

Vibeke Grubbe
Universidad de Copenhague

Trifurcación temática en la novela policíaca actual:

Plenilunio (1997) de Antonio Muñoz Molina

Antonio Muñoz Molina ya había utilizado elementos tomados de la novela policíaca en novelas anteriores, sobre todo el suspense, pero ahora ha escrito una novela policíaca en toda regla. Su última novela *Plenilunio* de 1997 no sólo contiene un suspense sostenido, sino también un asesinato cumplido, e incluso otro fallido, y hay un inspector de la policía que logra capturar al criminal y meterle tras las barras. Sin embargo, al cerrar la novela la mayoría de los lectores nos sentimos sin duda algo desconcertados, pues una parte muy abultada de la novela ha sido dedicada a desarrollar una historia de amor que casi nos ha hecho olvidar el asesinato. Y además hay una tercera trama terrorista que en el último capítulo acaba derribando al inspector de un balazo, pero esta trama no tiene conexión aparente ni con el asesinato ni con la historia amorosa. El resultado es que, en un principio al menos, no sabemos muy bien a qué atenernos: ¿Puede una novela así considerarse novela policíaca o no?

Parece que sí, sobre todo si tomamos en cuenta que esa estructura rara no es tan única como puede parecer al principio, porque un par de meses antes de *Plenilunio* le había salido un nuevo caso a Carvalho, *El premio* (1996), en que Manuel Vázquez Montalbán se había valido de una estructura bastante parecida. Pues la investigación por un lado y la resolución del asesinato por otro casi parecían pertenecer a dos historias distintas, y al mismo tiempo Carvalho no ponía gran atención en su cometido, porque andaba reviviendo una vieja relación amorosa.

Esa coincidencia entre las dos novelas es tan llamativa que hay que preguntarse si en vez de dos anomalías, no estaríamos en presencia de un nuevo paradigma estructural dentro de la novela policíaca. Yo creo que sí, y en esta ponencia quiero demostrar primero que no se trata de dos ejemplos aislados, sino que pueden considerarse como el resultado de una evolución gradual dentro de la novela policíaca moderna. Luego examinaré como la nueva estructura tiende a modificar el sentido global, sobre todo en *Plenilunio*, que lleva más lejos el nuevo paradigma.

En cuanto a los antecedentes hay que recordar primero que en la estructura clásica del género, tal como lo demostró Todorov en su famoso trabajo sobre la novela policíaca, se pueden distinguir dos dimensiones argumentales: la historia del crimen, y la historia de la investigación (Todorov 1966: 159). El primer ingrediente es constitutivo claro del género, mientras que el segundo puede faltar. Esto ocurre, p. ej., en las novelas de Patricia Highsmith, que suele enfocar la historia del crimen exclusivamente desde el punto de vista del culpable. Crea así una variante, digamos, unidimensional.

La tendencia dominante, no obstante, ha seguido la dirección opuesta al dar cada vez más relieve a la historia de la investigación. Por eso ya no es correcta, creo, la definición de Todorov, quien la veía como "una historia que no tiene importancia en sí, sino que sirve solamente como mediadora entre el lector y la historia del crimen" (Todorov 1966: 161). Pues tanto en la novela policíaca negra —como lo apunta además el propio Todorov— como en la llamada novela policíaca procedural, el interés se centra sobre todo en el cómo de la investigación, y sólo en segundo lugar en el qué del crimen. Hay que notar, sin embargo, que las dos historias no constituyen dos ejes temáticos distintos, sino que representan más bien dos dimensiones diferenciadas de una sola temática, que se desprende fundamentalmente de la índole particular del crimen cometido.

