco o hampesco de la historia²¹.

La novela es en efecto en gran medida una epopeya de los bajos fondos barceloneses, que se puede reconstituir con más o menos exactitud de la manera siguiente: después de un largo período de sufrimiento y formación en el desierto de África, un grupo de legionarios encabezados por su teniente se apodera del Barrio chino de Barcelona. Estamos en los años 50 (*ET*, 102), y el Gandhi tiene "menos de treinta años" (*ET*, 144). Con el tiempo, su poder y supremacía se ven contestados por unos recién llegados, moros y negros, que se apoyan en una nueva fuente de riqueza ilegal, el narcotráfico. El enfrentamiento entre los dos bandos, largo y sangriento, encuentra su clímax en una matanza perpetrada por los moros con ocasión de una boda. El Gandhi, derrotado, envejecido, decide pactar con los moros: su tranquilidad y la de sus allegados contra su renuncia al control del barrio. Estamos en los años ochenta, y se trata de una dimensión referencial comprobada, a la que otros textos de corte policiaco han aludido, de los que sólo citaré, de *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, este sabroso diálogo entre Pepe Carvalho y Bromuro:

" —Antes conocía a todos los chorizos de esta ciudad, Pepe, a todos. Eran como de la familia. Entraban y salían de la Modelo, apañaban lo que podían y Bromuro era su archivo, aquí, en mi coco tenía toda la mierda de la ciudad. Ahora, Pepe, es que da pena. Nos han colonizado.

—Te refieres al famoso imperialismo americano.

—Y una leche. Me refiero a los nuevos capos. No hay ni un capo español, Pepe. Aquí se lo reparten todo entre negros, sudacas y moritos,

²⁰ Los dos textos se hacen eco pero de una manera aleatoria que pone a prueba la competencia del lector. Por ejemplo, cuando el Gandhi evoca el asesinato del hijo de uno de sus lugartenientes (pp. 80-81), el episodio ya ha sido descrito, desde otra perspectiva, por el Palito (pp. 24-25). El comentario analéptico funciona entonces como reflexión sobre la relatividad del poder. En otro momento, el Gandhi comenta el pacto que firma con el nuevo capo moro del Barrio (pp. 144-146), del que nos enteramos en el relato del Palito más tarde (pp. 155-156). En este caso, el comentario proléptico justifica una actuación que por fuerza un mero testigo no puede entender. Este mecanismo, fundado en la fragmentación diegética y narrativa, confiere al código hermenéutico una trascendencia que implica al lector.

²¹ "Vida holgazana del mendigo o del pícaro", "arte de engaño de los que la llevan" y éstos, por comparación, de biblia en el sentido de "sabiduría, gramática parda", según Corominas 1974, s.v. *Bribón*.

y los chorizos del país a trabajar para ellos y pobre del que trata de establecerse por su cuenta (p. 33)"²².

En la novela de Casavella, esta epopeya criminal sirve de tela de fondo a una historia individual, a la que remite el título de la novela, *El triunfo*, que también lo es de una canción²³. Ya dueño del barrio, el Gandhi se enamora de una chica mucho más joven que él, la Chata, y se hace cargo de su vida material. Ésta, sin negar sus fríos favores a su protector, se casa con otro hombre, el Guacho, un cantante que llega a tener mucha fama, en parte gracias al éxito de "El triunfo". El Guacho no es muy fiel y su mujer ya pierde paciencia. El Gandhi interviene y en adelante, nunca más se oirá hablar del cantante. Salvo por parte de su hijo, el Nen, cuya razón de vivir se confunde con la fatalidad de la venganza.

