



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„La evolución del papel de la mujer en la narración serial:  
la serie Petra Delicado“

verfasst von / submitted by

Lucia Filipova, BA BA BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 149

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Romanistik

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen



## **Erklärung zum selbstständigen Verfassen der Arbeit**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche gekennzeichnet. Ich versichere, dass ich diese Masterarbeit bisher weder im In- noch Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, am 25. Oktober 2016

Lucia Filipova, BA BA BA BA



## Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría dar las gracias a mi tutora, Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen, por supervisar este trabajo final. Gracias a su apoyo no sólo tuve la oportunidad de realizar un trabajo tan extensivo, sino que también descubrí el mundo de la novela policíaca española que me fascinó y sigue fascinándome.

Además, también quisiera dar las gracias a Mag. Carles Batlle i Enrich por todos los años de colaboración, motivación y apoyo. Le agradezco su enorme paciencia y dedicación, pero sobre todo la crítica constructiva tanto en el aprendizaje del castellano como del catalán.

Aparte de eso, me gustaría agradecer también el apoyo continuo de mis padres y abuelos, los hermanos Aguilera Escalada y su maravillosa madre, la familia Godínez y varios amigos. En este lugar, también me gustaría resaltar la excepcional colaboración con mi compañera y amiga Stefanie Jenness, con la cual analicé la primera novela de la serie en 2014.

Antes de terminar, también me gustaría dar las gracias a mi primera profesora de castellano, Nuria Harington-Pamies del Lycée Notre Dame de la Merci, por despertar mi interés por la lengua española; y a la extraordinaria profesora Dr. Teresa Fuentes Peris de la University of Illinois at Urbana-Champaign por su fascinante introducción al tema de la mujer. Además, también quisiera mencionar a Marcos González Mut por haberme ayudado a mejorar mi expresión escrita enseñándome cómo escribir textos académicos y científicos.

En último lugar, quisiera aprovechar esta oportunidad para dar las gracias a Luke Ryan, la persona que más me ayudó a realizar este trabajo. Gracias a su *feedback*, apoyo y santa paciencia a lo largo de mis estudios y, sobre todo, durante la realización de esta tesis magistral, logré disfrutar de las numerosas horas de trabajo.



# ÍNDICE

<b>0</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>1</b>	<b>LA NOVELA POLICÍACA ESPAÑOLA</b> .....	<b>5</b>
1.1.	La novela policíaca clásica .....	7
1.2.	La novela negra.....	10
1.2.1.	¿Qué es la novela negra?.....	11
1.2.2.	El detective <i>hard-boiled</i> de la novela negra y los demás personajes.....	13
1.2.3.	Lenguaje.....	16
1.2.4.	Tiempo y espacio .....	17
1.2.5.	Crítica social .....	19
1.3.	La novela de suspense.....	21
1.4.	La narración serial .....	23
1.5.	El análisis de los personajes.....	25
1.6.	Conclusión .....	26
<b>2</b>	<b>EL PAPEL DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA</b> .....	<b>29</b>
2.1.	La mujer española en el siglo XX.....	29
2.1.1.	La mujer española en su papel del ángel del hogar.....	29
2.1.2.	La mujer en la narrativa policíaca .....	31
2.2.	La transición a la democracia .....	34
2.3.	La relación entre el lenguaje y el poder.....	35
2.4.	Conclusión .....	36
<b>3</b>	<b>LA SERIE <i>PETRA DELICADO</i></b> .....	<b>39</b>
3.1.	Alicia Giménez Bartlett y la serie <i>Petra Delicado</i> .....	39
3.2.	Género de la obra.....	41
3.3.	La serialidad en la obra de Giménez Bartlett.....	50
3.4.	El análisis del equipo detectivesco .....	52
3.4.1.	La inspectora Petra Delicado .....	52
3.4.2.	La relación de Petra Delicado con los demás personajes.....	57
3.4.3.	El subinspector Fermín Garzón.....	59
3.4.4.	Las asistentes Yolanda y Sonia .....	62
3.5.	Conclusión .....	65
<b>4</b>	<b>EL PAPEL DE LA MUJER EN LA SERIE <i>PETRA DELICADO</i></b> .....	<b>67</b>
4.1.	Petra Delicado en su entorno laboral .....	67
4.1.1.	La perspectiva ajena.....	68
4.1.2.	La perspectiva propia .....	70
4.1.3.	La relación entre Petra Delicado y los demás inspectores .....	73
4.1.4.	La relación con los superiores.....	76

4.1.5.	La crítica de sus colegas femeninas .....	78
4.2.	Petra Delicado en su entorno privado .....	80
4.3.	El cambio de papeles .....	86
4.3.1.	La cuestión del poder en el entorno laboral .....	86
4.3.2.	El papel de la víctima .....	87
4.3.3.	Las diversos papeles de la mujer .....	93
4.4.	Las víctimas de violación en <i>Ritos de muerte</i> (1996) .....	99
4.5.	Conclusión .....	101
<b>5</b>	<b>EL DESARROLLO DE LA CRÍTICA SOCIAL EN LA OBRA DE GIMÉNEZ</b>	
	<b>BARTLETT .....</b>	<b>105</b>
5.1.	La sociedad .....	106
5.1.1.	La familia .....	107
5.1.2.	El honor .....	109
5.1.3.	La clase social baja .....	110
5.1.4.	El dinero .....	115
5.2.	El Estado y sus instituciones .....	117
5.2.1.	La crítica de la policía .....	117
5.2.2.	La crítica de los altos funcionarios .....	119
5.2.3.	La crítica de los asuntos delicados no reglamentados .....	120
5.3.	La crítica de lo religioso .....	121
5.4.	La crítica de los medios de comunicación .....	124
5.5.	Conclusión .....	126
<b>6</b>	<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>129</b>
<b>7</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>133</b>
7.1.	Fuentes primarias .....	133
7.2.	Fuentes secundarias .....	133
7.3.	Fuentes virtuales .....	136
7.4.	Citas resaltadas .....	137
<b>8</b>	<b>ANEXO .....</b>	<b>139</b>
8.1.	El análisis de la serie <i>Petra Delicado</i> .....	139
8.2.	El análisis de <i>Crímenes que no olvidaré</i> (2015) .....	141
8.3.	Los temas en <i>Crímenes que no olvidaré</i> (2015) .....	143
8.4.	Abstrakt (German) .....	145
8.5.	Abstract (English) .....	147

## 0 INTRODUCCIÓN

Esta tesis magistral, redactada como trabajo final de los estudios de Filología Española en la Facultad de Romanística de la Universidad de Viena<sup>1</sup>, trata el tema de la evolución del papel de la mujer en la narración serial mediante la serie *Petra Delicado* de la autora española Alicia Giménez Bartlett.

Desde el punto de vista científico, no se trata del primer trabajo basado en la serie policíaca de Giménez Bartlett, sino que —aparte de numerosos artículos publicados en revistas especializadas respecto al género policíaco y la literatura femenina— ya fueron publicadas dos tesis doctorales; la primera por Tracy Rutledge con el título *The Spanish Female Detective: The Study of Petra Delicado and the Evolution of a Professional Sleuth* (2006) en la Texas Tech University y la segunda por Marie-Theres Pirker de la Universidad de Viena con el título *Weibliche Rollenbilder im zeitgenössischen spanischen Kriminalroman: eine komparative Studie zu Alicia Giménez Bartlett und Lorenzo Silva*<sup>2</sup> (2011). Mientras que el trabajo de Rutledge se centra más bien en la evolución de las investigadoras femeninas en la literatura española, el trabajo de Pirker trata el papel de la mujer desde el punto de vista del feminismo, comparando la detective y la serie con la obra de Lorenzo Silva.

Por lo tanto, este trabajo pretende un cambio de perspectiva a fin de centrarse más bien en el papel de la mujer a través de la característica de los personajes y los conceptos de la narración serial, lo cual conlleva tres cuestiones de investigación que se contestarán a lo largo del análisis. En primer lugar, ¿a qué subgénero de la narrativa policíaca podemos atribuir la serie *Petra Delicado*? En segundo lugar, ¿cuál es la evolución del papel de la mujer a lo largo de la serie? Y, por último, ¿cómo se manifiesta la serialidad en la obra de Giménez Bartlett? Sin embargo, para poder contestar estas tres preguntas, primero tendrá que exponerse el contexto histórico y

---

<sup>1</sup> Según la normativa de la Universidad de Viena, se promueve la igualdad de género a través del uso del lenguaje, por lo cual no se pretende en ningún momento discriminar a ninguno de los géneros. Todas las ilustraciones fueron realizadas por la autora de este trabajo y, por eso, no aparecen en la bibliografía, y las fuentes de las citas que aparecen al principio de cada capítulo se mencionan al final de la bibliografía en la sección *citas resaltadas*.

<sup>2</sup> Traducción: *El papel de la mujer en la novela policíaca española contemporánea: un estudio comparativo de la obra de Alicia Giménez Bartlett y Lorenzo Silva* (2011)

sociocultural tanto como ciertos conceptos teóricos, lo cual se tratará en los primeros dos capítulos para así facilitar la comprensión del análisis de la serie policíaca.

El primer capítulo de este trabajo comprende la definición de la novela policíaca española y trata los dos subgéneros más representados, la *novela policíaca clásica* y la *novela negra*, que, al mismo tiempo, representan cierta evolución del género policíaco en España. A continuación, se analiza también el concepto de la *novela de suspense*, que se considera una mezcla de ambos géneros y que ofrece perspectivas innovadoras. Dado que la narrativa policíaca aparece cada vez más en forma serial, también se tratará el tema de la serialidad y sus diversas formas, que se aplicará más adelante a la obra de Giménez Bartlett. Asimismo, resulta imprescindible abordar la manera de proceder en el análisis de los personajes literarios, en el cual se basará el análisis de los personajes de la serie, para así poder limitar el gran número de personajes que aparecen en la narrativa detectivesca y, al mismo tiempo, también facilitar la comprensión de la función de los protagonistas.

El segundo capítulo de esta obra tratará el papel de la mujer española en el siglo XX, por lo cual se presentará la imagen de la mujer doméstica durante la dictadura franquista, pero también la mujer como personaje literario. El papel de la mujer ya fue tratado por Pirker (2011) desde el punto de vista de la evolución histórica y feminista, por lo cual este trabajo se basará en la exposición de la mujer a través del análisis de los personajes. Si bien es verdad que este tema representa una parte crucial de la obra de Giménez Bartlett, también conviene decir que el objetivo es presentar una nueva imagen desde el punto de vista de la crítica social. Aparte de eso, teniendo en cuenta que la literatura no se escribe en un vacío sociocultural, sino que forma parte de un contexto histórico y social, también se realizará un breve análisis de la época de la transición y de los cambios más importantes. Sin embargo, teniendo en cuenta que se trata de temas conocidos y ya analizados con abundancia, se presentarán en forma muy resumida y únicamente con el propósito de contextualizar la obra de Giménez Bartlett. En último lugar, se pondrá de relieve la conexión entre el lenguaje y el poder que también resultará útil para el análisis.

El tercer capítulo comprende una pequeña presentación de la autora y de la serie, que continúa con el análisis del género de la obra basándose en los conceptos presentados en el primer capítulo. Además, también se analizará de qué manera se manifiesta la serialidad en la obra de Giménez Bartlett, seguido por el análisis de los personajes principales. Sin embargo, dado que se trata de una serie con numerosos personajes complejos, su análisis tendrá que llevarse adelante en el cuarto capítulo, pero concentrándose esta vez más bien en el tema de la mujer y

las diferentes perspectivas que ofrece este género. Un aspecto particularmente relevante para la comprensión de la obra representa el tema de la inversión de papeles a lo largo de la serie, que constituye el último punto de este capítulo.

En último lugar, se presentará la crítica social —basada en los conceptos del primer capítulo— que se desarrolla a lo largo de la serie igual que los personajes. Sin embargo, la crítica resulta ser tan compleja como la misma serie, por lo cual sólo se podrán tratar unos pocos temas y de manera ejemplar. Asimismo, el objetivo de este trabajo es solamente presentar una visión general de la obra de Giménez Bartlett, puesto que sería imposible analizarla en su totalidad.

Para terminar, subrayamos la importancia de la obra para nuestra disciplina debido a la creciente popularidad de la narrativa policíaca tanto entre los autores como entre los lectores, dado que crea un espacio para plantear muchos problemas que acompañan la resolución del enigma. Además, el análisis de la obra de Giménez Bartlett no resulta relevante sólo para la ciencia literaria, sino que gracias a su contexto sociocultural e histórico vincula la literatura también con otras ramas de la ciencia. Asimismo, pone de relieve a una mujer del siglo XX que aborda temas tanto del pasado como del presente relevantes no sólo para mujeres.



# 1 LA NOVELA POLICÍACA ESPAÑOLA

*No les envidio la suerte, amigos míos; es como meterse por la noche en el bosque con una cerilla por toda luz.*

— Alicia Giménez Bartlett

Durante los pasados treinta años iba creciendo el interés en la ficción detectivesca que incluye un abanico de subgéneros. Las respectivas obras suelen ser protagonizadas tanto por detectives amateurs como por profesionales que investigan todo tipo de crímenes y culpables (véase Glenn 2000: 632). Desde el punto de vista general, nos referimos a todas las obras literarias cuyos argumentos se centran en el aspecto del crimen y, por eso, todos los acontecimientos, las acciones y los problemas están relacionados con dicho crimen. El objetivo de este género es investigar el lado oscuro del alma humana y luego mediante análisis psicológico revelar ciertas contradicciones esenciales de la sociedad (véase Galán Herrera 2008: 59). Por este motivo, se trata de una definición muy amplia, lo que conlleva la aparición de numerosos subgéneros. Con frecuencia estos subgéneros no tienen límites claros, por lo cual no es fácil —o casi imposible— definir rasgos válidos de manera general (véase Colmeiro 1994: 55):

Otorgándole prelación al ambiente, al criminal, al investigador, al enigma en torno a los hechos, al suspenso, etc., nominaciones como *novela de detectives*, *novela negra*, *novela policiaca*, *Whodunit*<sup>3</sup>, *novela de enigma*, *novela de suspenso*, *Hard boiled*, *novela neopolitical*, o [...] *novela de crímenes*; escritores y críticos han buscado con dificultad precisar su objeto mismo de creación y reflexión en medio de ese campo impreciso de la narración. (Forero Quintero 2012: 9)

Galán Herrera pone de relieve el mismo problema: “Las divisiones que se han propuesto sobre el género son variadas. Se ha hablado de novela problema, novela policial clásica, novela enigma, novela negra, novela polar, novela neo-polar, thriller...” (Galán Herrera 2008: 59) Además, también menciona la clasificación —simplificada por Todorov— que distingue tres tipos: *novela de enigma* (en el sentido de la *novela policiaca clásica*), *novela de suspense* y *novela negra* (véase Galán Herrera 2008: 59; Colmeiro 1994: 44 s.).

En general, se trata de un género con una conexión estrecha con la industrialización de la sociedad (véase Forero Quintero 2012: 10; Flórez 2008: 4). Este género literario representa una manifestación de la sociedad confrontada con muchos conflictos, ya que el origen de la novela policiaca data de la mitad del siglo XIX, de la época de los movimientos revolucionarios de la

---

<sup>3</sup> *Whodunit* = *who has done it* (véase Forero Quintero 2012: 10)

burguesía y de los socialistas (véase Forero Quintero 2012: 10): “El advenimiento de la posmodernidad ha traído consigo el replanteamiento de los antiguos paradigmas de estabilidad, unidad, continuidad, binarios opuestos y límites detectables para entender y definir los fenómenos culturales y sociales de nuestra era.” (Flórez 2008: 4)

Desde el punto de vista internacional, la novela policíaca española en su forma actual surgió relativamente tarde debido a la mala reputación de la policía, que durante muchos años fue considerada un instrumento del franquismo (véase Davis 2012: 11). La cuestión que podemos plantearnos trata el tema de la existencia de la *novela policíaca española* como género propio, ya que esta denominación nos indica cierta individualidad dentro del género policíaco característico para España (véase Colmeiro 1994: 17; Buschmann 2002: 93).

En el contexto español o hispanohablante, la *novela policíaca* no sólo es literatura que conlleva una investigación policial, sino que incluye todas las obras que tengan el crimen como tema principal: “De esta manera «novela policíaca» no designa solamente, como su nombre indicaría, la narración de las pesquisas policiales, sino toda narración inquisitiva alrededor del fenómeno del crimen.” (Colmeiro 1994: 54) No obstante, se trata de un género literario que carece de características claras con validez absoluta, lo cual, por su parte, dificulta la creación de subcategorías. En general, la *novela policíaca* es “toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado”. (Colmeiro 1994: 55)

En cambio, según otras definiciones, el elemento más importante es el crimen, ya que éste representa una *conditio sine qua non*, lo cual significa que sin crimen tampoco habría investigación (véase Giardinelli 1984: 50; Galán Herrera 2008: 59):

La novela de crimen, o de delito como preferimos llamarla, es formalmente una narración, por contenido una ficción y por su temática específica es un reflejo de las transgresiones graves a las leyes penales en una sociedad dada. Esta especificidad es la que hace que no haya novela de este género si no hay delito (asesinato, secuestro, robo, extorsión, corrupción, violación, lesiones, etc.). (Giardinelli 1984: 50)

Uno de los aspectos relevantes para todos los subgéneros es el papel que desempeña el engaño. Aunque toda la narración policíaca busca la verdad, también hace uso del engaño que se puede observar en varios planos de la narración: tanto como el autor del delito trata de engañar al investigador, el autor de la obra intenta engañar al lector haciéndole creer que los culpables son inocentes y viceversa (véase James 2009: 81).

En este contexto y para nuestro análisis, resulta esencial tratar en los siguientes capítulos con más detalle los dos grandes subgéneros de la novela policíaca, la *novela policíaca clásica* y la *novela negra*.<sup>4</sup> A continuación, también se introducirá muy brevemente el concepto de la *novela de suspense*.<sup>5</sup>

### 1.1. La novela policíaca clásica

En muchos aspectos, la *novela policíaca clásica* se diferencia de la *novela negra*. En español, la *novela policíaca* obtuvo su nombre tanto del inglés (*novela policíaca clásica*) cómo del francés (*novela-enigma*) (véase Colmeiro 1994: 56; Galán Herrera 2008: 60). Los dos planos temporales que corresponden a las dos historias forman una de las características más significativas del género: “[Hay] una primera «historia del crimen» ausente que termina donde comienza la «historia de la investigación» realizada por el detective, la cual progresivamente va dejando al descubierto la primera hasta llegar a la solución del misterio.” (Colmeiro 1994: 44). Por esta razón, podemos constatar que la investigación se centra en “*lo que ha ocurrido*” (Colmeiro 1994: 44). Unos de los representantes más famosos de este subgénero son, por ejemplo, Arthur Conan Doyle y Agatha Christie (véase Colmeiro 1994: 59; Colmeiro 2015: 17; Galán Herrera 2008: 60): “A pesar de su apariencia positivista, es continuadora de la literatura idealista: el detective como caballero andante de los libros de caballerías, el motivo de la encuesta, la restauración del orden perdido, elementos que se verán cuestionados abiertamente en la novela negra.” (Colmeiro 2015: 17)

En este sentido, *Whodunit* representa el concepto tradicional, puesto que —según el canon de la *novela policíaca clásica*— tiene dos planos temporales que corresponden a dos historias, una haciendo referencia al crimen y la segunda a la investigación (véase Forero Quintero 2012: 10). Wieser resalta que nos encontramos con un crimen cometido por una persona desconocida, por lo cual el objetivo de la investigación es la identificación del culpable. Podemos observar

---

<sup>4</sup> Debido a las restricciones formales de este trabajo no se podrán presentar todos los aspectos, las diferencias y las características de los subgéneros, sino más bien una visión general basada en aspectos concretos.

<sup>5</sup> Si bien es verdad que la *novela psicológica* también forma parte del grupo de la ficción criminal y fue resaltada por Colmeiro, en este trabajo se seguirá el concepto de Todorov, ya que este último subgénero no es relevante para nosotros.

que en este tipo de narración se produce el suspense mediante la cuestión: *¿Quién lo hizo* (ingl. *Whodunnit*)? (véase Wieser 2007: 168).