El interés por la historia de la investigación da lugar asimismo a un mayor interés por la figura del detective y el entorno que le rodea. Ya Conan Doyle empezó a desarrollar los aspectos personales del detective al margen de la trama investigativa, proveyéndole a Sherlock Holmes no solamente de sus consabidas excentricidades, sino incluso de una ligera inclinación amorosa. Esta receta fue la que seguiría

mayoritariamente la novela policíaca posterior, tanto la clásica como la negra, dando lugar a un largo abolengo de detectives pintorescos y con una vida sentimental más o menos activa frente a las tentaciones femeninas que iban cruzando su camino. Sin embargo, tampoco esta elaboración cada vez más pormenorizada de la personalidad del detective llega, ni en la tradición clásica ni en la negra, a constituirse en un eje temático autónomo, pues la caracterización del detective suele ser fundamentalmente estática y sirve ante todo para dar más entidad narrativa al personaje. No crea una problemática dinámica propia, y la historia del detective sigue manteniéndose en un papel subordinado frente a la historia de la investigación, tanto cuantitativa como cualitativamente, si nos atenemos al volumen narrativo que ocupa y al interés que pretende suscitar en el lector.

Esta estructura temática monolítica se rompe por primera vez, creo, en las novelas protagonizadas por Peter Wimsey, de Dorothy L. Sayers, sobre todo en las dos últimas, *Gaudy Night* (1935) y *Busman's Honeymoon* (1937), que según parece nunca han sido traducidas al español. Ahí la personalidad del detective y su proyecto amoroso cobran una importancia cuantitativa y cualitativa que desborda el marco de la investigación criminal, hasta tal punto que la temática existencial del detective llega a segregarse de la temática del crimen. Y si luego leemos los dos relatos cortos, *The Haunted Policeman* (1939) y *Tallboys* (1942), lo hacemos tanto para disfrutar de un Peter Wimsey en el papel de esposo y padre como para recrearnos en la solución de los enigmas ya ni siquiera propiamente criminales. Bien mirado, lo que hace Sayers es aunar la novela policíaca con la novela de amor, empleando una estructura composicional paralelística, en la que los dos ejes temáticos se desarrollan lado a lado sin más relación entre sí que la concurrencia en un solo personaje del detective y del amante.

La bifurcación temática así iniciada entre un eje policíaco y otro existencial o vital cobra importancia a partir de los años 60 en que la novela policíaca empieza a emanciparse de su estatuto de literatura de consumo para ir ganando terreno como estructura narrativa "cult". En los EE.UU., p. ej., Harry Kemelman escribe entre 1964 y 1978 su ciclo rabínico, estructurado según los siete días de la semana. Ahí el protagonista David Small reúne en uno solo el papel del detective con el del rabino, sin que el interés por lo uno prime de manera sustancial sobre lo otro.

Es en Suecia, sin embargo, donde se opera la renovación más importante del género en cuanto a los aspectos que aquí se estudian. Fue llevado a cabo por Maj Sjöwall y Per Wahlöö, quienes entre 1965 y 1975 escribieron los 10 tomos de *Novela de un crimen*, como se titula en su conjunto el gran ciclo protagonizado por el policía Martin Beck. Fue traducido en seguida a un sinnúmero de idiomas, y también al español. La obra de los suecos pertenece a la variante llamada procedural, en que las dos dimensiones de la temática policíaca, la historia del crimen y la de la investigación, son tratadas en pie de igualdad. Además constituye un claro ejemplo de la nueva bifurcación temática que acabo de mencionar. De tomo en tomo seguimos con un interés creciente la evolución vital que recorre el equipo de detectives policiales, Martin Beck sobre todo, pero también sus colaboradores más importantes, Lennart Kohlberg y Gunvald Larsson. Cada uno es portador de una problemática existencial propia que a lo largo de los 10 tomos es sometida a un desarrollo dinámico, de modo que al final ellos ya no son los que fueron al principio. La novedad más importante, sin embargo, es que ahora la bifurcación ya no es tratada de modo paralelístico, sino que existe una fuerte trabazón o función de espejo entre la temática criminal y la existencial. Éstas, aunque constituyen dos ejes temáticos nítidamente diferenciados, pueden interpretarse en el fondo como dos niveles de comportamiento frente a unas mismas circunstancias sociales conflictivas, conformando así una estructura composicional que se podría caracterizar como contrapuntual.