Leído a la luz de esta sinopsis, el texto epigráfico que encabeza la novela, "Adiós, adiós, Hamlet, recuérdame" (*ET*, 13), cobra otra dimensión. De hecho, la historia singular de *El triunfo* se puede leer como una reescritura de la tragedia de Elsinor. Después de la desaparición del Guacho, el Nen proyecta vengarse del Gandhi. Dotado de un carácter algo caprichoso, aplaza el momento de la venganza y se comporta de manera estrambótica, hasta el punto de que sus conocidos se preguntan si no estará atormentado por un amor imposible por una Ofelia de Arrabal, la inconstante Susi. De ahí la repartición del contenido anecdótico en fases de clara inspiración dramática, a nivel tanto de la historia colectiva como de la singular: vida en el Barrio; llegada de los moros; derrota final, o bien: amor del Gandhi; clímax de la boda, venganza del Nen. En todo caso: exposición, nudo, desenlace. Huelga decir que la diégesis, termina con la escena inicial, que escenifica dicha venganza.

La novela cumple con los requisitos genéricos, gracias a la estructura regresiva de su relato, desencadenado por un planteamiento enigmático, y también gracias a la fuerza de su figuración espacio-temporal²⁴. Pero también se muestra capaz de convocar una serie de

²² La novela de Manuel Vázquez Montalbán se publicó en 1988. Una temática parecida informa *Barcelona connection*, de Andreu Martín, de la misma fecha.

²³ Véase pp. 33 y 160. Por supuesto que amén de remitir a una canción cuya letra cifra el destino del triángulo mujer-amante-hijo, *El triunfo* apunta por antífrasis a la derrota del Gandhi, como hombre y como jefe de banda. El procedimiento de utilizar una canción para marcar el progreso de la intriga también recuerda el de *Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán.

²⁴ Cabe destacar, entre otros procedimientos ya evocados, las alusiones hechas a las obras de la renovación urbanística emprendida por Barcelona en la década de los

recursos —la estructura profunda dramática, el entronque con el mito, la polifonía enunciativa, la variedad estilística— que le confieren una innegable dignidad literaria.

2. *Land Rover*, de Suso de Toro.

Land Rover (1991) es la primera novela publicada en castellano del escritor gallego Xesús Miguel de Toro Santos, nacido en Santiago de Compostela en 1956²⁵. Recibió una acogida crítica bastante fervorosa: "*Land Rover* es una novela concebida con ambición, desarrollada con seguro pulso narrativo y escrita en un lenguaje directo, agrio, acanallado incluso, como corresponde a la historia referida", comenta por ejemplo Ángel Basanta (1991, 10). Dicha adecuación entre lenguaje y contenido es propia de una obra que, por mucho que no lo aparente desde el punto de vista paratextual —exceptuando una frase de la contraportada, que vincula a Shakespeare con Dashiell Hammett, el libro ostenta su condición de *novela blanca* — remite a los cánones de la poética negra²⁶.

El título de la novela encuentra su justificación en el primer capítulo, que refiere una escena bastante espectacular, de una nocturnidad toscamente iluminada por los focos de un local de alterne suburbano. Un hombre totalmente borracho se asoma a la puerta en el momento preciso en que un Land Rover sale del aparcamiento con las luces apagadas. La mente acaparada por las formas de una de las tanguistas del club, el individuo sale tambaleando en la oscuridad para aliviar su vejiga. Da unos pasos inciertos en el aparcamiento y tropieza con un cuerpo tendido

ochenta: "En el Barrio sólo quedaron las grúas del Ayuntamiento, dale que te pego con los derribos [...]" (*ET*, 150).

²⁵ El texto original gallego salió a luz con el mismo título en 1988. El propio autor ha dado su aprobación a la traducción, por cierto excelente, realizada por Basilio Losada: "Por lo demás creo que es para ambos [Manuel Rivas y yo] un honor que nos traduzca Basilio Losada, cosa que yo desde luego no sabría hacer" (Araguas 1991, 28).