Sin embargo, muchos definen el subgénero de la *novela policíaca clásica* como “ritual, rígido, normativo y formulaico” (Colmeiro 1994: 56; véase Wieser 2007: 169), dado que siempre sigue las mismas pautas: el investigador se caracteriza como un ser insensible con facultades excepcionales que lo distancian de los demás y, gracias a sus acciones racionales, descubre que la persona menos sospechosa resulta ser el culpable:

Las principales convenciones de este subgénero consisten en la infabilidad e invulnerabilidad del investigador, cuyas facultades son superiores al resto de los mortales, la utilización de un método de encuesta supuestamente científico y racional, los sucesivos sospechosos inocentes, la sorpresiva resolución final del problema en que se descubre al culpable en «la persona menos sospechosa». (Colmeiro 1994: 56)

Lo característico de la *novela policíaca clásica* o, también, *novela problema*, es “el investigador inteligente, el problema aparentemente insoluble y la solución racional en las páginas finales que excluye elementos sobrenaturales. La violencia apenas existe.” (Galán Herrera 2008: 61) En general, la investigación se basa en la contraposición de lo bueno y de lo malo, lo que se representa simbólicamente a través del antagonismo de los caracteres del culpable y del investigador:

El criminal transgrede las normas sociales de convivencia, atenta contra la misma constitución de la sociedad, supone una amenaza que la sociedad debe neutralizar y castigar. La función encomendada por la sociedad al investigador, policía o detective, es la de defender el sistema de los ataques de que éste es hecho objeto. La fórmula exige que la investigación conduzca a una solución final reparadora del orden social, en la cual el criminal sea descubierto y castigado. (Colmeiro 1994: 59)

A menudo el investigador se muestra indiferente e, incluso, moralmente desinteresado hacia el crimen, dado que no tiene la más mínima compasión con las víctimas (véase Colmeiro 1994: 60). Su misión consta de identificar al asesino, con lo cual se volverá a la paz y al orden:

Todos los problemas y las incertidumbres de la vida están supeditados al problema central: la identidad del asesino. Y sabemos que, al final del libro, eso se resolverá de forma satisfactoria y se reinstaurarán la paz y el orden en ese pueblo mítico cuyos habitantes, en apariencia inofensivos y familiares, acaban resultando tan enigmáticos y demostrando un sorprendente ingenio en su villanía. (James 2009: 48)

Sin embargo, lo que parece como el más complejo proceso analítico, suele ser normalmente una serie de afortunadas intuiciones por parte del investigador (véase Colmeiro 1994: 66). Como ya se ha mencionado, dentro del género de la *novela policíaca clásica* el culpable y el investigador desempeñan papeles contrapuestos, ya que deben representar lo bueno y lo malo.

Por eso, los dos personajes pueden describirse de manera siguiente: “[El uno utiliza] su ingenio para burlar las leyes de la sociedad y el otro utiliza su genio para desenmascarar a su adversario.” (Colmeiro 1994: 60)

Aunque hay numerosas reglas y características de la novela policíaca, éstas no siempre se siguen a pie de la letra, por lo cual han aparecido muchos subgéneros y también la clasificación de las respectivas obras resulta más difícil. Sin embargo, lo que sí que casi siempre se mantiene es la persona del ayudante:

La figura de Watson se volvió superflua relativamente pronto, pero pese a tener la tendencia, y hasta la obligación, de resultar aburrida, casi nunca se prescindía de ella. Obviamente los escritores sentían la necesidad de tener un personaje al que el detective pudiera informar, aunque fuese de forma somera, del progreso de su investigación, tanto por el bien del lector como por el suyo propio, y por lo general encontraban ese ventajoso recurso en la figura del ayudante. (James 2009: 29)

La *novela policíaca clásica* tiene un carácter fuertemente ideológico, por lo cual no cabe duda de que su objetivo primario es el mantenimiento del *status quo*. Dado que las investigaciones se basan en las leyes y en el orden de la burguesía con toda confianza y quieren defender el bienestar de esta clase social, este subgénero está dotado de un punto de vista conservador y moral a fin de mantener dicha estructura social (véase Colmeiro 1994: 61). También Valverde Velasco recalca que se nota el lenguaje cuidado, el punto de vista conservador y la elusión de cualquier crítica social, por lo cual el elemento más importante representa la resolución del misterio (véase Valverde Velasco 2002: 133 s.). Con respecto al espacio, en el cual se desarrolla este tipo de narración, podemos decir que destaca el contexto rural, donde el crimen contrasta con la vida pacífica de los habitantes:

Los acontecimientos, desarrollados en orden cronológico, nos sumergen a su vez en una España rural, apacible, que encuentra el contraste de los nuevos tiempos en la alternancia de lo antiguo y lo moderno, del tipismo y el progreso. Hay en el cuento cierto aire costumbrista, exento de cualquier tipo de crítica social, en el que el enigma o el crimen sencillamente se convierten en un contrapunto. (Valverde Velasco 2002: 136)

En este sentido se puede decir que la *novela policíaca clásica* debe tener un efecto tranquilizador sobre su público lector. A través de la resolución del caso y de la captura del criminal se logra un *Happy End*, lo cual provoca en los lectores una ideología optimista con la esperanza de que no todo sea perdido y que la sociedad mejore (véase Colmeiro 1994: 61).

## 1.2. La novela negra

La *novela negra* no es un subgénero de la *novela policíaca* que sea típico únicamente para España, ya que surgió en los años 20 del siglo XX en los Estados Unidos. Un gran porcentaje de los lectores estadounidenses de la época de la prohibición vivía en ciudades dominadas por los grupos de gánsteres o, como mínimo, estaba confrontado con la violencia omnipresente. Por lo tanto, la gente también era consciente del carácter corrupto tanto de los políticos como de la policía, por lo cual sólo una pequeña parte de los criminales —sobre todo de los asesinos— fue condenada (véase Nusser <sup>2</sup>1992: 126 s.). En este contexto social surgió la necesidad de los *hombres duros*, a los cuales se les llama en inglés *tough guys*, que no temen la confrontación con el enemigo y que podrían poner fin a la corrupción. Así ocurrió la transformación del superhéroe al hombre con rasgos humanos que lucha por los derechos de la gente y el orden (véase Nusser <sup>2</sup>1992: 127).

En España, el género negro no tuvo la oportunidad de desarrollarse hasta la muerte de Franco en el año 1975 debido a la censura literaria, por lo cual la resolución de enigmas estuvo en el apogeo sin tratar los problemas cotidianos. No fue hasta el final de la dictadura que hubo la posibilidad de abordar e incorporar los temas actuales de la vida diaria —como por ejemplo, la corrupción, la violencia o el asesinato— (véase Sánchez Zapatero/Martín Escribà 2012: 145; Décuré 2009: 55; Luengo 2007: 2):

[Esta nueva forma literaria] resultaba formalmente innovadora y crítica en su contenido, y preocupada por distanciarse de los códigos del tardofranquismo en muchos niveles. Surgía así una literatura que presentaba temas anteriormente considerados tabú y censurados (sexo y violencia), con un lenguaje también muy drástico, a lo que se añadía una conciencia histórica crítica. (Buschmann 2002: 94)

Cabe subrayar que la novela negra surge como respuesta a la situación política, por lo cual se puede observar cierto paralelismo con la novela política (véase capítulo 1.2.5.):

[La novela negra] responde a las nuevas ansiedades sociales en la sociedad contemporánea, exponiendo la violencia del orden capitalista existente y proponiendo un nuevo código de conducta individual, aunque frecuentemente resulta moralmente ambiguo o cuestionable por su inconsciente político, como apología masculinista en la que el detective caballeresco se vuelve misógino, sexista y racista. (Colmeiro 2015: 18)

Aparte de eso, también se propone una comparación con la novela picaresca, considerada la primera novela moderna (véase Colmeiro 2015: 18; Buschmann 2002: 93): mientras que la *novela policíaca clásica* tiene mucho en común con los libros de caballería, la *novela negra*

sigue más bien el estilo de la novela picaresca, ya que el protagonista de la *novela negra* también se sumerge en los diferentes entornos sociales (véase Colmeiro 1994: 70 ss.):

La creación de un antihéroe intruso y voyeur [...] nos permite entrar en cotos vedados al lector común, los bajos fondos de la sociedad, y nos da un retrato feroz y plural de un mundo degradado, desde abajo, desde el servicio más bajo y más sucio, que revela las miserias de la modernidad. (Colmeiro 2015: 18)

### 1.2.1. ¿Qué es la novela negra?

Las condiciones sociales y económicas facilitaron la aparición de un tipo de delincuencia y corrupción política que influyó en las características de la *novela negra española*, de la cuales destacan sobre todo “realismo, crítica social, culto de la ciudad, violencia, sexo sin mitificaciones y empleo de un nuevo lenguaje fundamentado en sociolectos” (Galán Herrera 2008: 62; Izquierdo 2002: 121). Además, también “[se trata de un] replanteamiento de los antiguos paradigmas de estabilidad, unidad, continuidad, binarios opuestos y límites detectables para entender y definir los fenómenos culturales y sociales de nuestra era.” (Flórez 2008: 4)

Si comparamos este subgénero con la *novela policíaca clásica*, podemos ver que en la *novela negra* confluyen las dos historias; por un lado, la que llevó al crimen, y, por otro, la investigación de este crimen. Sin embargo, teniendo en cuenta el carácter dinámico de este género literario, con frecuencia se puede observar la omisión de la narración del crimen y así la historia de la investigación gana importancia (véase Galán Herrera 2008: 62; Colmeiro 1994: 1994: 44; Valverde Velasco 2002: 134): “Si antes el foco se situaba en el proceso mental y lógico para la resolución de misterios que obligaba al detective a mirar atrás, ahora se produce una sustitución de esa retrospectiva a favor de la prospección.” (Galán Herrera 2008: 62) También Colmeiro destaca que la *novela policíaca negra* representa una fusión de las dos historias (típicas para la *novela policíaca clásica*) en una sola, manteniendo el suspense, dado que éste es imprescindible para este subgénero (véase Colmeiro 1994: 44 s.). Por eso, él también subraya la importancia de *lo que va a ocurrir*:

La novela policíaca de la «serie negra» funde ambas historias en una sola, subordinando el elemento de misterio (la curiosidad o búsqueda de respuestas) al suspense (expectación) proporcionando por la acción en un clima de violencia desatada; su interés radica en *lo que va a ocurrir*. (Colmeiro 1994: 44 s.)

Para este subgénero se aplica a menudo el término inglés *hard-boiled*, que hace referencia tanto a la dureza de los personajes como a la de la misma historia: “Se utilizan normalmente para designar un estilo incisivo, unos personajes duros y una narrativa de acción violenta y

trepidante, no necesariamente «policíaca».” (Colmeiro 1994: 56) Debido a su gran importancia, la característica del investigador *hard-boiled* se realizará con más detalle en el siguiente subcapítulo. Otro aspecto decisivo en una narración *hard-boiled* es el papel central de la violencia, puesto que va ocurriendo constante y progresivamente y se manifiesta en todos los planos, incluyendo los personajes, la historia y el lenguaje: “Desde un comienzo este tipo de narración se caracterizó por la trama violenta, acción muy dinámica, realismo crítico y lenguaje cortante y coloquial.” (Galán Herrera 2008: 66)

También la introducción de la crítica social es crucial para la *novela negra*: “El escritor de novela negra actual tiene que entender parte de la ética, las ramificaciones y los problemas de un mundo que cambia con suma rapidez, en especial si su detective es un agente de policía.” (James 2009: 84) Este aspecto se analizará con más detalle en el capítulo 1.2.5. Sin embargo, cabe resaltar que habitualmente se trata de temas que rompen con la estructura de la narración, convirtiéndose en foco de interés. Algo parecido se puede observar también en el caso de la cultura y de la música que acaban formando parte de la historia, pero en teoría no tienen nada que ver con este género literario. En cambio, todo lo relacionado con la comida y su preparación —lo que se manifiesta sobre todo en la obra de Manuel Vázquez Montalbán— se puede considerar como típico para el género policíaco, ya que representa el equivalente del violín de Sherlock Holmes (véase Galán Herrera 2008: 71). Al mismo tiempo, la crítica social sirve también como elemento de identificación del lector con el personaje (véase Izquierdo 2002: 130) o, haciendo referencia a Javier Coma, podemos decir que la *novela negra* sirve como “[...] contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno del crimen por narradores habitualmente especializados” (Colmeiro 1994: 57).

Aparte de eso, existen dualismos y oposiciones a nivel estructural de la narrativa policíaca que se nos presentan mediante el bien y el mal, el criminal y la víctima o el criminal y el investigador igual que el uso de la cómica y trágica o las estructuras románticas e irónicas (véase Colmeiro 1994: 72 s.). La narración en primera persona aumenta la credibilidad y la autenticidad de la obra y a menudo se trata de una narración desde el punto de vista del protagonista: este puede ser, por un lado, un detective privado o un policía; o, por otro, el delincuente. No obstante, también es posible que el narrador sea un personaje secundario —un ayudante o amigo— que está al tanto de los acontecimientos (véase Galán Herrera 2008: 64):

Es importante también que el contexto, que se halla presente en la totalidad de la novela, se nos muestre a través de la percepción interna de algún personaje y no sólo mediante la voz del narrador, de tal forma que lugar y personaje interactúen y la mirada de este último influya en la atmósfera de la acción. Una de

las funciones del contexto es aportar verosimilitud al relato, una función de especial importancia en la narrativa de misterio, donde suelen acontecer sucesos extraños, dramáticos o terroríficos que deben situarse en lugares muy tangibles donde el lector pueda entrar como entraría en una estancia conocida. (James 2009: 62)

La *novela negra* también ofrece interesantes aspectos psicológicos que se manifiestan a través de los personajes: “El asesinato es el único crimen, y la investigación quebranta la privacidad tanto de los vivos como de los muertos. Es ese estudio de los seres humanos sometidos al estrés de una investigación que los desnuda lo que constituye para el escritor uno de los mayores atractivos del género.” (James 2009: 71 s.; véase Colmeiro 1994: 71) El asesinato afecta a muchas más personas que solamente al investigador y la misma víctima, por lo cual también alterna la vida de los que entran en contacto directo con él (véase James 2009: 76). Además, según Joseph Wambaugh las mejores novelas policíacas no tratan la influencia de los investigadores sobre el caso, sino la influencia del caso sobre los investigadores (véase Davis 2012: 11).

### **1.2.2. El detective *hard-boiled* de la *novela negra* y los demás personajes**

El típico detective de la *novela negra* es un hombre duro que lucha contra la sociedad corrupta. Se puede definir como “ser marginal curtido con una gran resistencia física y una cierta moral ambigua” (Colmeiro 1994: 61), ya que “es un personaje falible, que se ve afectado por el enemigo, que está bajo presiones sociales y que revelará no sólo las verdades circunstanciales, sino también las humanas” (Galán Herrera 2008: 61). A pesar de que inicialmente el investigador solía ser privado, actuando por su cuenta de manera independiente, a lo largo del tiempo se ha convertido en un colaborador de la policía o, incluso, en un inspector (véase James 2009: 31).

De todas maneras, el investigador *hard-boiled* se da cuenta tanto del carácter inmoral de la sociedad como de su marginación debido a su posición de antihéroe y la policía se coloca casi al mismo nivel que el criminal (véase Valverde Velasco 2002: 136). Las acciones del detective se basan en unos valores personales que los demás no siempre entienden, pero su objetivo es lograr la justicia, por lo cual una y otra vez está dispuesto a no respetar la ley (véase Colmeiro 1994: 62; Davis 2012: 10):

El detective «duro» es consciente de la naturaleza inmoral de la sociedad y de su situación particular de marginado y perdedor dentro de ella (antihéroe). Se mueve impulsado por un código de honor personal e intransferible para los demás por ser de un orden superior, en el que la causa de la Justicia debe triunfar, aunque para ello sea necesario (y casi siempre lo es), saltar por encima de la Ley; se opone a la corrupción

que encuentra a todo su alrededor, al imperio de la ley (literalmente) del más fuerte, a la violencia cotidiana, pero sabe que para llevar a cabo su empeño justiciero y regenerador en esta sociedad no se puede ser ni un santo ni un caballero andante. Se ha de combatir la sociedad con sus mismas armas. (Colmeiro 1994: 62 s.)

Una de las características del investigador *hard-boiled* es su voluntad de salirse del protocolo para combatir la sociedad con sus propias armas: luchar con violencia contra la violencia (véase Colmeiro 1994: 63). A pesar de que el modo de proceder de este tipo de detective puede aparecer bastante dudoso, “sus contradicciones son coherentes y moralmente superiores en una sociedad inmoral y en perpetua contradicción consigo misma” (Colmeiro 1994: 63). En general, un investigador de la *novela negra* “tiene sus propios métodos: soborno, amenazas... Y su propio código moral. Actúa como justiciero. Es un tipo solitario, duro, desencantado de la vida, moralmente inflexible: el retrato de un perdedor. Es un triunfador profesional pero perdedor como individuo” (Galán Herrera 2008: 64). En este contexto, Valverde Velasco también subraya la temática de los malos tratos de los delincuentes por parte de la policía y su adicción al whisky de importación (véase Valverde Velasco 2002: 136). Asimismo, Galán Herrera resalta la misma idea: “La atmósfera se carga constantemente con el humo de los cigarrillos y los vapores etílicos.” (Galán Herrera 2008: 67)

Su cinismo característico y su ironía se basan en su rechazo hacia la sociedad que lo margina. El detective *hard-boiled* es tan vulnerable como cualquiera de las víctimas, ya que su integridad física y moral siempre están en peligro inmediato. Este investigador se sumerge en las aventuras de su trabajo que lo afectan personalmente (véase Colmeiro 1994: 61 s.). Se trata de una persona solitaria que no considera su profesión compatible con la vida privada (véase James 2009: 41).

No sólo la vida privada representa un reto para el antihéroe, sino también su entorno laboral bastante realista. Al peligro cotidiano que conlleva el trabajo complicado se suman también los típicos problemas de los humanos: “envidias profesionales, colegas que no cooperan, trabas burocráticas y problemas con las esposas o los hijos” (James 2009: 83). Esto se debe a la evolución de los personajes en la narrativa detectivesca que resultan cada vez más creíbles (véase James 2009: 49). El personaje del investigador ha perdido importancia en comparación con el detective de la *novela policíaca clásica*, dado que ahora la obra se centra más en la víctima o, incluso, en el criminal (véase Valverde Velasco 2002: 138).

La búsqueda del delincuente no representa un análisis racional desde un punto de vista distanciado —tal como lo es en el caso de la *novela policíaca clásica*—, sino que más bien

implica una participación activa y personal del investigador en los hechos y en la resolución del caso (véase Colmeiro 1994: 61). “El detective duro (*hard-boiled*) sale a las calles, ya no se queda en su casa, no hay tiempo para la deducción y el análisis, tiene que salir a buscar algo que muchas veces no sabe qué es.” (Galán Herrera 2008: 64)

No obstante, al mismo tiempo esto implica que el investigador se ve afectado emocionalmente y su comportamiento duro le sirve más bien como protección ante las maldades humanas: “El detective no puede permanecer impassible ante la acción criminal y sus víctimas, a pesar de la máscara de «hombre duro» que está obligado a llevar a manera de defensa para subsistir en una sociedad que aplasta al más débil.” (Colmeiro 1994: 61 s.)

Dado que lo esencial ya no es la resolución del enigma, que requiere cierta originalidad e ingenio, sino la misma investigación, los crímenes deben ser creíbles desde el punto de vista práctico, científico y psicológico (véase James 2009: 52). El personaje de la víctima carece de importancia, ya que solamente facilita la apertura de la investigación: “A la víctima no se le pedía nada, salvo que fuera una persona indeseable, peligrosa o desagradable cuya muerte no causaba sufrimiento a nadie.” (James 2009: 71)

En consecuencia, este género no se define por un *Happy End*, un tal final feliz, lo que sería típico para la *novela policíaca clásica*, sino que nos ofrece más bien una visión del futuro pesimista y desesperada. Esto se debe a la insatisfactoria resolución de los casos y a la improbable o, mejor dicho, imposible mejora de la sociedad, por lo cual el trabajo de un detective *hard-boiled* nunca tiene fin (véase Colmeiro 1994: 63):

La insatisfactoria resolución del caso criminal sólo revela definitivamente la auténtica dimensión social del delito, la complicidad inmoral de políticos, magnates, agentes del orden, la imposibilidad de regeneración de la sociedad, el absurdo de la tarea infinita del detective, que al igual que Sísifo en Hades, está condenado a no ver jamás cumplida su misión. (Colmeiro 1994: 63)

Dado que la tarea del investigador de la *novela negra* conlleva el restablecimiento del orden en el caos, lo podemos describir –refiriéndonos a la imagen que nos propuso David Geherin– como un hombre ciego en una habitación oscura buscando un sombrero negro que no está allí (véase Galán Herrera 2008: 65).