Finalmente es también en el ciclo sueco donde se produce por primera vez la novedad de la trifurcación temática a la que hago referencia en el título de esta ponencia. A partir del tomo 8, *La habitación cerrada* de 1972 —traducido al español en 1974— llega a haber ya no una sola investigación criminal a resolver, sino dos, e incluso tres en el último tomo 10, *Los terroristas* de 1975. En realidad, este desdoblamiento de los crímenes había estado presente desde el principio, pero de una manera menos conspicua, o bien por el poco desarrollo del crimen lateral, o bien por el enlazamiento de los dos crímenes, de los que el uno era motivo del otro. Pero a partir de *La habitación cerrada* se trata de dos crímenes separados, que reciben un desarrollo argumental pleno cada uno, y además con una relación contrapuntual entre sí como la que acabo de mencionar entre la temática criminal y la existencial. Esta expansión numérica de las temáticas

criminales ensancha, claro está, de modo considerable la potencialidad del género para transformarse en un medio narrativo serio y matizado de análisis psicosocial en profundidad, tal como en efecto ocurre en el ciclo sueco (un análisis detallado del ciclo entero puede verse, p. ej., en Benstock 1985).

En España encontramos ya desde una fecha muy temprana una trifurcación temática bastante parecida, del tipo atenuado, en la serie *Carvalho*, iniciada en 1974, de Manuel Vázquez Montalbán, quien además demuestra el mismo propósito de valerse del género policíaco para hacer un retrato crítico de la sociedad. Puede ser una coincidencia gratuita, pero Vázquez Montalbán también podría haberse inspirado en el ciclo sueco, ¿o no?, porque parece ser que las novelas suecas son poco conocidas en España. Sea lo que sea, la trifurcación temática es un rasgo recurrente en las novelas policíacas de Vázquez Montalbán.

Resulta evidente, en primer lugar, la importancia y autonomía de la temática existencial de Carvalho. Lo ha destacado entre otros José Colmeiro en su estudio sobre la novela policíaca española, en la que afirma que

"el interés por la investigación policíaca queda frecuentemente subordinado al interés por el proceso de autointrospección psicológica del investigador [i.e. Carvalho]; la encuesta policíaca sirve al investigador como excusa para la búsqueda de su propia identidad personal" (Colmeiro 1994: 183).

Y justo después añade cómo Vázquez Montalbán también se sirve regularmente del truco de presentar

"situaciones y conflictos que sugieren falsamente el inicio del caso policíaco central que se va a resolver en la novela, los cuales posteriormente son abandonados o toman otra dirección totalmente distinta de la esperada" (Colmeiro 1994: 183).

Falsas pistas las encontramos, claro está, en cualquier novela policíaca como ingrediente fundamental del enigma o suspense. Pero Vázquez Montalbán lo que hace es que en realidad se aprovecha de esta técnica para presentar dos crímenes en vez de solamente uno, pues las primeras pistas, que se investigan muy a fondo, se refieren a actividades criminales, o por lo menos fuertemente reprobables, que ha cometido muy realmente la víctima, y son falsas sólo en el sentido de que al final se revela que los crímenes que han dado lugar a la investigación son bastante más anodinos y no tienen sino una relación tangencial con ellas.

Existe sin embargo una relación temática íntima entre los dos tipos de crímenes, y entre ellos y las preocupaciones de Carvalho, de modo que los tres ejes argumentales aquí también establecen un juego contrapuntual entre sí. A nivel profundo se puede decir que la inautenticidad de una cultura simulacro constituye la problemática subyacente tanto al malestar existencial de Carvalho como a los comportamientos que desencadenan los crímenes (Colmeiro 1994: 176-177, 187). Pero también en el plano argumental hay muchas veces una relación de espejo manifiesta entre las distintas partes de la trama. Así, p. ej., en *El premio* parece obvio que la añoranza de Carvalho por reencontrarse con una sinceridad perdida representada por la figura de Carmen / Carmela se ve reflejada en la frustración de la señora de Conesal que llega a asesinar a su marido en un intento de recuperarse a sí misma, y también, aunque en sentido contrario, en las manipulaciones cínicas del magnate Conesal.