²⁶ "Esta constante sirve para mostrar dos caras de Galicia, una rural, tradicional y mágica, y otra urbana, consumista y amarga. El drama del asesinato se repetirá en ambas, contado por Suso de Toro con descripciones frías, minuciosas, casi de informe policial: el contraste entre acontecimientos terribles y este estilo duro y directo sorprende al lector", comenta Javier Sáez, 1991. Por su parte, Adolfo Sotelo Vázquez, 1992 apunta que el mayor mérito de Suso de Toro es que "convierte el gallego en el campo de trabajo que es la lengua contemporánea tras el Ulises: una lengua sucia y descastada, lengua charca, lengua de los arrabales degradados de la ciudad más bella de Galicia."

en la oscuridad, el de un hombre muerto (LR, 13-14). La puesta en tensión, es decir en espera de resolución, que significa este primer capítulo es subrayada, o anunciada, por las pocas palabras de un texto preliminar, titulado "Así son las cosas": "Siempre lo he dicho, siempre. Así son las cosas. Había mucha maldad en ella. Mucha" (LR, 11). La dimensión enigmática de la novela se afirma pues de entrada, a la par que, contribuyendo a ella, su naturaleza polifónica. El segmento apertural se enuncia en efecto en una primera persona de identidad desconocida; el primer capítulo tiene una instancia narradora de tipo extradiegético impersonal, con el punto de vista mayormente desfocalizado de las narraciones omniscientes, si bien con algunos rasgos de la externa de los relatos behavioristas. Presentada pues con cierta sequedad referencial, la inmediata aparición de la muerte, y de la fatalidad, construyen una dimensión enigmática que deja prever un relato encarado a desconstruirla.

De hecho, el cuerpo de la novela aporta paulatinamente las respuestas a los interrogantes que provocan los textos liminares. El mayor interés, o el mayor acierto, de la novela estriba en la manera cómo se elabora esta aclaración. Se podría evocar metafóricamente la técnica del rompecabezas, en el que las piezas han sido sustituidas por otros tantos relatos que se completan y responden para constituir un todo homogéneo e inteligible.

La línea diegética principal nos sitúa en los años ochenta, y se divide a su vez en dos anécdotas que dislocan la temporalidad. Por una parte, el relato refiere, en tiempo presente y desde una perspectiva omnisciente, la noche vivida por dos hermanos, Abelardo y Gumersindo. Salen juntos del bufete de un hombre de ley, donde han sellado un acuerdo de repartición de la herencia de su madre, que ha muerto hace poco. Abelardo está bastante afectado y quiere marcharse en seguida, pero Sindo le insta a que le acompañe en una deambulación por las calles de la ciudad, visitando algunos bares. Con el dinero de las partijas, Sindo sueña con comprar un local del casco viejo, montar un bar de postín con chicas de alterne, y convencer así a su mujer Amparo de que vuelva con él. De hecho, Sindo cuenta con que su hermano mayor, hombre serio y formal, no sólo le lleve, con su Land Rover, hasta el club donde Amparo trabaja, sino que hable él a su mujer. El desenlace será algo distinto. Esta anécdota ocupa los capítulos 2, 5, 8, 10, 13, 17 y 19. El relato está permanentemente fragmentado por los recuerdos de escenas vividas por ambos hermanos. Abelardo se deja llevar, pero más por su memoria y la

necesidad de desvelar un terrible misterio que por el parloteo insustancial y falsamente fraterno de Sindo. Los segmentos memorativos permiten entender que, mientras que Sindo fue el objeto único de inversión de la ternura materna, Abelardo ha sido desde su primera infancia un sufrelotodo odiado.