El protagonista no sólo suele salirse del protocolo, sino que a menudo ignora la jerarquía social, por lo cual logra tener la misma importancia que su superior a pesar de la inferioridad de su rango (véase James 2009: 84). Esto también se puede aplicar al personaje del ayudante o, mejor dicho, subinspector en el contexto de la policía, que no ocupa el mismo puesto en la jerarquía

policial, pero a menudo resulta igual de importante. Este personaje no resulta totalmente superfluo, dado que, por un lado, se ha convertido en una persona de confianza para el investigador y que, por otro lado, también aporta mucha información a la investigación. Suele tratarse de un personaje cuya personalidad y forma de actuar choca contra la del detective, lo cual conlleva ciertas dificultades para la convivencia cotidiana (véase James 2009: 84).

Según la opinión de numerosos científicos y expertos en el campo de la novela negra, el mejor protagonista para la *novela negra* es un héroe de serie que se mueve por una interesante ciudad turística. No obstante, lo que parece ser aún más atractivo para los lectores es tener como protagonista una investigadora femenina cuyas aventuras fueron además redactadas por una mujer (véase Buschmann 2002: 94), ya que aportan un elemento innovador al género.

### 1.2.3. Lenguaje

Cabe destacar que la *novela negra* se distingue de los demás subgéneros de la novela policíaca también por el uso del lenguaje. Galán Herrera subraya que el término *hard-boiled* hace más bien referencia al lenguaje que al contenido de la novela, por lo cual el estilo y la selección de palabras ganan importancia (véase Galán Herrera 2008: 62). Un investigador típico de la *novela negra* se caracteriza por su uso de cinismo e ironía, que le sirven como protección ante los ataques provenientes de todos lados (véase Colmeiro 1994: 63).

En general, el lenguaje utilizado en la *novela negra* es realista y verosímil. Sirviéndose de una nueva forma de expresión que destaca por su dureza y brutalidad se consigue autenticidad, ya que esta forma de hablar refleja el lenguaje de la calle: “[La *novela negra*] Busca ese lenguaje callejero, cortante, coloquial o del hampa.” (Galán Herrera 2008: 63) Valverde Velasco recalca que, acorde con su carácter testimonial o de denuncia, la *novela negra* se hace notar sobre todo por el lenguaje coloquial lleno de sarcasmo e ironía (véase Valverde Velasco 2002: 134).

Aparte de eso, es imprescindible incluir también la adecuada jerga profesional para lograr la autenticidad de los diálogos entre los policías: “Si habla un policía o un detective sobre un arma de fuego, conocen a la perfección el arma que utilizan.” (Galán Herrera 2008: 63) También Luengo comparte esta opinión y resalta que el estilo cotidiano y vulgar aporta verosimilitud a los diálogos (véase Luengo: 2007: 2).

En general, en la narración detectivesca destacan los verbos de movimiento, que contribuyen al avance de la acción, y las descripciones se limitan a lo visual y suelen ser relativamente

breves. Los diálogos nos permiten comprender el estado de ánimo y otros aspectos psicológicos de los respectivos personajes, lo cual casi produce un efecto cinematográfico (véase Galán Herrera 2008: 63).

#### 1.2.4. Tiempo y espacio

Otra característica importante de la *novela negra* —que no es típica para la novela policíaca en general— es el contexto espaciotemporal en el cual está intercalada. El tiempo destaca por relatos “lineales, directos, siempre hacia adelante. El conocimiento de hechos pasados normalmente se consigue por la información de terceros.” (Galán Herrera 2008: 65). A los lectores este tipo de narración les causa la sensación de estar llevados de la mano y la indicación del lugar y de la hora junto con las descripciones detalladas de los movimientos de los respectivos personajes contribuye al mantenimiento de la tensión:

El tiempo de la narración es posterior a los hechos contados. La historia se narra en tiempo pasado, pero el uso constante de los diálogos nos da la sensación de inmediatez, de presente. Asistimos como lectores a una narración en la que la información sobre el hecho delictivo y la resolución del misterio nos llega poco a poco y en pequeñas dosis. Nos llega la información a la vez que le llega al protagonista, facilitándonos así la identificación con este personaje. (Galán Herrera 2008: 65)

Lo significativo es que la información nos llega al mismo tiempo que al protagonista, lo cual nos permite seguir sus pasos. Esta estrategia, llamada *fair play*, también constituye una de las características de la *novela negra*. Sin embargo, resulta bastante difícil encontrar este juego limpio del autor con el lector al cien por cien, dado que un elemento esencial de la novela negra es engañar al lector a fin de causar sorpresa y crear suspense (véase Colmeiro 1994: 43). Al final, resulta claro que todo tipo de novela policíaca requiere la casualidad como elemento para que, al final de la historia, todo encaje perfectamente y el lector quede sorprendido por la resolución de la historia. En caso contrario, gracias al *fair play* el lector sería capaz de adivinar la identidad del culpable (véase Colmeiro 1994: 66) y así la narración perdería el suspense. No obstante, hay ciertas pautas que se deben seguir para mantener cierto nivel de *fair play* con el lector:

El criminal debe ser mencionado en la primera parte de la narración pero no debe ser nadie cuyos pensamientos haya podido seguir el lector. Cualquier agente sobrenatural queda descartado. No debe haber más de una habitación o pasaje secreto. No deben utilizarse venenos hasta ahora desconocidos ni tampoco aparatos que requieran una amplia explicación científica. No deben aparecer chinos en la historia. El detective no podrá recibir ayuda mediante un accidente, y tampoco podrá cometer el crimen ni descubrir pistas que no se den a conocer de inmediato al lector. El amigo estúpido del detective, su Watson, debería poseer una inteligencia ligeramente, aunque no más que ligeramente, inferior a la del lector medio, y sus pensamientos no deberían ocultarse. Y, por último, como norma general no deben

aparecer hermanos gemelos ni dobles a menos que se haya preparado al lector convenientemente para ello. (James 2009: 29)

El *espacio* se manifiesta casi exclusivamente a través de las grandes ciudades cuya atmósfera de tipo delictivo suele ser fundamental para el argumento, lo cual obliga al detective a salir de su entorno habitual y verse confrontado con los distintos estratos sociales (véase Galán Herrera 2008: 65; Balibrea 2002: 113). Estos problemas urbanos no surgen de manera casual, sino que se basan en factores históricos y sociales, por lo cual afectan tanto el espacio como a los que viven allí:

El legado de un sistema deficiente y anticuado ocasiona una crisis económica que llega a alcanzar enormes proporciones por la fatídica combinación de diversos factores heredados del antiguo régimen [...]. Surgen así otros nuevos conflictos —apenas conocidos anteriormente— que no encuentran fácil solución, sintomáticos de la difícil adaptación de una sociedad ya eminentemente urbana a la nueva época pos-industrial: el desempleo que alcanza cuotas inusitadas y el fenómeno masivo y sin precedentes de la droga; estos nuevos problemas se traducen en un incremento alarmante del índice de criminalidad, la aparición del crimen organizado a pequeña y gran escala y un aumento palpable de la inseguridad ciudadana. (Colmeiro 1994: 212)

Las ciudades han vivido procesos de urbanización y democratización, que han causado muchos daños laterales, lo cual no sólo se refleja en la sociedad sino también en la política: “Estos cambios han ocurrido a la vez que otros fenómenos desestabilizadores: grandes desequilibrios sociales, violencia sistemática, la corrupción de las élites políticas y económicas y la creación de redes internacionales de tráfico organizado.” (Colmeiro 2015: 17) Sin embargo, también es imprescindible tener en cuenta los elementos positivos, de los cuales destacan sobre todo las nuevas posibilidades y libertades:

El nuevo clima de apertura y libertades ha ofrecido la posibilidad de examinar críticamente estos problemas y se ha permitido la reapertura de un pasado violento y traumático hasta ahora apenas investigado, que los novelistas policiales han aprovechado como materia investigativa desde posturas críticas. (Colmeiro 2015: 17)

Otra función del contexto urbano es presentar la posibilidad de introducir otros aspectos, como por ejemplo, la crítica social y la búsqueda de la identidad cultural. En el siguiente subcapítulo se explicará el traslado del foco de la nobleza a las calles de la gran ciudad, donde la vida es extremadamente dura y la supervivencia representa un verdadero reto:

Se trata de un ambiente de alta peligrosidad, en extremo violento, donde el poder y el dinero motivan la acción, donde la noche es caldo de cultivo para los acontecimientos. [...] El crimen ya no es una de las bellas artes, sino algo más bien brutal y muchas [veces] cometido por gente estúpida o sin escrúpulos. Se abandonan las mansiones o yates sofisticados para volver a los callejones o pisos malolientes. (Galán Herrera 2008: 66)

En conclusión, se puede decir que la calle representa la cuna de la violencia y el investigador está obligado a sumergirse en esa “jungla de asfalto” (Galán Herrera 2008: 66). El tiempo y espacio contribuyen a la revelación y contextualización de ciertos problemas sociales que se manifiestan en la vida cotidiana de la gente, reflejando las polémicas culturales y los problemas teóricos de la sociedad contemporánea (véase Vosburg 2005: 22).

### 1.2.5. Crítica social

La crítica social forma parte de los elementos esenciales de este subgénero y, con frecuencia, desempeña un papel más importante que la misma investigación policial, lo cual significa un cambio de foco. “[Sirve] como un marco, como un esquema compositivo donde insertar toda una serie de temas que no tienen nada que ver con la idea inicial del género tal y como nos ha llegado desde autores clásicos estadounidenses.” (Galán Herrera 2008: 73) Igual que Galán Herrera, Valverde Velasco también resalta que en el caso de la novela negra hay una traslación del eje temático hacia un cierto tipo de testimonio o crítica (véase Valverde Velasco 2002: 134). Además, según Manuel Quinto, el comentario social y político representa el azafrán esencial de la paella de la novela policíaca española, sin el cual este género resultaría trivial (véase Davis 2009: 11).

Este elemento está relacionado con ciertos aspectos históricos que se tratarán más adelante (véase capítulo 2.2.), pero es importante ver la crítica social como “un mecanismo de resistencia, de negación de la política de olvido, al empeñarse en saber lo que pasó realmente” (Buschmann 2002: 95). Izquierdo resalta que el género negro elabora “un discurso identitario que reivindica la memoria histórica y de la eticidad de los perdedores en forma de identidad del resistente” (Izquierdo 2002: 125).

La *novela negra* trata tanto la inversión del orden como de los principios éticos y estéticos. La resolución del caso, enigma o crimen –que representa la parte esencial en el caso de la *novela policíaca clásica*– pierde importancia, dando paso a la parte ética de la historia. Por eso, el enigma en forma de rompecabezas sólo sirve de excusa para poder resaltar un problema moral en cuanto a la actitud de un individuo en la sociedad (véase Colmeiro 1994: 61). Balibrea subraya que, gracias a las armas modernas del Estado, se desvela “la propia criminalidad de ese mismo Estado y/o de aquellos más beneficiados y respetados por él: políticos y hombres de negocios, respetables profesionales, etc.” (Balibrea 2002: 117). En cambio, Galán Herrera ve la diferencia entre los dos subgéneros en el foco de la obra: mientras que la *novela policíaca*

*clásica* lucha por la resolución de un caso imposible, la *novela negra* combate la violencia cotidiana. Por esta razón, no se narra una historia del pasado, sino que el crimen tiene lugar simultáneamente con la narración (véase Galán Herrera 2008: 65).

Un aspecto particularmente importante es la moral de la historia que representa el hilo conductor de toda la obra. La típica división de personajes en buenos y malos, representados en la *novela policíaca clásica* a través de los personajes del culpable y del detective (véase capítulo 1.1.), se pone en duda. El concepto de lo bueno y de lo malo ya no se manifiestan en su forma absoluta, por lo cual resulta cada vez más difícil trazar una línea entre ambos y asignarlos a ciertos personajes, sino que más bien se relativizan a través de la sociedad y todos los personajes (véase Colmeiro 1994: 62).

La *novela policíaca negra* se basa en una falta de confianza en la sociedad y las instituciones. La sociedad se muestra como injusta e inmoral, puesto que los fuertes dominan los débiles; los ricos, los pobres mediante explotación y violencia. Los políticos y la policía tienen un carácter corrupto, lo cual también debilita la confianza en las leyes y la justicia (véase Colmeiro 1994: 62). Por esta razón, Colmeiro destaca la evolución de la novela policíaca en el sentido de la novela política:

Uno de los aspectos más significativos de la evolución de la novela policíaca en España en la última parte del siglo XX ha sido su transformación en un género político, utilizando a menudo como instrumento de observación social y crítica cultural, así como un espacio de resistencia política y subversión ideológica del statu quo por parte de muchos escritores españoles, durante y después del régimen de Franco. La novela negra ha tendido a ofrecer una visión destabilizadora del crimen en la sociedad, exponiendo los aspectos represivos, el castigo y el control social, centrándose en poner de manifiesto las causas sociales y políticas subyacentes de la delincuencia. (Colmeiro 2015: 15)

Ernest Mandel constata que la novela criminal representa una historia social (Luengo 2007: 5), puesto que trata temas sociales y refleja la sociedad con todos sus problemas en un momento definido. En cambio, Galán Herrera subraya que el crimen forma el centro de la historia, ya que funciona como reflejo de la sociedad, por lo cual no resulta tan importante la resolución del crimen como el crimen *per se*. Lo esencial ya no es cómo ocurrió el crimen, sino que se busca más bien el porqué (véase Galán Herrera 2008: 62).

Piglia ofrece la misma metáfora y destaca que el problema es que la moral y la dignidad se hayan convertido en meros valores de cambio debido al protagonismo del dinero: “El crimen es el espejo de la sociedad; esto es, la sociedad es vista desde el crimen: se ha desgarrado el velo del emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones de interés, convirtiendo la

moral y la dignidad en un simple valor de cambio.” (Piglia 1979: 9) En este contexto, Galán Herrera resalta que esta sociedad capitalista es dominada por el afán de tener más dinero y poder, lo que lleva a crímenes, marginalización e injusticias (véase Galán Herrera 2008: 62).

No obstante, el objetivo de la crítica social no es condenar ciertos modelos de conducta, sino subrayar los motivos de los crímenes:

Más que una denuncia de las causas de las conductas punibles —la injusticia social o el carácter psicológico del actor—, los relatos de crímenes evidencian cada vez más un intento de comprensión del común denominador del crimen —lo negro— en esas sociedades contemporáneas que sólo aparentan ser organizadas y, por tanto, justas —lo blanco—, cuando en realidad esconden su propia putrefacción. (Forero Quintero 2012: 12)

Un perfil concreto del delincuente no existe, lo cual significa que básicamente todo el mundo, cada individuo de nuestra sociedad, podría cometer un crimen. Igual que al investigador, al delincuente tampoco lo podemos ver en blanco y negro, dado que dentro de este subgénero los personajes muestran sus personalidades complejas que corresponden cada vez más a personas reales: “[...] ya no están caracterizados sólo por sus dotes de observación o por un rasgo determinado de su personalidad, sino por una psicología más compleja, por su modo de afrontar la criminalidad” (Valverde Velasco 2002: 136). Forero Quintero lo explica de manera siguiente: “Los torturadores y los genocidas no son gente especial: pueden ser nuestros vecinos, gente con la que nos tropezamos en la peluquería o en el supermercado, antiguos compañeros de clase, nosotros mismos. He ahí el espanto.” (Forero Quintero 2012: 13 s.)

Se advierte que son más bien las circunstancias que llevan a alguien a cometer un crimen, dado que en la *novela negra* el crimen no se considera un delito del individuo sino de toda la sociedad en la cual éste se ha formado. Por esta razón, no es de mucha importancia si al final se castiga o no al culpable: “Cualquier ser humano puede ser un delincuente, pues nadie es inocente en estas ciudades sin ley y todos tienen algún motivo para cometer un crimen. Todos, de algún modo, son asesinos, y tal vez por eso nunca hay justicia. Aun si se esclarece el crimen, no se condena a nadie.” (Forero Quintero 2012: 14 s.)

### **1.3. La novela de suspense**

No siempre está muy claro lo que aún puede clasificarse como *novela policiaca clásica* y lo que ya se considera *novela negra*, lo cual nos lleva a una mezcla de los dos subgéneros que Todorov ha denominado *novela de suspense* (véase Todorov 2003 :69): “[Este subgénero]

Combina las propiedades de ambas, mantiene el misterio, a la vez que el suspense, y las dos historias (si bien la segunda ocupa el lugar central), cuyo interés recae tanto en el pasado como en el futuro.” (Colmeiro 1994: 45)

Dentro de la *novela de suspense* Todorov destaca dos subcategorías; la primera, que representa una mezcla de los dos subgéneros previamente analizados, a la que llamamos *historia del investigador vulnerable*, que quita al detective el papel observador y lo incluye en la historia (véase Todorov 2003: 75). A pesar de que la segunda, denominada *historia del sospechoso como detective*, corresponde desde el punto de vista del contenido a la *novela policíaca clásica*, su estructura recuerda mucho más la de la *novela negra* (véase Colmeiro 1994: 45). Colmeiro describe este subgénero de manera siguiente: “Intenta restituir el crimen personal de la novela policíaca clásica y suprimir el crimen profesional propio de la novela policíaca de la serie negra, manteniendo la estructura de esta última.” (Colmeiro 1994: 45) No obstante, Colmeiro considera esta clasificación de Todorov insuficiente y contradictoria. Aparte de eso, también subraya que en la *novela negra* la omisión de la primera historia no es obligatoria y que ni el tipo de investigador ni la forma del crimen bastan para asignarla a uno de los subgéneros.

En cambio, según Wieser, la *novela de suspense* (ingl. *suspense novel*, fr. *roman à suspense*) tiene la característica de narrar la historia del crimen únicamente desde el punto de vista del sospechoso o de la víctima (véase Wieser 2007: 167). Lo decisivo es que el suspense siempre surja donde hay incertidumbre, en un espacio blanco que el lector curioso desea llenar con información. Sin embargo, también cabe destacar que el suspense no es algo que se pueda construir, sino que se trata más bien de un fenómeno de la recepción por el público lector. Esto significa que este proceso transcurre de manera similar en todas las personas, lo cual Zillmann intenta explicar mediante el mapa de empatía: por un lado, los lectores deben ponerse en el lugar del protagonista con cierto nivel de empatía y, por otro, un resultado negativo para el protagonista debe ser probable, pero no absolutamente cierto (véase Wieser 2007: 170). También Schwab apoya la teoría de Zillmann:

Empathie erfolgte als Respons auf Informationen über Umstände, die heftige Reaktionen in einem anderen Individuum hervorrufen, auf den psychischen, verbalen oder mimetischen Ausdruck solcher Emotionen und auf Handlungen des Individuums aufgrund solchen emotionalen Erlebens. Der Respons sei begleitet von zunehmender Erregung und der Erfahrung des Anteilnehmens. Zillmann setzt beim Bedrohtsein des Protagonisten an, das den Zuschauer zur Haltung der Empathie veranlasst. Es bleibt einzuwenden, dass die vielschichtige Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwandfigur (auch beim Parameter ‚Spannung‘) mit diesem Konzept nicht hinreichend rekonstruierbar erscheint. So lassen sich an das Modell der (selbstlosen) Empathie die in der Rezeption wirksamen ‚Eigeninteressen‘ des Zuschauers nicht ohne Weiteres anschließen. (Schwab 2006: 22)

Otra posibilidad para la comprensión de un personaje literario es adoptar su punto de vista (*perspective-taking*). Los lectores adoptan el punto de vista del personaje, lo cual representa un proceso cognitivo basado en la lógica y resulta suficiente para sentir el suspense, pero no se identifican con sus emociones (véase Wieser 2007: 171). Por eso, el hecho de no comprender un personaje también puede crear suspense, dado que así también aparecen espacios en blanco que el lector intentará llenar con información. Aquí el suspense surge del interés en la continuación de la historia y no del miedo por el bienestar del protagonista (véase Wieser 2007: 176 s.).

#### **1.4. La narración serial**

La narración serial tiene gran importancia dentro del género policíaco, puesto que —como ya se ha mencionado en el capítulo 1.2.2.— los héroes de serie gozan de una gran popularidad entre el público lector. En general, la narración serial se convierte en un elemento de nuestra cultura cada vez más importante: la encontramos en las novelas, películas y series televisivas que atraen un gran número de lectores y espectadores. Al mismo tiempo moldea los gustos del público, forma parte del estilo de vida cotidiano y sirve como punto de orientación en la vida (véase Wagner 2016: 7).