Pero mientras podemos ver cómo Vázquez Montalbán explota a fondo las posibilidades que ofrece el nuevo paradigma de iluminar una problemática central desde ángulos distintos, descuida en gran medida la dimensión de la investigación y solución coherente del crimen. El desenmascaramiento del asesino sobreviene las más de las veces de una manera abrupta, porque si las fechorías de la víctima se exploran con profusión, hay una marcada tendencia a despachar muy rápidamente las circunstancias relacionadas con el asesinato, las cuales suelen ser además banales en extremo. En *El premio* la cuestión de la culpabilidad se deja tan en el aire, en un final abierto típico del posmodernismo, que un grupo de estudiantes con los que estudié la novela, no lograron ponerse de acuerdo sobre quién era el asesino ni si había habido en realidad un asesinato y no un suicidio.

Esta deficiencia, por lo menos respecto a las expectativas creadas por la tradición del género, se debe en parte, me parece, a una especie de inversión de valores que se encuentra con regularidad en las novelas de Vázquez Montalbán, y que consiste en que el verdadero culpable suele ser la propia víctima, y las fechorías de éste sí que son expuestas con todo lujo de detalles, como acabo de decir. Sin embargo, hay que fijarse bien en esta última innovación, porque es uno de los elementos que tienden a trasladar el enfoque policíaco de la serie Carvalho hacia la crítica social a secas. En igual sentido opera el mencionado descuido de la historia de la investigación, que en la novela policíaca moderna

puede considerarse tal vez como la dimensión más importante y atractiva. Es cierto que Vázquez Montalbán logra en parte compensar esa debilidad con su celebrada escritura irónica hilarante. Pero resulta evidente, no obstante, que esa deficiencia es otro elemento que pone en peligro a las novelas Carvalho de deslizarse fuera del terreno del género policíaco para convertirse en novelas corrientes sin más adjetivación. Parece como si el propio Vázquez Montalbán no estuviera lejos de compartir la opinión de que "La novela policíaca perfecta es aquella en la que no hay crimen y por lo tanto no hay asesino" (*El premio*, p. 139).

En *Plenilunio* volvemos a encontrar casi los mismos elementos estructurales como en *El premio*, sólo considerablemente más pronunciados en algunos aspectos. En primer lugar tenemos la trifurcación temática que expliqué al principio, y que en *Plenilunio* ofrece un grado de autonomía mucho mayor de lo acostumbrado entre las tres partes. El eje existencial se ha ensanchado hasta convertirse en el elemento cuantitativa y cualitativamente más importante de la novela. El eje del crimen central, los asesinatos cumplido y abortado de las dos chicas, está enfocado principalmente a través del propio asesino. Ésta es una novedad frente al modelo de Vázquez Montalbán, y produce un parecido considerable con la variante estructural unidimensional empleada por Patricia Highsmith. Este aspecto además es acentuado por la ausencia casi total de una dimensión investigativa, que se limita prácticamente a las deambulaciones nocturnas del inspector más una somera examinación forense del lugar del crimen en los capítulos iniciales. Finalmente, no llega a desarrollarse plenamente el eje del crimen secundario, el atentado contra el inspector, ni se le hace objeto de la más mínima atención investigativa. Si, no obstante, hay que considerarlo como un elemento importante de la novela, se debe al relieve singular que le ha dado Muñoz Molina en la estructura compositiva de la novela, que se abre y cierra, de modo muy abierto, con él, mientras que sólo está directamente presente en unas cuantas ocasiones en el resto del relato, de manera más conspicua en el capítulo 14.