La progresión argumentativa de estos capítulos se ve ritmada por unos insertos de índole radicalmente distinta. Tres capítulos, los 4, 9 y 16, refieren las respuestas, hechas por los dueños de los establecimientos que visitaron los hermanos, a lo que se supone ser el interrogatorio conducido por un policía. Estos textos, muy parecidos en su forma (cortesía del locutor, temas idénticos, parquedad del comentario), permiten seguir la cronología de los hechos: "Estuvieron, sí señor. Serían las siete más o menos, o pasaría algo de las siete, las siete y cuarto o por ahí. Estaba lloviznando algo" (LR, 36); "Estuvo, sí, señor. [...] No sé la hora. Serían las once, quizá. Marcharon a las doce y cuarto porque les mandé marchar yo para cerrar, si no, ellos seguían" (LR, 132). También proporcionan alguna precisión sobre la personalidad de los hermanos:

"[...] un hombre muy formal. Y más si lo compara con el golfante ese de su hermano. Bueno, hermanos son, pero no sé si sabe cómo es la cosa. Son hermanos, pero sólo por parte de madre. Uno, el más viejo, Abelardo, es hijo del marido, y el otro es de otro hombre" (LR, 37).

Paralelamente, como contrapunto al recorrido de los hermanos, en los capítulos 7, 12, 15, 18, 20 y 21, el relato se demora en las figuras de dos mujeres, Amparo y Pilar, que se encuentran en comisaría a raíz de la muerte de sus respectivos esposos. Están aguardando el firmar su respectiva declaración, y la larga espera es propicia para las confidencias. Éstas desempeñan en las secuencias la misma función que los recuerdos en la confrontación de los hermanos: proyectar sobre la situación presente, que se aclara poco a poco, la luz de algunos episodios, algunas anécdotas que dan cohesión al conjunto. La tremenda irresponsabilidad de un hombre que dejó morir a uno de sus hijos, la brutalidad amorosa de un marido que prostituyó a su propia mujer, así como la maldad declarada de una suegra de la que todo, hasta su propia muerte, indica el trastorno mental.

La clave última de lo que cobra paulatinamente las tonalidades de una verdadera tragedia se encuentra en una última serie narrativa, más breve, que constituyen los capítulos 3, 6, 11 y 14. Esta secuencia significa un cambio de las coordenadas espacio-temporales diegéticas, ya que pasamos de un paisaje urbano a un entorno rural, y de la década de los

ochenta a los años de la guerra civil. En el 36, dos hombres rivalizan por conseguir a una mujer altiva y de mal genio. En una fiesta de pueblo, Gumersindo no puede sino comprobar su derrota:

"Allí está ella, alegre, pequeña, desafiante, ella que no tiene más amo que el que quiere, ella que te desafía y ríe. Y te las va a pagar, bailando un agarrado, la polka, a saltitos leves y graciosos con Abelardo, ancho, torpe, borracho de alegría y risotadas de aliento cabruno. Y ella se deja. Con Abelardo. Abelardo de Patiño, de la cuadrilla de Lueiro, fascistas de mierda" (LR, 34).

La venganza de Sindo estará a la altura de un contexto con valor de pretexto: el conflicto cainista exacerba las viejas creencias y los antiguos rencores, realza los caracteres indomables y los sentimientos excesivos. Sindo captura a Abelardo, lo ahorca y le sustituye en la cama matrimonial. En los hijos habidos en sendas uniones, legítima e ilegítima, la madre hará pesar la losa pétreo de sus amores y de sus odios.

La dimensión trágica de la historia es subrayada por un recurso estético de suma eficacia. El segmento preliminar de hecho es un texto que se escribe conforme progresan el relato y la información factual que vehicula. De las mismas características que las intervenciones de los dueños de bares (primera persona, tiempo pasado), también asume una función testimonial ulterior. Pero estratégicamente dispuesto en las articulaciones importantes del relato²⁷, sirve de apoyatura distante e informada a la vez, como de voz coral que, subrayando la evidencia del drama, marca la pauta de la fatalidad: "Así son las cosas". La dimensión dramática de la historia se inscribe en los textos epigráficos, una cita de Sófocles al principio, "La esfinge con sus cantos pérfidos nos forzaba a descuidar lo oscuro para afrontar lo urgente", y una de Shakespeare al final: "¿Cuándo nos reuniremos otra vez los tres, en el trueno, en el rayo o en la lluvia?". La invocación de Sófocles permite entroncar la novela con la tragedia griega, y quizás con la tradición de la maldición familiar que informa el drama largo y sangriento de los Atrides. En el drama elaborado por Suso de Toro no falta la dimensión más profunda de la violación de lo sagrado: la relación de la madre con sus hijos podría estar marcada por una dimensión incestuosa²⁸. El escritor realiza una

²⁷ El texto "Así son las cosas" se inserta entre los capítulos 4 y 5, 9 y 10, 13 y 14, 17 y 18 y 21 y 22.