La narración serial no es un invento moderno, sino que ya ha existido en nuestra sociedad siglos, como por ejemplo, los cuentos tradicionales del Oriente Medio *Las mil y una noches* o las recopilaciones novelescas de la Edad Media y de la Edad Moderna que forman un conjunto gracias a una trama que sirve de marco como en el caso de Boccaccio (véase Wagner 2016: 7). Los orígenes de este concepto se reflejan en *Las mil y una noches*, en la cual Scheherezade desempeña el papel de narradora de los respectivos cuentos y elige un ritmo narrativo que le permite sobrevivir: siempre que llega a la parte con más suspense, corta la historia para que el rey posponga su sentencia de muerte (véase Wagner 2016: 7 s.).

Uno podría pensar que se trata de una forma temprana del *cliffhanger*, pero no es así. Un *cliffhanger* es una interrupción temporal de una historia en un punto determinado, pero Wagner subraya que no se trata de una interrupción de la misma narración, como por ejemplo, en el caso de la literatura o la película vanguardista (véase Wagner 2016: 8). Según el diccionario de Oxford, un *cliffhanger* es “a dramatic and exciting ending to an episode of a serial, leaving the audience in suspense and anxious not to miss the next episode” (www.oxforddictionaries.com 2016), así que —basado en esta definición— un *cliffhanger*

marca el final de un episodio mediante el colmo de suspense y, en consecuencia, el público no quiere perderse el siguiente.

También Türschmann niega la existencia de un *cliffhanger* en la literatura. Subraya que no existe un equivalente para el folletín, por lo cual hace uso del término *cesura*. La narración no sólo no se traslada a otro lugar, sino que se corta por completo. El momento de la historia que queda interrumpido, en el sentido de *to be continued...*, no pierde importancia, puesto que no se narran otras historias antes de que continúe (véase Türschmann 2007: 204):

Die Erzählung wird nicht nur nicht an einem anderen Schauplatz fortgesetzt, sondern ganz unterbrochen. Dadurch erhält die Gefahrensituation eine besonders starke prospektive kohärenzstiftende Wirkung, da bis zur Wiederaufnahme der Erzählung keine anderen Erzählstränge angeboten werden. (Türschmann 2007: 204)

Aunque las historias de Scheherezade no tienen un *cliffhanger* sino sólo interrupciones, demuestran la necesidad de tenerlas, puesto que cada narración serial necesita dichas interrupciones debido a su volumen extensivo. Lo mismo ocurre en muchos más géneros y sigue repitiéndose también en la actualidad, aunque la continuidad narrativa no resulta ser de importancia decisiva para el carácter serial (véase Wagner 2016: 8 s.). Al final de este universo narrativo se encuentra una ruptura de la historia, lo cual puede ser doloroso para los recipientes, ya que representa un despido del mundo ficcional que formaba parte de la realidad de numerosas personas durante mucho tiempo. Sin embargo, una de las tendencias de la narración serial es su infinidad que invita a la continuación (véase Wagner 2016: 10), por lo cual el final de una narración serial parece ser sólo temporal, dado que con frecuencia las historias continúan a través de *fanfictions* —historias redactadas por los admiradores de la serie (véase [www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com) 2016)— que luego circulan por Internet (véase Wagner 2016: 10).

La narración serial empezó con la aparición del folletín, fr. *feuilleton* —obra romanesca concebida para aparecer por fragmentos en un periódico (véase [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr) 2016) — en Francia y se caracteriza sobre todo por su carácter impermanente: por muy largo que sea la serie, algún día debe llegar a su final. No obstante, como ya ha indicado Wagner, este mundo ficticio sigue existiendo mediante sus recipientes (véase Türschmann 2007: 207). Una de las cuestiones que deberíamos plantearnos es dónde empieza la narración serial y lo que representan las pausas narrativas. Según Türschmann, nos encontramos con cesura incluso entre los capítulos, lo cual se manifiesta a través de los espacios en blanco. Por eso, lo que no está disponible para el lector debido a la pausa narrativa se considera cesura y causa suspense (véase Türschmann 2007: 207 s.).

En general, distinguimos dos tipos principales de la narración serial: por un lado, tenemos las historias seriales con episodios cerrados y, por otro, las historias pendientes que destacan por su famoso *to be continued*. Una serie consta de episodios que forman unidades cerradas y tiene la posibilidad de seguir adelante durante un tiempo indefinido, mientras que un folletín consiste en una sola narración interrumpida que, un día, forzosamente debe llegar a su fin: “Ein Feuilleton ist die periodische Distribution offener Episoden. [...] eine Episode ist alleine eine Erzähleinheit [...] [und] stiftet also in dieser Hinsicht einen kurzen erzählerischen Zusammenhang.“ (Türschmann 2007: 209) Sin embargo, se trata de aspectos generales, ya que no se puede descartar la posibilidad de crear un episodio doble que se verá necesariamente interrumpido (véase Türschmann 2007: 210). A pesar de que los episodios representan entidades cerradas, Jean-Louis Bory resalta su doble carácter indicando que los episodios pueden ser a la vez cerrados y abiertos. Aparte de eso, las dos formas narrativas, el folletín y la serie, se basan en los mismos principios y, por eso, se consideran inseparables (véase Türschmann 2007: 211).

### **1.5. El análisis de los personajes**

El análisis de un personaje se realiza a través de tres tipos de caracterización: la caracterización propia por el personaje que se desarrolla a través de su aspecto físico, modo de actuar y el uso de la lengua; la caracterización ajena por parte de otro personaje y la caracterización por parte del narrador (véase Faulstich <sup>2</sup>2008: 99). Igualmente se puede acudir a un análisis más complejo que nos ayuda a analizar los personajes en seis pasos. En primer lugar, se trata de la relación de los personajes y su recepción como personajes para determinar si tienen la suficiente complejidad para pasar por personajes reales y, además, si tienen un cierto nivel de originalidad y la capacidad de sorprender al lector. En segundo lugar, nos concentramos en la descripción de los personajes, posiblemente a través de sus nombres o mediante la caracterización directa e indirecta. El tercer lugar ocupa la relación entre el personaje y la acción y el cuarto paso consiste en el análisis de los modelos de la constelación de los personajes. En quinto lugar, se analiza el significado del personaje y su valor simbólico y, en último lugar, la relación del lector con el personaje mediante la forma de la narración y la percepción de este personaje (véase Jannidis 2004: 106 ss.).

En el caso de la *novela policíaca* podemos observar ciertos *personajes fijos*, que se repiten a lo largo de la serie, como por ejemplo, los protagonistas y una parte de su entorno laboral, y

también numerosos *personajes dinámicos*, que aparecen sólo una vez o pocas veces. Un ejemplo serían los delincuentes, las víctimas y los testigos, ya que cambian con cada caso (véase Bock 2013: 99). Los protagonistas deben destacar dentro del género a fin de enganchar a los lectores: “Weil der Zuschauer aus einem großen Angebot an Serien aus dem Kriminalgenre auswählen kann, ist es wichtig, [...] eine charismatische Hauptfigur zu erschaffen, die sich von anderen Serienhelden abhebt und die Rezipienten dazu anregt, eben jene Serie zu verfolgen.“ (Bock 2013: 99)

## 1.6. Conclusión

Las mayores diferencias entre la *novela policíaca clásica* y la *novela policíaca negra* se manifiestan en la ilustración 1. Aparte de eso, hemos llegado a la conclusión de que el subgénero *novela de suspense* combina ciertas características de la *novela policíaca clásica* con las de la novela negra. Según Todorov diferenciamos dos tipos de narración; por un lado, la *historia del investigador vulnerable* y, por otro, la *historia del sospechoso como detective*. Sin embargo, Wieser destaca que, en su opinión, la *novela de suspense* es sólo la que narra la historia desde el punto de vista del sospechoso o de la víctima, creando suspense mediante empatía por parte del lector y debido a una alta probabilidad de un resultado negativo de la historia. La comprensión de un personaje y la asunción de su perspectiva representan elementos importantes, pero también la no comprensión de este personaje que también crea suspense.

Con respecto a la narración serial hemos averiguado dos tipos: las historias seriales con episodios cerrados y las historias pendientes. La mayor diferencia entre las dos es que el primer tipo puede continuar durante un tiempo indefinido debido a los episodios cerrados, mientras que el segundo tipo de narración serial en algún momento se ve obligado a llegar a su fin. Sin embargo, el final de la serie no siempre significa la desaparición de los personajes, dado que a algunos se resucita, por ejemplo, en Internet mediante las *fanfictions*.

Por último, hemos puesto de relieve que para el análisis de los personajes resulta necesario determinar los personajes principales y secundarios, analizar si tienen caracteres monolíticos o complejos y si se puede observar alguna evolución de estos personajes a lo largo de la historia o de la serie. Aparte de eso, siempre hay que tener en cuenta el análisis a tres niveles: la caracterización propia, la caracterización ajena y la caracterización por parte del narrador. En el caso de las series también distinguimos entre los *personajes fijos*, que forman una constante de la serie, y los *personajes dinámicos*, que cambian con cada episodio.

<b>ANÁLISIS NARRATOLÓGICO</b>	<b>NOVELA POLICÍACA CLÁSICA</b>	<b>NOVELA NEGRA</b>
<b>NARRACIÓN</b>	lo que ha ocurrido	lo que va a ocurrir
	retrospección	prospección
	dos historias: crimen & investigación	una historia: investigación
	solución racional al final / <i>Happy End</i>	visión del futuro pesimista y desesperada
	restablecimiento del orden	mejora de la sociedad resulta imposible
	mantenimiento del <i>status quo</i>	crítica social
	falta de violencia	violencia desatada
	contraposición de lo bueno y lo malo	fusión de lo bueno y lo malo
	lenguaje cuidado	lenguaje <i>hard-boiled</i>
	enigma	suspense
	gran revelación al final	<i>fair play</i>
	quién cometió el crimen	por qué se cometió el crimen
<b>LUGAR DE LA NARRACIÓN</b>	campo	centros urbanos
<b>TEMAS</b>	conservadores	tabúes, política
<b>FOCO DE LA NARRACIÓN</b>	resolución del misterio	crítica social
<b>INVESTIGADOR</b>	invulnerabilidad del investigador	investigador duro ( <i>hard-boiled</i> )
	superioridad	antihéroe
	indiferente / moralmente desinteresado	implicación emocional
	falta de compasión	compasión con los delincuentes y las víctimas
	métodos tradicionales	se sale del protocolo, inconvencional
<b>AYUDANTE</b>	casi superfluo	importante, carácter opuesto
	gran diferencia con respecto a la inteligencia	inteligencia ligeramente inferior a la del lector medio
<b>CULPABLE</b>	la persona menos sospechosa	una persona cualquiera
<b>VÍCTIMA</b>	persona respetuosa	un ser indeseable, marginal

**Ilustración 1:** Las diferencias entre la novela policíaca clásica y la novela negra



## 2 EL PAPEL DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

*¿Por qué tantos hombres necesitan ser guías de mujeres de vez en cuando?*

— Alicia Giménez Bartlett

Este capítulo trata el tema del papel de la mujer en la sociedad española del siglo XX y su objetivo es mostrar la evolución basándose en los acontecimientos históricos y sociales. Por eso, se presentará la situación de la mujer antes de la transición a la democracia y, a continuación, se resaltarán los cambios que se produjeron después de la muerte de Franco. Además, se considera necesario analizar el tema del lenguaje y el poder, ya que estos dos conceptos serán importantes para el siguiente análisis de la obra de Giménez Bartlett.

### 2.1. La mujer española en el siglo XX

La mujer española ha transcurrido muchos cambios a lo largo de los últimos 50 años. Dado que éste es un trabajo literario, no nos concentraremos sólo en el papel de la mujer durante el franquismo, sino que también echaremos un vistazo al papel que la mujer desempeñaba en la literatura (véase Pirker 2011) con especial hincapié en la narrativa policíaca.

#### 2.1.1. La mujer española en su papel del ángel del hogar

El concepto de la *ideología de la domesticidad* hace referencia a la ideología relacionada con el género, es decir, al papel que debían desempeñar hombres y mujeres en la sociedad, y surgió en España a mediados del siglo XIX. Según los valores relacionados con esta ideología, la mujer era esencialmente doméstica. Al mismo tiempo, se enfatizó también la importancia de la unidad familiar como base de la sociedad (véase Pérez, Jr./Stoner/García-Pérez 2005: 47).

La ideología de la domesticidad surgió de la división del espacio social en dos esferas: la privada y la pública. Mientras que la esfera pública (la política, los negocios, el comercio, etc.) fue dominada por los hombres, la esfera privada —que se limitaba al hogar— se consideraba un mundo esencialmente femenino (véase Pérez, Jr./Stoner/García-Pérez 2005: 47). Esta división se produjo de manera simultánea a la subida al poder de la burguesía, dado que reflejaba los valores de esta clase social, entre los cuales destacaba la importancia de la familia y el matrimonio, que se convirtieron en una norma social. La unidad doméstica se veía como la base del Estado moderno y la sociedad constaba de un conjunto de hogares, de los cuales

cada uno representaba un microcosmos de esa sociedad. El orden doméstico se consideraba la garantía de la estabilidad social, lo cual era esencial durante este período en el que la burguesía todavía estaba consolidando su poder en España (véase Aldaraca 1992: 43).

Dentro del núcleo familiar, la mujer tenía el papel fundamental de mantener el orden doméstico gracias a lo que se consideraba su *superioridad moral*. Por primera vez, la mujer se percibía como superior al hombre desde el punto de vista moral, ya que dentro del hogar se le concedía un inmenso poder espiritual. Las mujeres —como no estaban expuestas a los peligros del mundo exterior— se convirtieron en guardianes morales del santuario del hogar, o sea, en *ángeles de la guarda* (véase Guerra-Cunningham 1995: 69). El hogar era descrito a menudo como un refugio donde los hombres podían encontrar apoyo psicológico y espiritual, ya que se consideraba que los hombres estaban expuestos a las presiones y la inmoralidad del mundo exterior, un mundo caótico y corrupto dominado por la especulación y la competencia, por el materialismo y el egoísmo (véase Aldaraca 1992: 43).

La pureza moral y sexual de la mujer garantizaba la *pureza* del hogar doméstico. Al mismo tiempo, el hogar protegía la pureza de la mujer contra la *polución* de la esfera pública que representaba el mundo corrompido, por lo cual la misión de la mujer era fundamentalmente emocional (véase Pérez, Jr./Stoner/García-Pérez 2005: 47). “El ideal romántico femenino, la frágil mujer hecha de pura luz en vez de carne y hueso, enmascara en realidad un profundo e invariable desdén hacia la debilidad física e intelectual de la mujer.” (Aldaraca 1992: 55)

El concepto del *ángel del hogar* surgió a partir del énfasis que se puso en este período en las diferencias entre los sexos y en el papel doméstico de la mujer. El *ángel del hogar* era la mujer modélica e ideal, ya que las virtudes que la definían eran la religiosidad, abnegación, paciencia, sufrimiento, pasividad, sumisión, castidad, ausencia de sexualidad y distanciamiento de las actividades intelectuales y políticas. Muchas de estas cualidades son virtudes tradicionalmente cristianas que fueron desplazadas hacia la figura del ángel (véase Pérez, Jr./Stoner/García-Pérez 2005: 47).

Como ya hemos visto, dentro del hogar a esta mujer ideal se le confería un inmenso poder psicológico y espiritual, pero aparte de esto, la mujer estaba *atada*, lo cual sugiere la imagen del ángel sin alas. De esta manera, la burguesía construyó la familia y el matrimonio como la norma de comportamiento, y cualquier desviación de esta norma era categorizada como anormal, no natural o desviada (véase González de Sande 2009: 209). Un claro ejemplo de desviación era la figura de la *mujer caída*, la prostituta perteneciente a las clases bajas. La

burguesía construyó al ángel y a la prostituta como dos polos opuestos de una ecuación (véase Aldaraca 1992: 157).

Otro ejemplo de desviación de la norma burguesa que los comentaristas sociales y morales de la época presentan constantemente en oposición a la imagen del *ángel del hogar* era la mujer emancipada (véase González de Sande 2009: 209). La idea de que una mujer quisiera vivir por su cuenta, es decir, de manera independiente resultaba repulsiva a los ideólogos burgueses, quienes pensaban que la mujer necesitaba la protección del hombre. La mujer emancipada representaba una amenaza o un factor desestabilizador para las estructuras del sistema burgués, que consideraba las instituciones de la familia y el matrimonio las bases de la sociedad (véase Aldaraca 1992: 58; de Martín 1993: 43): “Hubo algunos incluso para quienes la idea de la mujer emancipada y, por consiguiente, plenamente educada, era en el fondo [...] tan antipática como la del socialismo para los capitalistas.” (de Martín 1993 :43) Para una mujer, lo más importante debía ser su rol de madre: “Su potencial reproductivo la define y la limita a un papel social único, el de la maternidad.” (Aldaraca 1992: 56)

Aparte de eso, Pirker también subraya la evolución posterior: la mujer ya no se considera únicamente madre y ama de casa, sino que se convierte en un objeto del deseo sexual. Además, poco tiempo después, el ideal de la mujer difundido por las revistas femeninas equivale a lograr ser una *superwoman* que no sólo maneja la casa, los hijos y el trabajo, sino que también siempre presenta su aspecto impecable (véase Pirker 2011: 53 ss.).

### **2.1.2. La mujer en la narrativa policíaca**

Al principio parecía que la mujer no tenía cabida en el género policíaco. La gran mayoría de los investigadores eran hombres y si formaban parte del cuerpo de la policía tenían que serlo, dado que antes era impensable que una mujer fuera policía. Si una mujer apareció en una novela policíaca, solía desempeñar el papel de la víctima o, como mucho, el papel de ayudante del investigador, su amante o, incluso, las dos cosas a la vez. Una excepción representa la Miss Marple de Agatha Christie que trabaja sola, sin un equivalente la figura de Watson. Se trata de un personaje curioso de la narrativa detectivesca porque no sólo supera intelectualmente a los policíacos masculinos con los que colabora, sino que tampoco revela ninguna información sobre su vida sexual (véase James 2009: 35).

Aunque la narrativa policíaca femenina surgió en muchos países ya en el siglo XIX, en España su inicio no se presenta hasta finales de los años 70 del siglo XX. Comparando este género

literario en España con el mundo anglosajón, podemos constatar que no había ningún equivalente español de la Miss Marple o de Jessica Fletcher en el sentido de la novela policíaca clásica, es decir una mujer que resuelva crímenes en la esfera doméstica basándose en su instinto a fin de restablecer el orden y la armonía (véase Rutledge 2006: 30).

Cabe subrayar que no sólo no había protagonistas femeninas, sino que el género carecía de autoras mujeres. Colmeiro destaca que la narración detectivesca femenina se aleja de los criterios tradicionales de la novela policíaca, convirtiéndola en un género literario que reescribe los papeles que tradicionalmente suelen desempeñar los hombres y las mujeres:

El género policíaco sufre una transformación adicional, al ser atravesado por una óptica diferenciada de género que frecuentemente transgrede las convenciones patriarcales genéricas. En este sentido, se trata de una doble reescritura de género, por la que el *genus* latino, denominador de clase o especie, adquiere una connotación adicional como construcción social que organiza los roles masculinos y femeninos. (Colmeiro 2015: 26)

Sin embargo, resulta curioso que el personaje de la mujer como protagonista no se haya explorado hasta relativamente tarde, dado que invita a abordar los problemas desde una perspectiva nueva. McCall Smith sugiere la idea de que las mujeres entablan conversaciones mucho más profundas y hacen diferentes observaciones que sus compañeros masculinos:

Their [= men's] conversations, in effect, would be less personal, less subjective – and less emotionally engaging. Of course any generalizations about the behaviour of men and women will give rise to accusations of gender stereotyping, but why deny that, for one reason or another, there are differences in the perspective that men and women have on the world? (McCall Smith 2012: iv)

La cuestión que podemos plantearnos es por qué disfrutamos tanto de tener a una mujer como protagonista de una novela policíaca. Se podría decir que, tras saber lo larga que era la lucha de las mujeres por la igualdad de género, nos produce satisfacción ver a la mujer superando a sus colegas masculinos o, como mínimo, demostrando que tiene las mismas capacidades que un hombre. Una mujer policía rompe con los estereotipos de género, según los cuales un trabajo de este tipo no corresponde a la fragilidad y sensibilidad de la mujer. Además, produce placer, ya que provoca una sensación de rebeldía contra la sociedad y contra las pautas del género (véase McCall Smith 2012: iv s.). Sin embargo, aún podemos observar que no todos los estereotipos se han superado, ya que siguen atribuyéndose a la mujer ciertas cualidades estereotípicas para su género como la compasión y empatía:

It is also true that there is a residual belief that women are inherently more endowed than men are with qualities of sympathy and care. A concomitant of this, then, would be that the woman sleuth is somehow

slumming when she ventures into a criminal world that is dominated by crude, unsympathetic and cruel men. (McCall Smith 2012: v)

El caso de las mujeres detectives es que frecuentemente desempeñan el papel de seres marginales en el mundo policial dominado por los hombres; o bien la mujer puede formar parte de un cuerpo policial o bien puede ser investigadora privada ayudando a la policía o actuando por su propia cuenta independientemente de las investigaciones oficiales. Incluso dentro del cuerpo de la policía, la mujer sigue siendo marginada, dado que se mueve en el mundo de los hombres, por lo cual se enfrenta con superiores escépticos y machistas que buscan sus debilidades. Así, cuando vemos a una investigadora femenina triunfar a pesar de las adversidades que afronta, sentimos una gran satisfacción (véase McCall Smith 2012: vi s.).