El problema fundamental que surge de esta estructura dispersa es cómo interpretar la yuxtaposición de estos tres ejes temáticos tan heterogéneos. El extendido empleo actual de la composición contrapuntual invita a intentar una lectura de este tipo, y hay algunos indicios textuales en apoyo de una estrategia así. Primero llama la atención que los

tres protagonistas de los tres ejes temáticos son los únicos personajes principales de la novela que no han sido provistos de nombre propio. Deben conformarse con las denominaciones genéricas de "el inspector" y "el asesino", mientras que el terrorista, el más anónimo de los tres, ni siquiera se nombra como tal. La conexión entre ellos se desprende también de un detalle curioso, otra vez en el capítulo 14, donde en un mismo párrafo se refiere sucesivamente a los tres bajo el pronombre indeterminado de "alguien" (*Plenilunio*, pp. 168-170). En otro lugar se hace una comparación explícita entre los dos tipos de crímenes, al sostener el inspector que "[el crimen] en realidad no es más que crueldad y chapuza, [...]. Salvo los terroristas o los sicarios de los narcotraficantes nadie planea nada. [...] Con una pistola o una navaja cualquiera es omnipotente [...]" (*Plenilunio*, p. 298), aludiendo con lo último a las armas empleadas en los dos crímenes.

Sin entrar aquí en un análisis detallado, quisiera proponer la interpretación de que los tres ejes pueden verse como tres tipos distintos de comportamiento, dominados por las tres instancias que en la terminología freudiana se llamaría el *id*, el *ego*, y el *superego*: el asesino, chapucero, actúa guiado por impulsos primarios casi como un animal, en contraste con el terrorista, quien con su planeamiento minucioso da testimonio de una cerebralidad fría, mientras que el inspector va iniciando una integración equilibrada entre la racionalidad y la sensibilidad. Además, los tres ejes tematizan una relación conflictiva con el pasado: el asesino con su rechazo tajante de las propias raíces representadas por los padres, el terrorista con una fijación obsesiva por agravios lejanos, y el inspector que parece llevar camino de reconciliarse con su pasado en vez de encerrarse defensivamente en la culpabilidad. Visto así, *Plenilunio* tendría efectivamente una estructura contrapuntual como era de esperar. Pero con una novedad muy importante, que consiste en un cambio de enfoque que traslada el centro temático desde la marginalidad de la delincuencia hacia la normalidad problemática del eje existencial del detective, asignándoles así a los ejes criminales la función subordinada de servir de espejos disfóricos.

En el nuevo centro temático encontramos en *Plenilunio* una problemática muy frecuente en la novelística de Antonio Muñoz Molina, que se puede cifrar a grandes rasgos en que para adquirir una identidad propia hace falta avenirse con el pasado y abrirse a una existencia plena. Sólo así se puede salir adelante. Este mensaje está plasmado

fundamentalmente en la historia de amor entre el inspector y la maestra Susana, aunque más bien como una posible perspectiva del futuro, pues Muñoz Molina nos ha dejado con un final tan abierto que ni siquiera sabemos si el inspector va a sobrevivir al atentado, ni si, en el caso de que lo haga, se atreverá a dar el paso definitivo hacia una nueva vida. La utopía plenamente realizada la ha relegado Muñoz Molina a una posición narrativa más modesta. A mí por lo menos me parece que nos ha querido mostrar el ideal de la pareja del futuro, armoniosa e igualitaria, procreadora y abierta al mundo exterior, cuando nos hace la siguiente descripción, tan idílica, de la familia de Paula, la segunda víctima sobreviviente:

"El padre era empleado de correos [...]. La madre trabajaba de camarera en un hotel. [...] Rondaban los dos los cuarenta años, y su casa daba una impresión de desahogo en la modestia, de vida desen-vuelta y vivida: había fotos de la pareja abrazándose, de ellos con la niña muy pequeña, llevándola de la mano en algún paisaje extranjero, los tres con aire de viaje, con vaqueros y jerseys y zapatillas de deporte, delante de un coche cargado o de una tienda de campaña" (*Plenilunio*, p. 390).

Tratándose de una temática tan propia de Muñoz Molina, es curioso, sin embargo, ver cómo la manera en que ha sido novelada aquí guarda un fuerte parecido con *La habitación cerrada*, la novela sueca que fue la primera en introducir la trifurcación temática completa. Ahí el detective Martin Beck se halla también en un bache vital a consecuencias de haber estado a punto de morir en un tiroteo en el tomo anterior. En *Plenilunio* el inspector lo estará al final de la novela. Pero además, los dos detectives están igual de desmoralizados por un matrimonio conformista y vacío, cuando por una casualidad de la investigación se encuentran con la mujer de su vida, la mujer ideal del posmodernismo, cálida, sensual y emancipada, quien les brinda la posibilidad de salirse de su confinación traumática. La incertidumbre del desenlace que, al contrario de los autores suecos, ha escogido Muñoz Molina, me parece un hallazgo muy oportuno, justamente por ser menos utópico.