²⁸ Un recuerdo de Sindo inserto en el cap. 10, pp. 86-88, sugiere que la madre, entre brujería y locura, tomaba a su hijo por su amante. Y entre las dudas que

trasposición, al mismo tiempo que una inversión, de la historia de Caín y Abel, para estigmatizar "la crispación de los últimos cincuenta años" (Romeo Pescador, 1992)²⁹. En cuanto al dramaturgo inglés, su cita por ambos novelistas muestra hasta qué punto se considera como paradigma y emblema de una escritura de cuño dramático³⁰.

Es una de las semejanzas que vinculan *Land Rover* con *El triunfo*, y hay otras. Como ésta, la novela de Suso de Toro cumple por una parte con los requisitos de la ficción de corte policiaco, por su estructura hermenéutica, y por su evidente fuerza denotativa. Como ha sido subrayado, "El narrador gallego plasma, con dureza, la crisis de una sociedad: la emigración, el tránsito del campo a la ciudad. La ciudad como componente neurótico de esa sociedad. El campo, nada bucólico, con sus atávicas creencias que se introdujeron en la ciudad aún cuando ésta nada quiera saber de ellas" (González Gómez 1991)³¹. De esta situación inestable es emblemático el deambular errático de los dos hermanos por un espacio urbano incierto en el que los únicos espacios visitados son bares o tabernas, es decir marcos de una socialización sustitutoria facticia o falaz. En cuanto a la dimensión hermenéutica, nace de una cuidada estructura a la vez regresiva y circular, pero va más allá: la pluralidad de relatos de fuentes y tiempos enunciativos variados, su atomización por las confidencias y los recuerdos, la presencia de una voz coral que construye un significado paralelamente a una información que disloca la cronología, provocan una desorganización del relato. El lector se ve así obligado a tomar a su cargo la actividad hermenéutica para deshacer el trenzado narrativo, es decir *mutatis mutandis* a ejercer de detective extra-textual. De hecho, en *Land Rover* como en *El triunfo*, el enigma alcanza una

consumen a Abelardo está la que acaba por formular a su hermano: "Dime la verdad, ¿te metía en la cama?" (cap. 19, p. 142).

²⁹ Es de notar el acierto que constituye la elección de los nombres propios Abelardo, cuya semiología integra el drama cainita, y Gumersindo, de resonancias casi góticas, que parece remitir a las raíces milenarias del pueblo gallego.

³⁰ Una dedicatoria completa el aparato paratextual, "A Toro sentado y a Jerónimo", es decir a dos figuras históricas de la marginación y de la resistencia contra la opresión.

³¹ En un texto titulado *Autopoética*, y citado en su epílogo por el traductor Basilio Losada, Suso de Toro declara: "No escribo pensando en lectores de sangre azul ni de casta de funcionarios de la literatura, por más que, si les gusta, qué bien. Ética y estéticamente, soy rigurosamente plebeyo. Me gustaría conseguir una retórica de la miseria, o de lo residual, o de la carencia. De la precariedad" (*LR*, 177). *Land Rover* aporta la prueba de que lo plebeyo no ignora lo trascendente.

doble trascendencia. Por una parte, si el texto es enigmático, es porque lo es la realidad. Como dice acertadamente Ángel Basanta:

"Todas las narraciones del autor compostelano nacen de la transformación de una sociedad condenada al desarraigo por haber tenido que cambiar demasiado deprisa. En las últimas décadas, numerosas familias han pasado del neolítico a los umbrales del siglo XXI. Y en tan largo trayecto con tan poco tiempo, a muchos se les hizo de noche en el camino. Porque perdieron vínculos fundamentales sin haber encontrado otros nuevos para sustituirlos".