En España, la primera investigadora femenina —la detective Bárbara Arenas de la autora Lourdes Ortiz que aparece por primera vez en la novela *Picadura mortal* (1979) — se creó según la tradición estadounidense de los detectives duros, por lo cual la investigadora tiene muchas cualidades masculinas y el tema de la mujer no representa más que un elemento humorístico, lejos de cualquier planteamiento feminista (véase Colmeiro 1994: 227):

Desafortunadamente, la autora desaprovecha la posibilidad que este atractivo planteamiento brindaba, no encontrándose en la novela más que un tratamiento suavemente humorístico de las actitudes de una mujer liberada española de los nuevos tiempos con el telón de fondo de una telesaga de magnates repleta de odios, rencillas y pasiones. (Colmeiro 1994: 227)

Otra autora que eligió una mujer protagonista fue Blanca Álvarez con su obra *La soledad del monstruo* (1992), pero ella tampoco logró incluir en su novela un punto de vista femenino (véase Colmeiro 1994: 227). Sin embargo, Alicia Giménez Bartlett consiguió la reescritura del género policíaco con su serie *Petra Delicado*, cuyo primer volumen, *Ritos de muerte*, fue publicado en 1996. Este tema se tratará con más detalle en los siguientes capítulos de este trabajo. De todas maneras, la obra de Giménez Bartlett es la más extensa serie policíaca con una mujer protagonista de España (véase Rutledge 2006: 3).

Sin embargo, la primera escritora femenina que captó en sus obras las reivindicaciones feministas fue Maria-Antònia Oliver (véase Colmeiro 1994: 228). A pesar de que esta autora escribe en catalán, la podemos considerar una de las representantes de la narrativa detectivesca femenina de España, que no pone de relieve sólo el feminismo sino también la importancia de la cultura catalana. La obra de Oliver destaca sobre todo porque muestra los problemas que afectan a las mujeres y los crímenes contra ellas, pero al mismo tiempo las mujeres en su obra no representan únicamente la víctima. Mediante la detective Lònia Guiu, Oliver aborda algunos

tabúes, como por ejemplo, la actitud hacia el aborto y embarazos no deseados, los efectos psicológicos a largo plazo de una violación y, también, la explotación de la mujer por la industria sexual (véase Rutledge 2006: 38 s.).

## **2.2. La transición a la democracia**

La economía española se vio afectada tanto por la inestabilidad económica del país como por la crisis mundial de los años 70, cuando se inició la transición del régimen dictatorial a la democracia después de la muerte de Franco. La crisis afectó también a la industria debido a la subida de los precios energéticos y una fuerte competencia por parte de los países asiáticos, lo cual llevó a un crecimiento rápido del desempleo. El régimen político no era capaz de crear nuevos empleos a pesar de que la crisis impidió que la gente se marchara al extranjero y la situación se vio agravada también por la incorporación de la mujer al mercado laboral, ya que se requerían aún más puestos de trabajo. En consecuencia, no se pudieron evitar las políticas de ajuste económico, lo cual llevó a la devaluación de la peseta y a una política monetaria restrictiva (véase Bahamonde Magro/Otero Carvajal 2009: 296 s.).

El espíritu de la transición del régimen dictatorial era moderado y pacifista cuyo resultado fue la democracia liberal y la implementación de la monarquía constitucional (véase Balibrea 2002: 111). Sin embargo, este período es marcado también por el olvido histórico y, en consecuencia, “la memoria que fue silenciada y reprimida llega a la superficie a través de la cultura” (véase Balibrea 2002: 111). Es decir que al nivel cultural se notaba la necesidad de trazar una línea clara para distinguir todo lo que hubo antes de la muerte de Franco y lo que surgió después:

El final de la dictadura supone la adquisición bastante rápida de una serie de libertades y derechos asociados a los Estados modernos y que eran, como principios, incompatibles con el autoritarismo franquista: libertad de expresión, igualdad ante la ley, democracia, Estado liberal, representación constitucional, sufragio universal, sociedad civil con derecho a expresión. (Balibrea 2002: 112)

El impacto de estas libertades recién adquiridas se muestra casi inmediatamente a través de las manifestaciones culturales: “Desde el “destape” en revistas y en cine, hasta la estética, el arte, las formas de vida promovidas por la movida madrileña, y pasando por la novela negra [...], nos encontramos ante manifestaciones culturales que sólo fueron posibles con el final de la dictadura.” (Balibrea 2002: 112)

La modernización del país no tuvo únicamente consecuencias positivas como el fin de la censura y las nuevas libertades, sino también negativas: junto con el cambio económico se

generó cierto tipo de delincuencia y, además, también la corrupción política y económica igual que en otros países desarrollados, lo cual conllevó un cierto desencanto de la población (véase Izquierdo 2002: 120). Aparte de eso, después de casi 40 años del régimen franquista no todos los problemas de la dictadura fueron inmediatamente olvidados. La gente seguía desconfiando de la justicia y de la policía, lo cual también se reflejó en la literatura y marcó el principio de la tradición de la novela negra:

El período de la transición en España proporciona, debido a la situación de expectativa e incertidumbre en todos los sectores de la sociedad incluyendo el cuestionable funcionamiento de la justicia, la institución policial y la política nacional, los elementos necesarios para que desde las páginas de las novelas y cuentos que narran sucesos delictivos se realice paralelamente una labor testimonial, de denuncia o crítica hacia esos estamentos sociales. (Valverde Velasco 2002: 134)

Debido a los numerosos problemas de la transición a la democracia, surgieron muchos temas de interés —también para la crítica literaria— relacionados con los conflictos sociales, la corrupción, la actuación policial y el terrorismo (véase Valverde Velasco 2002: 134). Sin embargo, a pesar de los problemas que acabamos de mencionar, España logró convertirse en un país democrático, urbano y moderno, que acogió un gran número de inmigrantes y en el cual las clases medias urbanas asociadas con la gestión empresarial dominan la sociedad moderna (Fusi 2012: 260 s.).

### **2.3. La relación entre el lenguaje y el poder**

¿Qué es el poder? El poder puede ser la “capacidad o facultad para hacer algo” (clave.smdiccionarios.com 2016) o también el “dominio, mando, influencia o autoridad para mandar” (clave.smdiccionarios.com 2016). No resulta fácil describir este fenómeno intangible, dado que representa cierto tipo de fuerza natural que es más fuerte que el hombre y, por eso, inexplicable. No obstante, podemos constatar que las relaciones humanas se determinan mediante la producción y distribución de recursos que, por su parte, definen las estructuras de poder en una sociedad. Éstas se manifiestan mediante la formación de un grupo elitista que, luego, decidirá cómo se repartirán estos recursos (véase Metzeltin/Thir 2006: 82). Como fuentes del poder consideramos la fuerza, ciertas habilidades especiales, la propiedad, la organización, la información y el control de los medios:

Quellen der Macht sind: Kraft (Körperkraft, Potenz), besondere Fähigkeiten (Beherrschung des Körpers, besondere Klugheit oder List), Besitz (Ländereien, Arbeitskräfte, Herden, Wasser, Edelmetalle, Erdöl, Kapital), Organisation (Infrastruktur, Firmenbildung, Konzernbildung), Information (geordnetes Wissen, Insiderwissen, vernetztes Wissen) und Beherrschung der Medien. (Metzeltin/Thir 2006: 82)

El poder puede ser dado mediante ciertos criterios establecidos, como por ejemplo, los resultados de las elecciones, o también se puede conseguir en una lucha, a través de estrategias y corrupción o simplemente gracias a una herencia. Además, también hay varias maneras de manifestar el poder; por un lado, se puede acudir a la violencia, haciendo uso de la fuerza física y de las armas, pero también mediante un sistema simbólico como la lengua. En la comunicación verbal detectamos las expresiones de poder sobre todo a través del uso del modo, que al poderoso le otorga la posibilidad de mandar y al más débil le obliga a obedecer (véase Metzeltin/Thir 2006: 82).

El poder no se manifiesta solamente a través del contenido y la expresión, sino también mediante la actitud de los interlocutores, por lo cual el contexto de la conversación tiene mucha importancia. Además, el uso de estereotipos, prejuicios y del lenguaje peyorativo y despectivo subraya la desigualdad y, por tanto, el abuso del poder, dado que representa un ataque contra la dignidad de la persona (véase eduhi.at 2016).

En asociaciones más grandes, el poder es representado a través de figuras emblemáticas, de las cuales se espera que garanticen el bienestar y la continuidad del grupo, es decir que, el poder está vinculado con ciertas obligaciones. Si bien es verdad que proporciona la seguridad, también conviene decir que al mismo tiempo conlleva desigualdades. Aparte de eso, debe ser visible, ya que el ejercicio del poder resulta fundamental para el funcionamiento y la existencia de una estructura jerárquica (véase Metzeltin/Thir 2006: 83 s.). Por consiguiente, resulta imprescindible regular ciertas relaciones interpersonales, como por ejemplo, las relaciones entre los gobernantes y los gobernados, los mayores y los menores, los hombres y las mujeres, los vivos y los muertos y el contacto con los desconocidos (véase Thir 2014: 8).

## **2.4. Conclusión**

El papel de la mujer como *ángel del hogar* según el concepto de la *ideología de la domesticidad* surgió en España a mediados del siglo XIX, pero se mantuvo hasta el final de la dictadura franquista. Estos principios sociales obligaban a la mujer a cuidar de su marido e hijos, limitando su esfera al hogar para poder asegurar la pureza moral de su alma y así ofrecer un refugio para el marido. De esta manera, la mujer aseguraba el mantenimiento de los valores burgueses, entre los cuales destacaba la familia y el matrimonio.

Tampoco en la narrativa detectivesca la mujer tenía mucha cabida, dado que se trataba de un género producido y representado por los hombres, y la investigadora femenina no surgió en

España hasta los años 70. Inicialmente, la mujer solía desempeñar el papel de la víctima, de amante o de ayudante, hasta que en 1979 apareció la primera detective mujer en la obra de Lourdes Ortiz. Sin embargo, las primeras novelas policíacas en lengua española con una mujer como protagonista no contenían ningún planteamiento feminista. La primera autora que abordó en su narración detectivesca el tema de la mujer y los problemas que la afectan fue la catalana Maria-Antònia Oliver en los años 80.

En el período de la transición a la democracia hubo numerosos cambios políticos y sociales y muchos problemas surgieron como consecuencia de la crisis económica e industrial, entre los cuales destaca el paro, la corrupción, nuevos tipos de delincuencia y la desconfianza en la policía y la justicia. El olvido histórico del proceso de la transición también representa un elemento significativo de esa época, ya que debería haber silenciado y reprimido la memoria, pero reapareció a través de la cultura y se reflejó sobre todo en el género negro.

El concepto del lenguaje y poder se manifiesta mediante la violencia o la selección de palabras. Sin embargo, las relaciones de poder no sólo son inevitables, sino también necesarias para el funcionamiento y la existencia de un grupo.



### 3 LA SERIE PETRA DELICADO

*Quería un personaje que fuera mujer y que tuviera protagonismo.  
Porque la mujer en la novela negra o es la víctima, que aparece  
muerta en la primera página, o es la ayudante de alguien.*

– Alicia Giménez Bartlett

La serie Petra Delicado consta en total consta de diez novelas. Sin embargo, teniendo en cuenta la extensión de la obra, nos centraremos sobre todo en la primera novela, *Ritos de muerte* (1996), y de manera ejemplar también en ciertos puntos de las demás novelas que más destacan. Será relevante determinar el género de la obra —lo cual comprende la determinación del tipo de la narración, del espacio en el cual se desarrollan las historias, del lenguaje utilizado y del tipo de investigador— y, a continuación, se presentará la forma de serialidad empleada, así como análisis de los personajes que se realizará al final de este capítulo.

#### 3.1. Alicia Giménez Bartlett y la serie *Petra Delicado*

Alicia Giménez Bartlett nació en 1951 en Almansa, Albacete, y estudió Filología Española en la Universidad de Valencia. A continuación, cursó estudios de Doctorado en Literatura Española en la Universidad de Barcelona y desde 1975 vive en la capital catalana (véase [www.aliciagimenezbartlett.es](http://www.aliciagimenezbartlett.es)<sup>b</sup> 2014). En los años 90 creó el personaje de la inspectora Petra Delicado y, hasta hoy en día, se han publicado diez novelas de la serie: *Ritos de muerte* (1996), *Día de perros* (1997), *Mensajeros de la oscuridad* (1999), *Muertos de papel* (2000), *Serpientes en el paraíso* (2002), *Un barco cargado de arroz* (2004), *Nido vacío* (2007), *El silencio de los claustros* (2009), *Nadie quiere saber* (2013) y *Crímenes que no olvidaré* (2015)<sup>6</sup>.

La décima y, de momento también, última novela consta de nueve cuentos policíacos independientes, escritos entre 1997 y 2014, de los cuales los primeros cuatro se publicaron anteriormente en el periódico *El Mundo* y, luego, en 2005 como colección de cuentos (véase [books.google.at](http://books.google.at) 2016). Esta recopilación recuerda *Miss Marple's Final Cases* de Agatha Christie, por lo cual sería absolutamente justificado suponer que se trata del último libro de la

---

<sup>6</sup> Los respectivos títulos en alemán son los siguientes: *Gefährliche Riten* (2002), *Hundstage* (2001), *Boten der Finsternis* (2001), *Tote aus Papier* (2003), *Piranhas im Paradies* (2004), *Samariter ohne Herz* (2005), *Das süße Lied des Todes* (2007) y *Die stumme Braut* (2011). Las dos últimas novelas, *Nadie quiere saber* y *Crímenes que no olvidaré*, aún no se han traducido al alemán, por lo cual los títulos no están disponible.

serie, pero la autora confirma que las aventuras de Petra Delicado aún no han acabado (véase [www.rac1.org](http://www.rac1.org) 2016). A pesar de que Rutledge menciona trece novelas previstas (véase Rutledge 2006: 2), la misma autora subraya que aún no ha determinado el número de las aventuras del dúo Petra Delicado y Fermín Garzón (véase [www.rac1.org](http://www.rac1.org) 2016).

En 1999 se rodó una serie televisiva de 13 capítulos bajo el nombre de *Petra Delicado*, basada en las aventuras de la inspectora. Los protagonistas de la serie fueron Ana Belén en el papel de Petra Delicado y Santiago Segura como el subinspector Fermín Garzón (véase [www.aliciagimenezbartlett.es](http://www.aliciagimenezbartlett.es)<sup>b</sup> 2016). Sin embargo, la serie televisiva tiene lugar en Madrid, dado que Ana Belén se negó a rodar en Barcelona por razones familiares (véase [www.rac1.org](http://www.rac1.org) 2016), por lo cual ya se puede considerar una obra aparte que se distingue significativamente del original literario.

La serie *Petra Delicado* forma parte de las novelas más populares de España (véase Davis 2012: 11). En este contexto, Flórez resalta sobre todo la presencia de una protagonista femenina y el carácter serial: “La relevancia de la obra detectivesca de Bartlett dentro de la reciente tradición de la novela negra española se basa, principalmente, en dos aspectos: la pertenencia de la autora y protagonista al género femenino y su condición de producto seriado.” (Flórez 2008: 2) Los lectores parecen gozar de caracteres recurrentes que evolucionan a lo largo de la historia o, como mínimo, les dan la oportunidad de conocerlos mejor y tenerles cariño, como por ejemplo, también ocurrió en el caso de Sherlock Holmes. No hay duda de que esto se puede aplicar sobre todo al equipo detectivesco de Petra Delicado y Fermín Garzón, dado que, tras la resolución de un crimen, los lectores anhelan la continuación de las aventuras del dúo debido a la compleja presentación de los personajes (véase Flórez 2008: 5 s.) Es decir que los protagonistas se describen de manera realista y verosímil, lo cual permite al lector identificarse con ellos y establecer una conexión emocional, y así tener la sensación de que se trata de personas reales a las que conoce:

Para el lector, ser testigo del crecimiento y metamorfosis de los protagonistas, internamente y en su interacción, le posibilita crear un lazo con ellos a raíz de la identificación. Los personajes aprenden de los errores que cometen, lo cual les confiere un carácter de humanidad que le permite al lector reflejarse en ellos. (Flórez 2008: 6)

El protagonismo de la mujer desempeña un papel muy importante en la obra de Giménez Bartlett, ya que para este género representa una contradicción de las características tradicionales normalmente atribuidas a un investigador masculino: “La elección de protagonistas mujeres dentro de la novela negra o policial subvierte los rígidos parámetros de

género sexual establecidos por la tradición patriarcal y predominantemente machista de este tipo de literatura.“ (Flórez 2008: 3) Esto se debe a la ruptura con las estructuras falocéntricas de la narrativa policíaca que solía retratar a la mujer como víctima, testigo, joven indefensa, prostituta, *femme fatale* o, como mucho, ayudante de un hombre detective (véase Yang 2010: 595). También Colmeiro destaca la “reescritura del género desde una óptica femenina“ (Colmeiro 2015: 26), que sin duda se puede aplicar a esta serie, ya que fue escrita por una mujer, tiene una mujer como protagonista y, además, aborda problemas que afectan a las mujeres: “The Petra Delicado series does address a variety of contemporary feminist concerns that are presented in a manner that can be read as empowering for women.” (Thompson-Casado 2002: 73)

### 3.2. Género de la obra

En la primera novela, *Ritos de muerte* (1996), observamos no sólo características de la *novela policíaca clásica*, sino también de la *novela policíaca negra*. Cuando el equipo detectivesco se encarga del caso, debe plantearse la cuestión de *lo que ha ocurrido*. La violación junto con la herida en la muñeca de la víctima sirve como indicio de un enigma que debe resolverse, un elemento típico de la *novela policíaca clásica*. Sin embargo, la narración sólo consta de una historia, la historia de la investigación, dado que la historia del crimen se nos facilita únicamente mediante un resumen después de que el comisario les encargue el caso. A partir de la segunda violación nos encontramos en medio de los acontecimientos, ya que el violador aún no ha acabado su labor, por lo cual también cambia la perspectiva. La información de la que dispone el equipo detectivesco no es suficiente para reconstruir *lo que ha pasado* y la ausencia de pruebas actúa a favor de la prospección. Por lo tanto, los investigadores se ven obligados a esperar *lo que va a ocurrir*, lo cual traslada la historia al género negro. El hecho de que el caso no ofrece ni un poco de claridad y que los investigadores buscan algo que no saben muy bien lo que es crea incertidumbres que, por su parte, despiertan la curiosidad del lector. Así aumenta el suspense de la narración y al mismo tiempo disminuye la importancia del propio enigma, puesto que somos testigos de la imposibilidad del avance de las pesquisas hasta que ocurre la cuarta violación, que nos ofrece las primeras pistas. Sin embargo, no se trata de una prueba que hayan adquirido ellos, sino que la obtienen del médico que trata a la víctima por mera casualidad: “Es algo así como una diminuta púa de peine plateada. Se encontraba alojada en la herida, muy metida en uno de los orificios. Parece evidente que se rompió y que cuando las otras púas fueron retiradas, ésta permaneció en su lugar.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 116)