Menos satisfactorio resulta a mi modo de ver el tratamiento que ha dado Muñoz Molina a los dos ejes criminales al prescindir casi por completo de la dimensión investigativa. Pues no sólo nos priva a los lectores de un elemento esencial de entretenimiento, sino que también merma así seriamente la función de espejo que lógicamente deberían cumplir estos dos ejes, puesto que cuanto menos se esclarecen los

móviles de los crímenes, menos pueden contribuir a una comprensión mejor de la problemática existencial. Es cierto que en el caso del asesino se insinúa toda una serie de causas posibles de su comportamiento desviado, pero al final, en el último encuentro entre éste y el inspector, Muñoz Molina parece de pronto desdecirse de ellas, cuando por boca del asesino ironiza sobre cómo los psicólogos

"me pedían que volviera a contarles lo de cuando en las duchas del cuartel y el agua salía helada y se me encogió la picha, y yo se lo contaba, y lo de las dos putas que se burlaron de mí [...]. Se me quedaban mirando tan serios, con sus batas y sus cuadernos, y me decían que lo contara otra vez, no sé cuántas veces, y que si de chico se burlaban de mí o me pegaban en la escuela y si le tenía mucho miedo a mi padre y estaba muy unida a mi madre. Yo les decía que sí a todo, y se lo creían, no eran como usted [...]" (*Plenilunio*, p. 458).

El resultado es que al final no sabemos si atribuirlo todo simplemente a la influencia lunar, como lo hace la madre del asesino (*Plenilunio*, p. 433), y como además lo parece insinuar la propia instancia narrativa no solamente al haber ideado la manera en que el inspector está pendiente del plenilunio en sus preparaciones de la captura final en el capítulo 29, sino también al haber escogido el propio título de la novela. Esta vaguedad en cuanto a los móviles del crimen, con su celebración otra vez muy posmodernista de la aporía de la verdad, acabaría así devolviéndonos a una postura mítica, que amaga con sustituir la denuncia social de la novela policíaca moderna por un fatalismo existencial arcaizante.

Para terminar quisiera volver a la pregunta inicial de si *Plenilunio* debe considerarse como una novela policíaca o no. La respuesta será un sí y un no. La trifurcación temática, acompañada en este caso por un traslado del centro temático a la problemática existencial, es perfectamente compatible con la evolución observada del género. Pero si, además, a los ejes criminales se les debilita su función hermenéutica contrapuntual, se hace problemática su presencia en el conjunto, y nos deja un resabio a anzuelo destinado a atraer a un público aficionado a un género muy en boga al que es dudoso si la novela en realidad corresponde. Porque a pesar del ideal propuesto en *El premio* de una novela policíaca sin crimen ni asesino, creo que en el momento actual del género hay que plantear seriamente la cuestión de hasta dónde será posible seguir deconstruyendo sus ingredientes constitutivos sin que la novela policíaca deje de serlo.

Bibliografía

- BENSTOCK, Bernard (1985): "The Education of Martin Beck", en Benstock, Bernard (ed.): *Art in Crime Writing. Essays on Detective Fiction*. New York, St. Martin's Press, pp. 189-209.
- COLMEIRO, José (1994): *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos, 302 págs.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1997): *Plenilunio*. 1.^a edición, Madrid, Alfaguara, 485 págs.
- TODOROV, Tzvetan (1966): "The typology of detective fiction", en Lodge, David (ed.): *Modern Criticism and Theory. A Reader* (1988). 10.^a edición, London, Longman, 1995, pp. 158-165.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1996): *El premio*. 1.^a edición con epílogo de Quim Aranda, Barcelona, Planeta, 1997, 371 págs.