Por otra parte, la construcción mosaica permite entroncar con la dimensión mítica que fundamenta la tragedia: "La construcción de los capítulos expresa el sentido de destino: si todo está escrito, todo es reversible, y el tiempo no existe. [...] El poder de la bruja trasciende el azar, y determina un futuro que ya estaba en el pasado" (Sáez 1991). Por debajo o por encima de su intención realista, late en *Land Rover*, al igual que en *El triunfo*, la veta literaria de la tragedia, en la que el *fatum* tiene dimensión suprahumana, como los grandes mitos: "[...] creo que [los personajes] no hacen más que cumplir su hado, su sino. Esta historia se construye sobre la horma de la tragedia", declara el escritor (Araguas 1991, 26).

III. Conclusión

La apuesta de la novela negra en contexto posmoderno es la de la novela a secas: elaborar un discurso narrativo que esté en condiciones de asumir las diversas herencias expresivas, con la perspectiva de interrogar y reformular sus potencialidades artísticas y sus funcionalidades sociales. Esta postura, ilustrada por la obra de un Mendoza, de un Vázquez Montalbán, de un Muñoz Molina, y de muchos otros talentos entre los más jóvenes, es la de la síntesis de la escritura imitativa y de la experimentación literaria. Explica la importancia en la España de los 80 y los 90 de la reescritura genérica —"los géneros desbordan", constata Teresa M. Vilarós (1994, 219)— y remite a la tendencia o a la tentación de la escritura posmoderna de fundar una nueva estética referencial. A pesar de que algunos creadores, fieles al credo adorniano de la autonomía del campo estético, fundan su concepto de la posmodernidad en la muerte del

sujeto, de la historia y de la representación, y en una estética de la radicalidad verbal, muchos apuestan por la necesidad de recuperar en la tradición lo que es susceptible de conducir a la invención de nuevas modalidades de escritura realista. Es decir, en los términos de Juan Oleza:

"[...] la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de élite y cultura de masas, la exploración y el rescate de formas y procedimientos de la cultura popular de masas, la necesidad de una hipótesis de vigencia de la historia en la que basar la decisión de transformarla, la experimentación de un sujeto postmoderno a la vez social (sujeto desyoizado, descentrado, objetivizado, propio de una sociedad de masas) y diferenciado (sujeto que ha perdido su ambición universalista y dominadora, sujeto constituido por el reconocimiento de sus diferencias [...]), la socialización de la recepción estética [...], la intercambiabilidad de los roles culturales [...], la expansión de lo estético a las formas de la vida y de la práctica sociales, o el rescate de la pasión narrativa, la inmediatez comunicativa y las representaciones de gran densidad argumental" (Oleza 1993, 118-119).

En la perspectiva así esbozada se inscribe una búsqueda fundamental: narrar significa devolverle al sujeto sus "historias", cuyas formas son estrechamente tributarias de la concepción del tiempo que vehiculan y del sitio del sujeto en ese tiempo. El relato tiene por función la de expresar "la relation imaginaire du sujet avec ses conditions réelles d'existence". Es la definición que Althusser propone de la ideología.

Bibliografía

Obras

1. Analizadas

CASAVELLA, Francisco, *El triunfo*, Barcelona, Versal, 1990 (Meridianos, 61).

TORO, Suso de, *Land Rover*, Barcelona, Ediciones B, 1991 (Tiempos modernos).

2. Citadas

MADRID, Juan, *Días contados*. Madrid, Alfaguara, 1993.

MARTÍN, Andreu, *Barcelona connection*, Barcelona, Ediciones B, 1988 (Cosecha roja, 1).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Tatuaje* (1974), Barcelona, Planeta, 1986 (Serie Carvalho, 2).