El *espacio* y el *tiempo* desempeñan un papel muy importante en la narrativa negra. En el caso de la serie *Petra Delicado*, el lugar de las investigaciones siempre es —al menos parcialmente— la ciudad de Barcelona: “[...]the action of each text occurs around the streets, docks, restaurants, landmarks and institutions of Barcelona, underscoring a uniquely peninsular version of the urban environment so crucial to the contemporary detective novel.” (Molinero 2002: 101) A pesar de que algunas pistas llevan a Petra y Fermín a Madrid (*Muertos de papel*), Moscú (*Mensajeros de la oscuridad*) y Roma (*Nadie quiere saber*), la investigación siempre tiene lugar en un gran centro urbano (véase Oxford 2010: 97). Rutledge destaca la importancia de la ciudad para el género, ya que ofrece una gran variedad de crímenes y también diferentes puntos de crítica social: “Barcelona, the novel’s setting, is of import because the large population, the variety of classes, and the large industrial center provide the series with a variety of possible cases and a never ending source of areas for social criticism.” (Rutledge 2006: 3) En un diálogo entre la inspectora y el subinspector se afirma que el país con su buen clima, y sobre todo las ciudades de la costa marítima, no atraen sólo a los turistas, sino también a todo tipo de criminales: “De todo tiene la culpa el buen clima del país, los extranjeros han venido de nuevo, esta vez una enorme cantidad de mafiosos o delincuentes en fuga decide retirarse a nuestras costas.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 57) Las descripciones plásticas de los lugares y ambientes en los cuales se encuentra el dúo detectivesco en varios momentos de la investigación también proporcionan una sensación de realismo, gracias a las cuales el lector puede desplazarse por la ciudad junto con los investigadores:

El Carmelo es un extraño barrio obrero de Barcelona. Abigarrado en una colina, sus calles estrechas hacen pensar en la estructura de un pueblo. A pesar de su extrema modestia, resulta más acogedor que esos descampados de las afueras donde bloques inmensos se alinean, ordenados y muertos, junto a las vías de tren o la autopista. No se veían restaurantes propiamente dichos, pero había muchos bares donde podíamos comer, todos de obreros, todos decorados con la inspiración casual de un dueño poco meticuloso, todos perfumados por el irrespirable aceite de los fritos.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 16)

Si bien es verdad que los centros urbanos en su función de cuna del crimen tienen mucha importancia para el género, también destaca su función caracterizadora, mediante la cual podemos averiguar ciertas cualidades de los investigadores. Mientras que Petra es de Barcelona, una metrópolis moderna y progresista, el subinspector pasó la mayor parte de su vida en Salamanca, una ciudad provincial y conservadora, es decir que las características de sus ciudades de origen también reflejan su personalidad y actitud. Al principio, al subinspector no le resulta fácil trabajar con una mujer, puesto que no reconoce la igualdad de género y, por eso, a menudo tiene problemas de encontrar las palabras adecuadas, lo cual a Petra la saca de

quicio. No obstante, estos diálogos tienen al mismo tiempo un efecto humorístico: “¿De dónde había salido aquel polizone, Dios, de algún seminario? [...] ¿Por qué coño decía succiones mamarias? ¿Nunca soltaba un taco ante una mujer? ¿Exclamaba ¡testículos! en vez de ¡cojones! en los momentos de tensión?” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 47) Estos contrastes confirman que Garzón muestra un carácter totalmente diferente al de la inspectora, pero no podemos negar su contribución al desarrollo de la historia. También Oxford destaca la importancia de Garzón; a pesar de la necesidad de tener una protagonista que además esté al mando, la figura del ayudante resulta imprescindible, dado que la inspectora no sería capaz de resolver los casos sin la colaboración de su compañero (véase Oxford 2010: 91 s.).

El análisis del tiempo confirma la inmediatez de la *novela negra*, dado que —después de que les hayan encargado el caso— presenciamos tres violaciones más y dos asesinatos. Se introducen retardaciones para crear espacio para la crítica social y se deja tiempo al lector para absorber toda la información. Por un lado, los investigadores abordan problemas universales que afectan a muchas personas, y, por otro, son precisamente estos momentos que marcan la relación entre los dos protagonistas. En *Ritos de muerte* (1996), dichos momentos se manifiestan a través del tema de la comida y de la música. Un buen ejemplo de retardación es la comida de Petra con su primer marido, Hugo, llena de observaciones y retrospectivas. Aun cuando esta escena no contribuye absolutamente nada a la resolución del caso, resulta imprescindible tanto para la evolución de Petra como para la evolución de su relación con el subinspector (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 208 ss.). Podemos decir que justamente este tipo de escenas resalta que la narración consta de dos historias, una que se centra en la detención del criminal y otra en el desarrollo de la relación entre Petra y Garzón (véase Molinaro 2002: 107), lo cual también ofrece la oportunidad de abordar varios temas delicados y personales, ya que sobre todo bromeando se pueden decir muchas cosas (véase Thompson-Casado 2002: 72):

Giménez-Bartlett structures her novel around two plots, one involving the apprehension of the criminals and the other involving the development of the professional relationship between Petra and her subordinate, as each learns to tolerate and even appreciate the other in the process of solving the crimes. (Molinaro 2002: 107)

El juego limpio (*fair play*) con el lector no sólo está presente en la primera novela de la serie, sino también en las demás. Casi siempre sabemos lo que está pasando en la mente de Petra y lo que averigua gracias a los diálogos. Las conversaciones con el subinspector Garzón facilitan al lector el seguimiento del caso y lo invitan a adivinar su resolución. No obstante, cabe destacar que el concepto del juego limpio también es relativo. No siempre podemos saber todo

lo que está pensando, ya que así se crea el suspense. En ciertos casos la inspectora nos priva conscientemente de algunas informaciones, lo cual crea más suspense y conduce a una sorprendente resolución del caso:

El fogaño mental que sentí me impidió por completo seguir pensando. Un nerviosismo asombroso hizo presa en mí. Me levanté galvanizada por un impulso que me llevaba hacia delante. Fui hacia la salida sin pronunciar palabra y cogí mi gabardina, le alargué la suya a Garzón, que me observaba perplejo.  
—Garzón, ella tiene diez años más, es ella, yo creo, casi con toda seguridad...  
—¿Qué coño dice, inspectora?  
—Vámonos, rápido, vámonos.  
—¿Y los canapés?  
—¡Olvídense ahora de los canapés!  
—Pero ¿qué pasa?  
—Ya se lo contaré por el camino. (Alicia Giménez Bartlett 2016: 83)

Esta escena recuerda mucho más a Sherlock Holmes que a un detective de la novela negra, ya que no comparte la solución con los demás, sino que la revela durante la confrontación del autor del delito. Este diálogo representa al mismo tiempo un ejemplo del espíritu paródico que también se considera un rasgo convencional del género (véase Yang 2010: 595).

Otro aspecto esencial para poder determinar el género de la obra es el tipo de investigador o, mejor dicho, el tipo de equipo investigador que protagoniza la serie: una inspectora femenina y un subinspector masculino. La serie *Petra Delicado* se diferencia de la típica narración detectivesca por la posición dominante de la inspectora Delicado. Dado que tradicionalmente las mujeres no estaban muy presentes en este género, es curioso que una mujer lleve la investigación del caso. “Si bien el uso de un dúo policial es característico del género, no lo es tanto que uno de ellos sea mujer y, mucho menos, el de mayor rango.” (Flórez 2008: 13)

Además, la mayoría de sus conversaciones sustanciales se desarrolla en bares o restaurantes, mientras fuman y toman una copa terapéutica (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 61), lo cual también es típico para los investigadores duros, ya que una parte significativa de sus investigaciones consiste en esperar a alguien: “Encendimos la radio y nos dedicamos a lo que secularmente se dedica la policía mientras aguarda: fumar.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 332) Oxford subraya que las novelas suelen terminar con cierto tipo de celebración, sea una cena en un restaurante o salir al bar para tomar un par de copas (véase Oxford 2010: 97).

Los valores tradicionales de la *ideología de la domesticidad* hacían suponer que una mujer tendría más compasión y empatía con una víctima que un detective masculino, sobre todo si se trata de un crimen cuyas víctimas suelen ser femeninas. Sin embargo, esto no vale para Petra

Delicado, dado que ella muestra más cualidades históricamente consideradas masculinas que femeninas, lo cual indica una inversión de papeles (véase Flórez 2008: 3), que se tratará con más detalle en el capítulo 4.3. Todos parecen pensar que el hecho de ser una mujer que lleva a cabo una investigación de un delito contra su género la convertiría en un ser sensible y que se vería demasiado implicada en el caso, lo cual también resalta Pepe, el segundo ex marido de Petra: “Desde que te encargaron el caso siempre he pensado que poner a una mujer a investigar violaciones es como pedir a un negro que juzgue al *apartheid*. Demasiada implicación.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 136) Sin embargo, la inspectora rechaza mediante su comportamiento los estereotipos de género impuestos por la sociedad tradicional y decide no actuar como mujer sino como policía. Yang constata que en realidad “Petra Delicado se comporta como una inspectora de la escuela dura, sin compasión, e incluso rechazando el estatus universal de víctima de la mujer, que siempre actúa como víctima de un crimen perpetrado contra su propio género” (Yang 2010: 599). La inspectora sigue siendo dura con las jóvenes víctimas de violación sin mostrar ni una pizca de compasión, e incluso las compara con ratones — una imagen que se repite a lo largo de la historia. A Salomé, la primera víctima, la describe como “blanca y desvalida como un ratón de laboratorio” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 18) y también en el caso de Patricia, la segunda víctima, acude a la misma imagen: “Ante la segunda víctima se repitió la impresión que me había causado la primera: un pequeño e indefenso ratón asustado dispuesto a huir.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 51) Ni siquiera la muerte de Salomé la hace sentir mucha empatía por la víctima, dado que no abandona la comparación con el ratón: “Salomé, un ratón más que desaparecía de aquella ciudad. Una vida corta y absurda, miserable.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 290) No obstante, su deber como policía no es prestar atención psicológica, sino —siguiendo el canon de la *novela negra*— identificar y detener al violador (véase Yang 2010: 599).

Éste parece ser un problema recurrente a lo largo de la serie, ya que incluso en la cuarta novela, *Muertos de papel* (2000), Petra nota que la gente se espera más sensibilidad de su parte: “Vi en su mirada que me consideraba un monstruo de insensibilidad. Y no andaba descaminada, aquel caso me anesthesiaba todo sentimiento de piedad por el género humano.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 85) Además, no abandona las comparaciones con el mundo de los animales, ya que incluso a la víctima de la segunda novela, *Día de perros*, la compara con un perro, lo cual subraya la marginalidad de la víctima y su caracterización como ser indeseable: “Pero Lucena era como uno de aquellos perros con los que comerciaba: sin raza, sin belleza,

cambiados de nombre con cada dueño, reclamados por nadie cuando morían.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 82)

Sin embargo, esta actitud no es válida para todas las víctimas a las que se enfrenta, sino que subvierte la norma: en algunos casos, cuando los demás apartan la vista de la víctima sin prestarle mucha importancia, Petra se apiada. Un ejemplo sería el caso del *homeless* de *Un barco cargado de arroz* (2004), cuando Petra destaca su superioridad:

Verá, subinspector, un vagabundo tiene una cierta grandeza, es como un santón, como alguien que hubiera alcanzado la sabiduría, o un nivel superior de conocimiento. Puede no dar importancia a los demás, vive libre, es superior. Por ejemplo, no paga hipotecas, ni ve programas de televisión, ni compra billetes de autobús... está por encima, carece de servidumbres, ¿me explico? (Giménez Bartlett 2011d: 8)

A pesar de su inseguridad inicial podemos clasificar a Petra Delicado como inspectora dura, una *hard-boiled* en todos los sentidos, puesto que cumple los parámetros elaborados en el primer capítulo de este trabajo. No sólo ella como mujer sino también el subinspector cerca de la edad de jubilación representan el papel del antihéroe y se dan cuenta de ello, ya que incluso confirman que les han entregado el caso porque uno de los inspectores estaba de baja debido a un accidente (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 15) y los demás estaban implicados en una operación de drogas muy complicada (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 33). Ellos mismos ven la situación desde una perspectiva realista: “Éramos ridículos, inútiles, patéticos: el gordo subinspector y la cuarentona que reivindicaba los derechos de la mujer.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 137)

La cualidad *hard-boiled* se refiere tanto a las prácticas de los investigadores y el lenguaje que usan como a la misma historia. En caso necesario, Petra Delicado está dispuesta a acudir a métodos poco convencionales para forzar al sospechoso que le diga la verdad. En *Ritos de muerte* (1996) vemos que durante el interrogatorio de uno de los primeros sospechosos le obliga a desnudarse y le mira el sexo descaradamente:

Me levanté, fui hasta la puerta, pasé el pestillo. El chico me miraba nervioso. Me acerqué a él y con una furia ralentizada que me hacía tener mucha fuerza lo cogí por la solapa de la camisa y tiré hacia mí.  
—Si no te desnudas ahora mismo te juro por Dios que te hinchamos a hostias. Ésa es la ley. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 84)

Este comportamiento no lo podemos notar sólo con respecto al trato de los sospechosos, sino también de los testigos. Cuando el viejo relojero no quiere implicarse en el tema del violador, Petra decide advertirle que su actitud no sea recomendable: “Si se niega a colaborar voy a

encargarme personalmente de que le marque la cara a hostias, hablo en serio, por más viejo que sea.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 239) Además, esta cita también es un buen ejemplo de su uso del lenguaje y sólo subraya la idea del uso de la violencia lingüística para reforzar la violencia física real o inminente (véase Oxford 2010: 95). Aquí nos encontramos con dos niveles de lenguaje, el de la narración y el de los diálogos, que se analizarán más adelante. Su actitud dura y realista no cambia a lo largo de la serie y se manifiesta también en la última novela, en el cuento *Muerte en el gimnasio*, que trata la misma clase social que la primera novela: “La piedad no la infunden la fealdad ni la vejez, y que se equivocan los que piensan que las miserias del mundo le importan a alguien realmente.” (Giménez Bartlett 2016: 15)

A pesar de su trato casi violento de numerosas personas implicadas en la investigación, también somos testigos de numerosos ataques contra ella, como en el caso de Juan Jardiel que le da un puñetazo en la cara y la tienen que llevar al hospital (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 187). “Pepe y Hamed pasaron un buen rato mirándome como se mira la piel abandonada de una serpiente, con curiosidad y repulsión.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 190) Además, durante sus investigaciones en Rusia (*Mensajeros de la oscuridad*) la intimidan con un todoterreno que pretende atropellarla (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 251), en *Un barco cargado de arroz* la atacan delante de su casa (véase Giménez Bartlett 2011d: 138) y en Roma (*Nadie quiere saber*) el principal sospechoso intenta matarla a tiros (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 186). En este contexto Oxford resalta la importancia de la violencia para el género negro no sólo por parte de los investigadores duros, sino también contra ellos y los demás caracteres. Al mismo tiempo subraya que la violencia no suele resolver los problemas en la narrativa negra y tampoco provoca muchas satisfacciones a los investigadores, por lo cual se trata más bien de reacciones instintivas (véase Oxford 2010: 92 s.).

No obstante, Molinaro subraya la pertenencia de la obra de Giménez Bartlett a la narrativa clásica situada en el entorno policial, dado que trata temas tradicionales como la infamia y el honor. Además destaca el entorno laboral y las rutinas diarias de los investigadores que se parecen mucho más a lo que denomina *police procedural*: “The policewomen and men in procedurals resemble ordinary human beings who usually work in teams and solve crimes using accepted police procedures such as interrogation, tailing suspects, stakeouts, and the testimony of witnesses.” (Molinaro 2002: 107) Desde su punto de vista, la *novela negra* destaca por su acción, pero hay un enfoque naturalista y una repetición de rutinas policiales. En este caso también podríamos plantearnos la cuestión de si no se trata de una reescritura del género negro situando a la protagonista en el entorno policial, por lo cual forzosamente carece del

mismo nivel de independencia del que gozan los investigadores privados debido a la necesidad de realizar su trabajo desde una institución rígida y jerárquica. Por eso, el punto decisivo debería ser su manera de tratar a los sospechosos y a los testigos y también su propio código de valores. Basándonos en estos factores, Petra Delicado cumple las características de un investigador duro, aunque forma parte de la Policía Nacional. Además, teniendo en cuenta la mala fama de la policía debido a su vinculación histórica con el régimen franquista, Petra Delicado nos proporciona la crítica a la que debe enfrentarse de primera mano. Yang pone de relieve que “la escritora incorpora a su texto el género de inspector de policía para ofrecer al lector un retrato realista de la fuerza policial” (Yang 2010: 596). Incluso en comisaría destaca como una persona individual y solitaria, lo cual representa otro atributo de un detective de la *novela negra*: “¿Dónde coño se había metido [Garzón]? En estas ocasiones lo necesitaba de verdad. Mis contactos con los otros inspectores se limitaban a lo profesional, y siempre me costaba encontrar temas de conversación que resultaran corteses y educados.” (Giménez Bartlett 2011d: 230) Debido a la evolución del dúo detectivesco a lo largo de la serie, también Oxford se decanta por su clasificación como *hard-boiled*:

Alicia Giménez Bartlett crosses the heretofore critical chasm between the violence-laden, bad-mouthing hard-boiled genre and the law and order-abiding/promoting police procedural to create a police investigator who more closely approximates the hard-boiled in spite of being a member of the police force. (Oxford 2010: 91)

En esta serie resalta la narración en primera persona que resulta ser muy típica para el género negro: “The narrative stance [...] of Giménez Bartlett’s fiction is always a first-person narration. And the hero, Petra, definitely qualifies as lonely and middle-aged.” (Oxford 2010: 98) De este modo, recalca que la inspectora muestra las cualidades de un antihéroe.

Otra característica de un detective *hard-boiled* es su disposición a saltarse las reglas, ya que no puede distanciarse emocionalmente de lo que está sucediendo, así que podemos decir que sus acciones se ven dominadas por su propio código moral. Esto lo podemos observar claramente en el caso de Petra Delicado; una de las muchas ocasiones —aparte del desnudamiento del sospechoso— fue cuando paga la fianza por Salomé: “Garzón se puso furioso cuando se lo dije. Le pareció un acto desmesurado, un arrebató de sensibilidad.” (Giménez Bartlett 2013a: 267) Aunque el carácter conservador del subinspector no le permite comprender algunas acciones de su jefa basadas en unos valores personales, solemos averiguar que el objetivo de Petra es lograr la justicia, sea cual sea la manera de realizarlo:

- Ha hecho usted eso porque es una chica, ¿no es cierto?, solidaridad femenina y todo lo demás.  
—Lo he hecho porque, en el fondo, no creo que sea culpable por más que me vea obligada a señalarla como sospechosa. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 268)

No obstante, podemos observar que Petra se ve emocionalmente muy implicada en la investigación, dado que el caso le reaparece en los sueños (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 161, 182) e, incluso, a veces le quita el sueño: “Por supuesto no podía dormir. En la cara vacía de nuestro hombre aparecía un rasgo inquietante.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 183) Se da cuenta de las hostilidades por parte de las víctimas, sus familias y la prensa a las que debe afrontarse diariamente, lo cual la agobia: “No estaba preparada para aquella hostilidad general que venía rebotada desde todos lados como una pelota en un frontón.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 156)

El canon de la novela negra subraya que el delincuente puede ser cualquier persona, sin que haya indicios concretos que lo señalen como culpable. Esto corresponde también al violador, al que su entorno lo describe como un buen chico que no causa problemas, lo cual hace a Petra reflexionar: “Juan Jardiel acudía a su trabajo normalmente, no frecuentaba ambientes marginales, no consumía drogas ni alcohol, ni siquiera fumaba. En definitiva, nada parecía dibujar en él un perfil delictivo.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 193) Molinaro destaca la lucha entre lo bueno y lo malo mediante el detective moral y la sociedad ambivalente que cría o, como mínimo, acoge a los criminales (véase Molinaro 2002: 105). Sin embargo, en ningún momento podemos decir que haya claras diferencias entre lo bueno y lo malo, dado que incluso al violador se le presenta en un segundo plano como una víctima de su propia madre. Por eso, Petra necesita alterar para sí misma el perfil del delincuente, ya que se da cuenta de que las apariencias engañan, que no siempre es posible notar comportamientos patológicos a primera vista y que cada uno podría convertirse en un delincuente en cualquier momento: “Quizá no es necesario que los monstruos tengan dos cabezas o lengua bífida y puede que hasta les cedieras el sitio con gusto en un autobús.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 277) Petra ha identificado a la víctima a mediados del caso, por lo cual ya no era un misterio y no se preguntaba *quién cometió el crimen*, sino que buscaba más bien el porqué para poder demostrarlo, lo cual también corresponde al género negro.

Esto nos lleva a otro tema esencial de la narrativa negra, el de la crítica social —que se tratará en el capítulo 5 y pondrá de relieve los tabúes abordados en la serie— puesto que en la *novela negra* los crímenes se consideran sintomáticos de una desintegración sociocultural irreparable (véase Molinaro 2002: 105). La protagonista se da cuenta de la situación desesperada que representa la idea de la imposible mejora de la sociedad en el sentido de la *novela negra*, por

lo cual ni siquiera la resolución del caso implica un final feliz. El crimen tiene solamente un carácter ejemplar y queda claro que sigue habiendo más familias con la misma historia o, al menos, con problemas similares. Por esta razón, Petra Delicado se encuentra al final de la investigación en un estado de indiferencia y sólo constata: “No sé, la vida es tan fea... todo es tan miserable...” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 347) Cada vez que piensa en la tragedia familiar que acaba de resolver se deprime: “Una historia sórdida, triste, estancada, de aire viciado, oscuridad.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 351)

En resumen, *Ritos de muerte* (1996) representa una mezcla de rasgos tanto de la *novela policíaca clásica* como de la *novela policíaca negra*, pero prevalecen los elementos de la *novela negra*. A pesar de que también podríamos clasificar esta obra como *novela de suspense* gracias a los rasgos de ambos géneros, las predominantes características *hard-boiled* la atribuyen sin duda alguna al género negro. Como ya hemos visto en el primer capítulo, las convenciones de género no siempre se siguen a pie de la letra, por lo cual podríamos considerar esta obra como una simple transición al género negro: “Petra Delicado, an aggressive Spanish police officer, clearly demonstrates that a new type of hard-boiled detective is on the force in Spanish literature. She may be a police officer, but she is hard-boiled both in spirit and action.” (Oxford 2010: 100)

### **3.3. La serialidad en la obra de Giménez Bartlett**

Como ya se ha mencionado anteriormente, la narración en la serie *Petra Delicado* puede dividirse en dos partes: todo lo relacionado con la investigación y los asuntos vinculados con la vida privada de la inspectora. Las dos historias serán tratadas por separado.

En el capítulo 1.5. hemos averiguado que distinguimos entre las historias seriales con episodios cerrados y las historias pendientes. Si aplicamos este presupuesto a la obra de Giménez Bartlett, podemos observar que la historia de la investigación del crimen representa un episodio cerrado, dado que las novelas empiezan por la entrega del caso y terminan con su resolución y un brindis. Por esta razón, no resulta necesario leer las aventuras del dúo Delicado-Garzón en el orden cronológico, puesto que los casos ya resueltos no desempeñan un papel importante para los otros casos. En pocas ocasiones la inspectora hace referencia a algo relacionado con un

caso anterior, pero estas informaciones carecen de importancia para el entendimiento de los acontecimientos.<sup>7</sup>

En cambio, la narración de la vida privada representa una historia pendiente, ya que somos testigos de la evolución de la inspectora, que abarca tanto su relación con Garzón como todo lo relacionado con su casa y sus amoríos, y también nos enteramos de su incorporación en el Departamento de Homicidios. Además, a nivel privado sí que se acude a numerosas retrospectivas, sobre todo a sus últimos dos matrimonios. Un ejemplo sería el encuentro con su segundo ex marido en la tercera novela de la serie sin que se volviera mucho al pasado (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 81). Sin embargo, el siguiente fragmento confirma cierta continuidad en la evolución de Pepe y su relación, ya que se afirma que sigue viviendo con la periodista a la que conocimos en la primera novela:

Mientras nos acercábamos al bar de mi segundo ex marido iba calculando mentalmente cuánto tiempo hacía desde la última vez que lo había visto. Me quedé horrorizada al contar tres años. [...] Sabía por Garzón que vivía con una periodista, que era aparentemente feliz y que sus postulados vitales seguían siendo los mismos. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 81)

Sin embargo, la relación con Pepe no representa la actualidad, sino únicamente la evolución de la inspectora. Por eso, debido a la apariencia episódica de los amantes pasajeros a los cuales cambia con cada caso —lo cual se analizará con más detalle en el capítulo 4.2.—, también se podría afirmar que la historia pendiente no empieza hasta la sexta novela, *Un barco cargado de arroz* (2004), ya que su amante, el psiquiatra Ricard Crespo, que la ayuda en el caso de los sin techo, es el primer personaje masculino no relacionado con el entorno policial que reaparece en la siguiente novela e intenta salir con ella otra vez.

Esta dualidad de la serialidad nos permite tratar cada una de las novelas como novela policíaca individual, pero al mismo tiempo como parte de un conjunto más grande que sigue evolucionando con los nuevos episodios. Por eso, todas las novelas proyectan una imagen concreta de la sociedad en un momento determinado y, en su totalidad, forman una serie de imágenes que retratan la evolución de la sociedad y también de los protagonistas tanto a nivel profesional como privado. Esta evolución se manifiesta particularmente en el personaje del

---

<sup>7</sup> Un ejemplo sería la retrospectiva al principio de la segunda novela, cuando Petra afirma lo siguiente: “Trabajaríamos juntos otra vez y aún estaban frescos los laureles del éxito en nuestro primer caso.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 11)

subinspector Garzón, que va rechazando ciertos valores tradicionales de la dictadura y adaptando su estilo de vida a unos tiempos más modernos (véase capítulo 3.4.3.).

Antes de terminar, cabe destacar que la serialidad requiere mucha precisión para no crear inconsistencias. En la primera novela conocemos en un almuerzo a la segunda mujer del primer ex marido de Petra, a la cual Hugo la llama Elvira (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 58), pero cuando llegan al restaurante ya tiene el nombre de Gloria (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 210). Algo parecido ocurre también en el caso de la segunda mujer de Garzón. Cuando Petra la conoce junto con su hermana, Garzón las presenta como Emilia y Concepción (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011c: 72), pero cuando volvemos a encontrarnos con ellas Emilia se ha convertido en Beatriz y Concepción en Mercedes (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2010: 378). Además, esporádicamente ocurren también confusiones con nombres parecidos, como por ejemplo, en el caso del inspector Sangüesa que se ha convertido en el inspector Sigüenza (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 31) y de Sonia a la cual la han llamado Sandra (véase Giménez Bartlett 2016: 252). Además de las confusiones de los nombres, también podemos notar discrepancias del contenido, como por ejemplo, en *Muertos de papel* (2000). A pesar de que en una ocasión la sospechosa dice que su hija ya es mayor de edad (véase Giménez Bartlett 2011b: 24), al final de la novela la chica vuelve a ser una menor (véase Giménez Bartlett 2011b: 297).

### **3.4. El análisis del equipo detectivesco**

El equipo detectivesco se compone de la inspectora Petra Delicado y del subinspector Fermín Garzón, en los cuales se centra este análisis. A partir de la segunda mitad de la serie, el dúo empieza a colaborar de manera regular con dos agentes jóvenes, Yolanda y Sonia, por lo cual también resulta necesario mencionarlas.<sup>8</sup> El objetivo de este análisis no sólo es poner de relieve las características y la evolución de los personajes, sino también el papel que desempeñan dentro de la serie, basándose siempre en los criterios expuestos en el capítulo 1.6.

#### **3.4.1. La inspectora Petra Delicado**

Dentro del género negro sí que podemos observar cierta originalidad de la inspectora, una mujer que al principio de la serie se nos presenta como una persona insegura que acaba de cambiar su vida por completo y trabaja en el archivo de la Policía Nacional. Como ya se ha

---

<sup>8</sup> Aunque que el comisario Coronas también representa uno de los *personajes fijos*, el análisis de su función en la serie formará parte del capítulo 4.1.4. debido a su relevancia para el tema de la mujer.

mencionado en el capítulo 3.2., nos enfrentamos con una antiheroína un poco frustrada que no se ve suficientemente valorada por sus colegas masculinos: “Pese a mi brillante formación como abogada y mis estudios policiales en la Academia, nunca se me habían encargado casos de relumbrón. [...] Intervine en algunos casos de robos aislados para los que ni siquiera hizo falta investigar.” (Giménez Bartlett 2013a: 11) Cuando le encargan el primer caso de importancia en el Departamento de Homicidios, se convierte en una investigadora *hard-boiled*, aunque muchas veces se hace pasar por más dura de lo que realmente es. Esto lo demuestra también su forma dura de tratar a los sospechosos y, también, el lenguaje que aplica en su entorno policial. A través del uso del lenguaje informal y las numerosas palabrotas podemos observar el fuerte deseo de formar parte del grupo de investigadores y también de gozar del mismo trato que sus compañeros masculinos. Culver describe su manera de expresarse como el uso de las palabras de los poderosos, que suele ser típico para los hombres (véase Culver 2012: 95), aunque deberíamos preguntarnos si su manera de hablar debería atribuirse a uno de los sexos o más bien al grupo profesional al que pertenece. El interrogatorio del primer sospechoso demuestra su dureza en el trabajo, cuando está dispuesta a combatir la violencia con violencia, haciéndole desnudarse: “Si no te desnudas ahora mismo te juro por Dios que te hinchamos a hostias.” (Giménez Bartlett 2013a: 84). En este caso, no cabe duda de que no sólo su forma de actuar, sino también —a pesar de su formación y su alto nivel de cultura (véase Giménez Bartlett 2013a: 133) — su manera de hablar con el sospechoso sorprenden al subinspector, que se ve obligado a salir de la sala de interrogatorios: “El subinspector encendió el cigarrillo por fin, lanzó señales de humo de su nerviosismo, tosió. [...] Garzón se puso en pie y pidió permiso para salir. Se lo concedí y volví a cerrar la puerta con cerrojo.” (Giménez Bartlett 2013a: 84 s.)

Aparte de eso, en los diez libros de la serie se hace notar el frecuente uso del sarcasmo, cinismo e ironía por parte de la inspectora Delicado, lo cual tiene un efecto humorístico, pero al mismo tiempo también representa una protección ante las maldades de su entorno. Un buen ejemplo de la primera novela, *Ritos de muere* (1996), sería su descripción de su estado marginal en comisaría: “Estaba considerada «una intelectual»; además era mujer y sólo me faltaba etnia negra o gitana para completar el cuadro de marginalidad.” Esta forma de hablar sigue manifestándose a lo largo de la serie y con aún más intensidad cuando se siente deprimida, como por ejemplo, en *Muertos de papel* (2000) después de haber discutido con su hermana: “Después me metí en la ducha, convencida de que una de las soluciones para mi vida era resbalar fatalmente con el jabón.” (Giménez Bartlett 2011b: 133)

La compasión que la inspectora siente por las víctimas en algún momento u otro —a pesar de sus comentarios casi ofensivos, lo cual representa una contradicción muy clara— también resulta sorprendente para el subinspector. Tras comparar a la víctima de la segunda novela, *Día de perros* (1997), con los perros callejeros, se apiada de él y luego incluso lleva el perro de la víctima al funeral, ya que está convencida de que cada persona merece que un amigo lllore por ella: “Sentía que la vida se lo debía al desgraciado de Lucena Pastor. Deseaba que aquel muerto solitario contara al menos con un amigo en la despedida. [...] por lo menos alguien ha llorado en el entierro de ese pobre diablo.” (Giménez Bartlett 2013b: 48 s.) Al subinspector Garzón, cuya personalidad conservadora contrasta con la de la inspectora, estas situaciones le resultan incomprensibles y cómicas, por lo cual suele burlarse de ella, siempre levemente criticando su comportamiento poco convencional para una persona de su rango: “La inspectora Delicado es una defensora acérrima del delincuente, algo así como una madre Teresa de cara al criminal.” (Giménez Bartlett 2011b: 285) Mediante sus bromas Garzón ejerce crítica de los métodos de su jefa sin resultar demasiado descortés.

Su modo de actuar no cambia mucho a lo largo de la serie, ya que la inspectora sigue comportándose con su entorno de manera contradictoria: en algunos casos se apiada de la persona a la cual ha tratado con mucha dureza casi en el mismo momento, lo cual suele llevar a situaciones cómicas. En la décima novela, *Crímenes que no olvidaré* (2015), hay dos escenas en las que cambia súbitamente de humor; en el cuento *Petra en Navidad* acaba la investigación tomando cerveza con un sospechoso tras darse cuenta de lo desgraciado que es: “Sergio, ya puedes irte. No te acusan de nada, estás libre. [...] ¿Por qué no te vienes con nosotros al bar y nos reponemos con una cervecita? Me miró sorprendido, Garzón también. (Giménez Bartlett 2016: 148) Luego, al final del cuento *Tiempos difíciles* invita a un periodista pesado a tomar algo, dado que se siente culpable por haberlo tratado mal. El momento decisivo es cuando se da cuenta de que el chico sólo está haciendo su trabajo igual que ella el suyo, por lo cual no debería ser tan desagradable con él. Sin embargo, nunca lo admitiría, así que le pide disculpas ofreciéndole una cerveza:

—Vale, inspectora Delicado, cazada la indirecta. Veo que aún me guardan rencor por lo que publiqué.  
—¿Rencor dices, rencor? Desconocemos el significado de esta palabra. Nosotros somos seres angelicales, prácticamente etéreos y, para demostrarlo, vamos a invitarte a una birra grande como una catedral y fresca como las aguas de un lago. ¿Está de acuerdo, Garzón? (Giménez Bartlett 2016: 363)

Ya su nombre nos indica que estas contradicciones están arraigadas en su personalidad: “Petra evoca su fortaleza; Delicado, la fragilidad de su interior.” (Culver 2012: 102) Thompson-

Casado destaca que Petra siempre seguirá siendo una persona contradictoria, dado que esta cualidad la define como persona:

Ambiguity, nonetheless appears to be a purposely chosen central concept of these novels. The very name of the protagonist illustrates this, Petra symbolizing concepts traditionally associated with masculinity, rock, hardness, solidity, and Delicado representing concepts stereotypically attributed to the opposite, feminine delicacy and fragility. The initial characterization of the protagonist also evidences this ambiguity. The first paragraphs of the first novel make visible two divergent psychological directions of Delicado that struggle against each other throughout the series. (Thompson-Casado 2002: 74)

Partiendo de la idea de que el nombre de una persona también define su personaje, resulta interesante subrayar la escena en el restaurante con el primer ex marido Hugo, que siempre quería que ella cambiara de nombre de pila, porque Petra no le gustaba:

Cuando estuve casada con él intentó convencerme varias veces de que cambiara mi nombre de forma legal. Petra le parecía poco distinguido; que mi abuela se llamara así era un accidente que no debía ser determinante de por vida. Le gustaba más Celia. Estuve a punto de hacerle caso, pero felizmente me negué. Sin embargo, desde entonces no era capaz de decirle a alguien mi nombre por primera vez sin sentir culpabilidad. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 59)

En este sentido podríamos constatar que este cambio de nombre significa al mismo tiempo un deseado cambio de su personalidad, lo cual confirman sus reproches por haber abandonado la profesión de abogada:

—Si no hubieras abandonado el bufete...

Intenté ser muy suave:

—Hugo, por favor.

—Era un bienestar ya conseguido.

—Lo sé.

—Y un trabajo bastante más digno para una mujer.

Justo el momento idóneo para mandarlo al carajo, pero me resultaba imposible hacerlo, de modo que lo dejé pasar. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 106)

Culver destaca que, a pesar de no haberlo hecho, Petra tiene dudas (Culver 2012: 102) e, incluso, admite que su nombre no le gusta: “Petra era en verdad horrible, quizá no hubiera sido mala idea sustituirlo.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 59) El efecto que Hugo sigue teniendo sobre ella a pesar de su separación no sólo llama la atención en la primera novela, sino que también se menciona en *Mensajeros de oscuridad* (1999), cuando —muchos años después del divorcio— Petra y Fermín viajan a Rusia y Petra aún no ha superado las inseguridades adquiridas en su primer matrimonio: “Me da miedo volar. No siempre ha sido así; heredé esa molesta fobia de mi primer marido. [...] Después de varios años de viajar junto a él, en vez de acostumbrarme empecé yo también a sentirme insegura.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 223)

De este modo, podemos decir que una parte de su personalidad —la dura, asociada con la masculinidad— la representa como policía, pero la otra, relacionada con la fragilidad del alma, la define como mujer. Si analizamos la importancia que tiene para ella su hogar, que representa su nueva etapa de vida, incluso podríamos decir que Petra aparece sobre todo como mujer y sólo en un segundo plano como policía (véase Oxford 2010: 96). A través del personaje de Petra Delicado, Giménez Bartlett perpetua conscientemente ciertos estereotipos históricamente atribuidos a los sexos.

Además, a la inspectora no le gusta mezclar el ambiente profesional con la vida privada, lo cual representa otra contradicción. Por un lado, Petra aprecia que su tercer marido Marcos acepte su estrecha amistad con el subinspector —en contraposición a su amante anterior—, lo cual también demuestra la escena de su boda:

Entonces Amanda puso música y pidió que los novios abriéramos el baile. Marcos me tomó de la mano y, ante la sorpresa general, me llevó ante Garzón. [...] Garzón lo abrazó y yo lo adoré, fue un detalle genial. Mi compañero y yo formamos pareja una vez más, una pareja disforme e imposible, pero sincera y amistosa hasta el final. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2010: 393)

Sin embargo, luego se queja de que Marcos y Garzón se lleven demasiado bien y subraya que no le gusta mezclar los dos ámbitos de su vida:

Que Marcos y Garzón estuvieran juntos en mi presencia me obligaba a mezclar las dos facetas básicas de mi vida, cosa que no me complacía en absoluto. Siempre he pensado que soy una persona diferente como esposa y como policía; de modo que no suelo tolerar bien que alguien perteneciente a un entorno se cuele de rondón en el otro. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 24)

Se trata de una escena un poco cómica, en la cual Petra se presenta como una niña mimada que prefiere no compartir su amigo y acabar la velada cuando ella esté cansada. Teniendo en cuenta que es ella quien propone las sesiones de trabajo en su casa desde el principio del primer caso (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 72), lo cual se convierte más tarde incluso en sesiones de cocina (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 245) y largas charlas confidenciales, podemos afirmar que con respecto a su amistad con el subinspector esta separación no ha existido nunca. En este sentido su marido advierte que el intento de mantener dos personalidades distintas es contra la naturaleza humana con posibles consecuencias para la salud mental. “Yo argüí que en mi vertiente profesional era cínica, dura y un punto obsesiva, mientras que en la vida privada me mostraba equilibrada, dulce y poco temperamental. Recuerdo también la cara que puso cuando me oyó autodefinirme así.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 24) Si nos basamos en la autodefinición de la inspectora, descubrimos que incluso ella misma se considera una persona contradictoria.