———, *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, Barcelona, Planeta, 1988 (Serie Carvalho, 14).

Textos críticos

ALONSO, Santos (1983), *La novela en la transición*. Madrid, Dante (Puerta del Sol/Ensayo).

ARAGUAS, Vicente (1991), "Escribir es oficio de muerte (Entrevista con Suso de Toro)", referencia desconocida, pp. 26-28.

BARTHES, Roland (1970), *S/Z*. Paris, Seuil (Points Essais, 70).

BASANTA, Ángel (1991), "Land Rover, de Suso de Toro", *ABC*, 13 de marzo de 1992, p. 10.

BERNARDELL, Carles (1996), "Los que no son de Cuenca. Retrato de un artista adolescente", *Quimera*, n° 145, marzo de 1996, pp. 38-39.

BOJU, Emmanuel (1997), *Écrire après les totalitarismes, 1945-1995*, *Revue de Littérature Comparée*, avril-juin 1997, n° 2.

COLMEIRO, José F. (1994), *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Antropos (Biblioteca A, artes-literatura, 9).

COROMINAS, Joan (1974), *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos (BRH V. Diccionarios, 1).

- DUBOIS, Jacques (1985), "Naissance du récit policier", *Actes de la Recherche en Sciences sociales. Images "populaires"*, n° 60, nov. 1985, pp. 47-55.
- (1992), *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan.
- EISENZWEIG, Uri (1986), *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (1991), "Dos buenos narradores de Galicia", *El Periódico*, 11 de diciembre de 1991.
- OLEZA, Pedro (1993), "La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo", *Compás de letras*, n° 3, *Historia y ficción*, diciembre 1993, pp. 113-126.
- ORTEGA, Antonio (1996), "Entre el ruido y las nueces", *El Urogallo*, n° 120, mayo de 1996, pp. 28-42.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1989) [ed.], *La novela policiaca española*. Granada, Servicio de publicaciones de la universidad.
- ROMEO PESCADOR, Félix (1992), "Muerte de hermano", *Diario 16*, 16 de enero de 1992.
- SÁEZ, Javier (1991), "El sílex del mundo suburbano", *El Mundo*, 5 de enero de 1991.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1992), "La novela", in Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, Darío Villanueva y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Madrid, Editorial Crítica, 1992, pp. 249-284.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1992), "La fuerza del destino", *La Vanguardia*, 15 de mayo de 1992.
- TODOROV, Tzvetan (1978), *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris, Seuil (Points Littérature, 120).
- TYRAS, Georges (1997), *Le désir de mémoire (Entretien avec Manuel Vázquez Montalbán)*. Vénissieux, Parole d'Aube.
- VALLES CALATRAVA, José (1991), *La novela criminal española*. Granada, Servicio de publicaciones de la universidad (Crítica literaria, monográfica, 113).
- VAREILLE, Jean-Claude (1986a), "Préhistoire du roman policier", *Littérature populaire, Romantisme*, n° 53, 3e tr. 1986, pp. 22-35.
- (1986b), "Culture savante et culture populaire. Brèves remarques à propos des horizons idéologiques, des structures, et de la littéarité du roman policier", *Le roman policier anglo-saxon, Caliban*, n° XXIII, 1986, pp. 5-19.

- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1993), *La novela policiaca en España*. Barcelona, Ronsel (Fin de siglo, ensayo, 7).
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1989), "Contra la novela policiaca", *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre 1989, p. 9.
- (1991), "La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo", in Yvan Lissorgues [coord.], *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*. Toulouse, PUM, pp. 13-25.
- VIDAL SANTOS, M. (1981), "Novela policiaca española y transición", *Gimlet*, n° 7, septiembre 1981, pp. 65-68.
- VILARÓS, Teresa M. (1994), "Los monos del desencanto español", *Modern Language Notes, Hispanic issue*, vol. 109, 2, march 1994, pp. 217-235.