### 3.4.2. La relación de Petra Delicado con los demás personajes

A continuación resulta importante analizar la relación de la inspectora Delicado con los demás personajes. A pesar de las dificultades iniciales del subinspector para aceptar a Petra como su jefa, a lo largo del tiempo este dúo policial ha logrado convertirse en un verdadero equipo y no sólo aceptar sus diferencias, sino también sacar provecho de ellas. Flórez resalta esta evolución de su relación que lleva —a pesar de sus diferentes ideologías y sus constantes peleas— a una verdadera amistad, que no se ve afectada por opiniones o actitudes divergentes: “Es tal la camaradería de los dos policías que gran parte del texto se centra en sus discusiones filosóficas y la mutua resolución de sus problemas personales.” (Flórez 2008: 11) Incluso Petra dice en la primera parte de la novela sobre Garzón que “en el fondo me caía bastante simpático. Un tipo original, contradictorio, con todas aquellas coñas de revivir geranios y ser partidario del contrato social” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 89), aunque le costaría admitirlo en voz alta. A pesar de sus diferencias, Garzón siempre la defiende como un caballero y se muestra solidario y leal, lo cual llama la atención sobre todo durante el almuerzo con Hugo, el primer ex marido, al que ella nunca logra oponerse. Cuando Hugo resalta las ventajas del segundo matrimonio y sugiere a Fermín que se case otra vez porque lo pasaría mucho mejor, éste no duda ni un momento y defiende el honor de su jefa: “Petra no quiere casarse conmigo, Hugo, y no se me ocurre que pueda encontrar a una mujer mejor. No tengo mucha suerte.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 211)

Se puede decir que Petra ha encontrado en el subinspector un amigo leal que de verdad la entiende como nadie más. Por esta razón, por su parte, intenta tener más paciencia y respetar tanto sus tendencias conservadoras como su comportamiento un poco antiquado. Sin embargo, cabe destacar que estas diferencias no conllevan una crítica mutua, sino que más bien les permiten complementarse como equipo: “Es un complemento de edades, géneros y valores que les ayuda a conquistar con éxito las tareas que acometen. Él simboliza el lado romántico e idealista, mientras que ella representa la actitud cínica y pragmática.” (Flórez 2008: 11 s.) Esto lo notamos también en el siguiente ejemplo: “Los dos habíamos aprendido cosas, nuestro compañerismo era genuino, carente de cualquier afectación. Él llegó a comprender que una mujer podía mandarle en el trabajo sin caer necesariamente en un descrédito.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 306)

Esta evolución en la percepción del subinspector por parte de Petra se manifiesta mediante su selección de palabras, dado que un tono respetuoso ha substituido al crítico o, incluso,

parodista: “El subinspector era certero y sentencioso como un santón. Había algo ciertamente mágico en él, una especie de potencia positiva capaz de avasallar cualquier incertidumbre. Pero aquella noche estaba especialmente brillante y profundo.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 225) Si bien es verdad que la resolución del caso no conlleva un final feliz según la tradición de la *novela negra*, también conviene decir que el dúo detectivesco sí que tiene su pequeño *Happy End*: “Comprendí que, aunque nunca llegáramos a tutearnos, habíamos sentado los cimientos de una larga y hermosa amistad.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 359)

Aun cuando la relación entre Petra y Garzón se ha elaborado mucho, no se ha tratado suficientemente el tema de las jóvenes asistentes Yolanda y Sonia, que aparecen en la segunda mitad de la serie, aunque ellas también representan un papel relativamente importante. Mientras que Pirker (2011) analizó el papel de Yolanda, a Sonia todavía no se le ha prestado atención. La primera que colabora con el dúo Delicado-Garzón es Yolanda en *Un barco cargado de arroz* (2004), aún como miembro de la Guardia Urbana, pero luego pide traslado a la Policía Nacional para poder incorporarse en el Departamento de Homicidios y así seguir trabajando con la inspectora. Sonia aparece por primera vez en la séptima novela, *Nido vacío* (2007) y forma equipo con Yolanda.

Aunque las dos chicas comparten el mismo rango, no podrían ser más diferentes y su relación con la inspectora tampoco podría variar más. Al principio, la admiración por parte de Yolanda junto con todas las preguntas que le hace irritan a la inspectora, por lo cual su forma de tratarla deja mucho por desear: “Si lo que le apetece es un poco de aventura, le recomiendo que la busque en su vida privada. Por ejemplo, follar mucho da excelentes resultados, ¿comprende?” (Giménez Bartlett 2011d: 20) Sin embargo, pronto reconoce el valor de la agente y cambia de actitud, lo cual se demuestra a través de la narración —pero nunca en los diálogos—, ya que constata cosas como “la agente Yolanda Santos sabía perfectamente lo que hacía” (Giménez Bartlett 2011d: 62) o “Yolanda, absolutamente profesional, había escrito un pequeño informe que leyó” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2010: 214). En cambio, Sonia la saca de quicio y muchas veces incluso desafía su paciencia debido a su forma de expresarse sin ni siquiera darse cuenta:

—¿Quieres hacer el puto favor de acercarte?

Sonia, a punto de echarse a llorar, cosa que sólo le impedía su pavor, me obedeció y al fin pude entender qué decía:

—Yo no quería venir, ha sido el subinspector quien me lo ha dicho, pero es por un buen motivo, inspectora Petra, es por un buen motivo.

Cuando oí lo de «inspectora Petra» comprendí que lo único viable era calmarme porque, de lo contrario, la hubiera matado con placer. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2010: 392)

Sin embargo, el empeño de Sonia no pasa desapercibido, lo cual a Petra le causa una lucha interior, puesto que el reconocimiento profesional se mezcla con el desagrado personal: “Debería haberme sentido enternecida por aquel exceso de celo en el cumplimiento del deber; pero como siempre, Sonia me sacaba de quicio. Conté hasta diez [...]”. (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012a: 422) Además, resulta necesario destacar la importancia de Sonia para la serie, dado que permite a la inspectora crecer como persona en su función de mentora. Aunque Petra sigue siendo dura con ella, como mentora actúa correctamente y, sobre todo, independientemente de que no le cae bien, y como una verdadera profesional reconoce los méritos de la chica:

Quiero comunicarte que voy a solicitar para ti una condecoración. [...] En este caso te has arriesgado por encima del deber y has demostrado un celo que va más allá de lo que correspondía a tus responsabilidades. Debido a ello estoy segura de que mi petición a la superioridad de que seas condecorada no tropezará con ningún impedimento. (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012a: 448)

Se puede imaginar que Giménez Bartlett ha elegido una protagonista femenina para poder resaltar el papel de la mujer en la sociedad española veinte años después de la transición a la democracia, lo cual probablemente esconde también algo de crítica social. Godsland y White ven la elección de una mujer policía como una posibilidad “[to] use the crime genre as a vehicle for questioning the notion of identity as a fixed constant, particularly those tenets of female identity which have been prescribed by patriarchy, presenting identity as a dynamic process in which the individual is an active participant” (Godsland / White 2000: 222). El tema del papel de la mujer representa el hilo conductor de la novela *Ritos de muerte* (1999), por lo cual resulta difícil separarlo de los demás aspectos. Lo mismo ocurre en el caso del lenguaje y de la selección de palabras de la protagonista, ya que siempre se puede establecer una conexión directa con el tema del papel de la mujer (véase capítulo 4).

### **3.4.3. El subinspector Fermín Garzón**

Al principio de la serie, Pera describe al subinspector Garzón de manera crítica y paródica (véase Flórez 2008: 5): “[...] casi sesentón, cincuenta y siete como mínimo” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 16) o incluso “un polizonte total, uno de esos cincuentones que se han pasado la vida tomando cafés con leche en la esquina esperando órdenes de un superior” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 40). A pesar de que en el trabajo la inspectora se considera una víctima de prejuicios por parte de los hombres, su descripción del subinspector comprueba que no sólo las mujeres son víctimas de generalizaciones, estereotipos y prejuicios (véase Flórez 2008: 5). Además, la inspectora también destaca la forma de vestir de Garzón, que siempre tiene un efecto

humorístico: “Estaba vestido con un traje tan compacto como la armadura de un caballero medieval, gris oscuro surcado de rayitas blanco lechoso, camisa amarilla, corbata azul traspasada por un alfiler de perla y, en el ojal, una minúscula insignia de la policía.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 224)

La función del subinspector Garzón es representar el polo opuesto; mientras que Petra Delicado personifica una mujer moderna que se dedica a un trabajo poco habitual para una mujer y, por eso, la podemos considerar progresista, Garzón representa los valores tradicionales y las ideologías de un español conservador. También Flórez subraya este contraste: “La posición de Garzón sirve para contrarrestar la de la protagonista y mantener el contraste entre la visión del mundo de los dos personajes.” (Flórez 2008: 11) Esta contraposición se manifiesta a varios niveles, como por ejemplo, en su comportamiento: “Garzón les dirigió buenas palabras para compensar mi brusquedad.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 295) También con respecto a los valores, encontramos muchas diferencias entre los dos policías, lo cual forma la base de sus conversaciones profundas, en las cuales abordan todo tipo de problemas. Aparte de eso, precisamente estas diferencias entre Petra y Garzón generan momentos cómicos, que frecuentemente llevan a conversaciones sobre asuntos mucho más delicados y privados. Un ejemplo sería el diálogo inicial sobre el matrimonio; cuando Petra le informa de que se había divorciado dos veces, el inspector reacciona de manera poco usual:

—[...] Pues yo soy viudo, gracias a Dios.

—¿Gracias a Dios?

Dio un respingo infantil

—Quiero decir que afortunadamente nunca tuve que divorciarme de mi esposa, permanecemos juntos hasta que ella murió. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 32 s.)

La función de su personaje provincial y cómico, incluso casi paródico, sirve para aliviar la tensión en momentos trágicos, lo cual contribuye a la relajación del tono de la narración. Un buen ejemplo representa el momento en el cual encuentran al ministro que se había suicidado y, después de haber leído su carta de despedida, Garzón afirma: “Está muy bien escrita [...]. Parece que hubiera estándose suicidando toda su vida.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 177)

Aparte de la jerarquía policial, Garzón no aparece subordinado en absoluto, por lo cual representa un buen oponente de la inspectora en la esgrima verbal: “¡Maléfico Garzón!, siempre preparado a devolverme la pelota, a colar una indirecta, siempre manteniendo la barrera entre los dos bien levantada.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 104) Además, su amor por la comida no refleja sólo la sencillez de su carácter, centrándose en lo básico, sino que también

manifiesta la evolución de su relación con la inspectora. Al principio, cuando Petra proponía tomar algo, Garzón siempre se negaba:

—¿Quiere que tomemos una copa, Garzón? Así celebramos el hallazgo de la prueba

—No, gracias, si me da esa púa, yo me encargaré de llevarla inmediatamente al instituto anatómico forense.

—¿Y después, no le apetecería una copa después?

—No, gracias, después me iré a dormir. La veré mañana, inspectora. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 118)

No obstante, después de un tiempo, se acaba su resistencia a las invitaciones y los dos empiezan a cenar juntos o, simplemente, pasar incluso una parte de su tiempo libre en la compañía del otro: “Comió con enorme apetito: aguacates rellenos de gambas y chuletitas de cordero lechal. Pedí una botella de cava que, antes de que hubieran traído el postre, se acabó. Encargué otra sin que Garzón protestara.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 226) A lo largo de la serie, Garzón se convierte en un verdadero amante de la comida y de las bebidas, cuyas dificultades para resistirse a probar unos buenos platos caseros también resultan cómicas: “Observé admirada cómo era capaz de reciclarse en asuntos gastronómicos, hasta qué punto disfrutaba con la comida. ¡Dichoso él! Siempre tenía un último recurso vital al que aferrarse.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 307)

En el capítulo 2 hemos analizado el tema de la mujer como víctima, pero los hombres también pueden ser víctimas de la sociedad conservadora, dado que muchos de ellos son dependientes en varios ámbitos. Esto lo demuestra también el caso del subinspector Garzón, que logra emanciparse con la ayuda de la inspectora Delicado. Al principio de la serie cuando Petra conoce a Garzón, el subinspector vive en una pensión, donde le preparan la comida y lavan la ropa. A lo largo de la primera novela, Petra intenta convencerlo de buscarse un piso para estar más independiente, pero Garzón tiene dudas, ya que no sabe cómo hacer ciertas cosas. En *Día de perros* (1997) finalmente se atreve a dar el primer paso fuera de su terreno seguro y abandona la pensión para instalarse en un piso de Gracia (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 120). Sin embargo, no tiene ni idea de cómo apañárselas solo, por lo cual le pide ayuda a la inspectora, que lo lleva al supermercado y le da numerosos consejos de supervivencia:

¡Pobre Garzón!, el juego sempiterno de los roles sexuales lo había convertido en un inútil, en un ser tan incapacitado para organizar las cosas mínimas de la vida que tenía que pedir ayuda para lo primordial. La época gloriosa había sido mala para las mujeres, pero también para los hombres. Los tiempos habían cambiado, dejando a algunos mal preparados para lo que se avecinaba. [...] Incluso aquellos amores suyos tan a destiempo, tan deslumbrados e infantiles, eran también producto de su inadecuación anterior. Jamás se había planteado una separación de aquella esposa suya que tan desgraciado lo hacía. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 121 s.)

Asimismo, Yang destaca la importancia de la ayuda por parte de la inspectora, ya que no sólo atribuye a la mejora de la vida del subinspector, sino también a su mutua relación, lo cual se sólo intensifica en *Un barco cargado de arroz* (2007), cuando Petra lo invita a ocupar su habitación de huéspedes, mientras esté de visita su hijo (véase Yang 2010: 601).

Poco a poco el subinspector empieza a sentirse a gusto en su nuevo hogar y también aprende a cocinar. Sin embargo, los primeros pasos son muy duros para él, puesto que siempre tiene la sensación de hacer el ridículo, y la inspectora le reprocha que no sea capaz de olvidar los valores tradicionales que le habían inculcado: “Fermín, lo que ocurre es que usted piensa inconscientemente que nunca aprenderá esas coas. Es más, en el fondo de su corazón, cree que son una mariconada y que no tiene por qué esforzarse mientras haya mujeres que sepan hacerlas.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 161)

Además, el inspector admite en una conversación confidencial con Petra haber conocido el amor por primera vez, lo cual subraya su carácter y, sobre todo, su formación muy tradicional: “Cuando me casé con mi difunta esposa lo hice porque había llegado el momento después de un montón de años de noviazgo. Nunca hubo coqueteos, ni palabras apasionadas...” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 106) Incluso revela que la convivencia con su mujer no era muy agradable, pero que se veía obligado a aguantarla, dado que el divorcio era impensable para un hombre provincial de su generación: “Mi primera esposa me deprimía como un paso de Semana Santa, y a ratos me hacía sentirme como un gusano.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 121)

En conclusión, podemos destacar que Garzón representa la transformación sexual masculina que se atreve a abandonar las antiguadas normas sociales y vivir a su gusto. Por eso, al principio de su liberación empieza a salir con dos mujeres a la vez, ya que necesita recuperar el tiempo perdido. Además, en *Nido vacío* (2007) se casa de nuevo, pero esta vez por amor y finalmente llega a ser verdaderamente feliz: “¿Cómo voy a estar mejor que ahora, libre y acompañado? [...] Lo que pasa es que no me arriesgaré a perder a Beatriz porque la quiero mucho.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2010: 344) Sin embargo, tampoco Garzón consigue una transformación absoluta, ya que aún tiene dificultades para aceptar la homosexualidad de su hijo que contradice la imagen tradicional de la familia (véase Giménez Bartlett 2011d: 258).

#### **3.4.4. Las asistentes Yolanda y Sonia**

Yolanda y Sonia son dos chicas jóvenes pertenecientes a la clase media que se convierten en policías por vocación lo cual se manifiesta en su empeño laboral. Sin embargo, cada una de

ellas tiene una función diferente, por lo cual también manifiestan personalidades contrapuestas —aunque no llegan a formar un dúo tan cómico como Petra y Garzón—, lo cual demuestra también su elección de regalos de boda para su jefa:

Yolanda y Domínguez se presentaron con un precioso juego de café de Sargadelos, incidiendo en el origen gallego de él. Y Sonia... Sonia nos regaló una pequeña vajilla infantil para cuando tuviéramos nuestro primer bebé. La hubiera estrangulado, naturalmente, pero me limité a sonreír y darle las gracias, dadas las circunstancias del día. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2010: 392)

Como ya se ha mencionado anteriormente, Yolanda destaca por su intuición e inteligencia, gracias a lo cual se ha ganado el respeto de la inspectora, y su función es ofrecer tanto nuevas perspectivas como conocimientos y experiencia más propia para la gente de su generación. Además, saltándose las cortesías que conlleva su subordinación jerárquica, se muestra rebelde y no tiene miedo de actuar en modo de conciencia de la inspectora:

En cuanto estuvimos solas, Yolanda se atrevió a decir:

—¡Jo, inspectora!, ¿no le da usted demasiada caña a la pobre Sonia? Le aseguro que trabaja sin parar.

—Ya lo sé, pero no puedo evitarlo. Me altera los nervios, tiene esa virtud.

—Pues le advierto que ella la admira muchísimo.

—Quizá sea por eso. Recomiéndale que me odie, quizá así vayamos mejor. (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 126)

Al principio de la colaboración representa un elemento desconcertante para el subinspector, que destaca su forma de hablar y la constante falta de respeto. Sin embargo, basándonos en el carácter conservador de Garzón resulta comprensible, ya que para él la incorporación de la chica significa un cambio de la dinámica del equipo y un desafío al que deben confrontarse adaptando sus rutinas arraigadas (véase Pirker 2011: 99). En cambio, Sonia se muestra como la boba que se dirige a su superior llamándola *inspectora Petra*, lo cual causa situaciones cómicas, en las cuales la inspectora tiene dificultades para contenerse y para no enviarla al infierno: “Sonia no estaba dotada con la virtud de la prudencia ni con la capacidad del disimulo.” (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012a: 77) En el sentido de la *novela negra* observamos que no se trata de caracteres monolíticos, por lo cual tienen la capacidad de sorprender a sus superiores en cualquier momento. Mientras que Sonia se muestra como una agente dedicada a su trabajo y dispuesta a sufrir daños físicos a fin de coger al delincuente, Yolanda sorprende a la inspectora con su necesidad de comentar sus problemas amorosos con ella, lo cual solamente subraya lo mucho que la admira y que valora su opinión. Sin embargo, para Petra significa una muestra de debilidad que no debería haberse permitido con su jefa: “Aun en contra de mi voluntad me había convertido con los años en la confidente de los asuntos amorosos de Garzón.

Sólo me faltaba ahora que aquella jovenzuela hiciera lo propio. Que se confesara con Sonia, una colega de su edad, o con su madre, ¿acaso Yolanda no tenía madre?” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2010: 146)

A pesar de sus diferencias, las dos agentes comparten una relación amistosa y trabajan muy bien en equipo, lo cual demuestra su trato con la inspectora en el cual Yolanda figura de portavoz y representa la conexión entre la inspectora y Sonia: “Estaba segura de que habían llegado a un acuerdo entre las dos conforme siempre hablaría Yolanda. Debía de ser el último sistema que les quedaba por ensayar para que no me subiera por las paredes con sólo oír una palabra de Sonia.” (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 310)

Aparte de eso, Petra se da cuenta de la importancia de las dos jóvenes y del provecho que sacan personalmente de esta colaboración: “De algún modo nos hacía falta su juventud.” (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 293) Asimismo, le sirven como instrumento para ejercer la crítica de la policía como institución, cuyos mecanismos rígidos y procesos burocráticos complicados les hacen perder mucho tiempo: “Policías como Sonia, no muy sobrada de luces, tenían reiteradas dificultades para cumplir con esta labor burocrática. Corroboré todo esto en la conversación que oí entre las dos jóvenes policías. Sonia parecía al borde de la desesperación.” (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012a: 76) Basándose en la actitud de la inspectora, podríamos suponer que se identifica con Yolanda gracias a su personalidad y actitud y que proyecta un futuro prometedor para ella (véase capítulo 4.1.5.), por lo cual también tiene más paciencia con ella.

Yolanda y Sonia representan —en contraposición con el dúo Delicado-Garzón— la nueva generación desinhibida que no parece sufrir discriminaciones de género y que no reivindica sus derechos feministas (véase capítulo 4.1.5., por lo cual pueden lograr más que la inspectora que sigue preocupándose por la dignidad de la mujer:

—No tiene que preocuparse, inspectora, ¡ha sido facilísimo! —dijo Yolanda—. Le pedimos un interrogatorio, protestó, dijo que estaba harto. Luego yo empecé a ponerlo bien a punto, y cuando ya estaba calentito como el chocolate, entró Sonia.

—¡Sí, fue genial!, cuando yo entré Yolanda le tenía la polla en la mano y el tío pegaba unos suspiros como si se fuera a morir. Entonces llegué yo y...

—¡Bueno, tía, tampoco hace falta dar tantos detalles! El caso es que, mientras yo... actuaba con la mano, pues le iba preguntando, hasta que cantó. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2010: 214 s.)

Estos métodos tan inapropiados desde el punto de vista conservador de la inspectora, aplicados en la séptima novela de la serie, *Nido vacío* (2007), sólo confirman lo que ya había dicho en *Muertos de papel* (2000): “Las mujeres jóvenes actuales estaban mucho más liberadas de lo

que llegaría jamás a estarlo cualquier mujer de mi generación. Así es la vida, pensé, actualmente se vive como juego aquello por lo que nosotras habíamos organizado una revolución.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 41 s.)

En conclusión, podemos poner de relieve que mediante las dos agentes jóvenes Giménez Bartlett destaca la relatividad de los caracteres; mientras que, comparada con Garzón, Petra representa una mujer fuerte y progresista, en comparación con las dos agentes desempeña un papel tradicional y conservador.

### 3.5. Conclusión

En este capítulo hemos presentado a Alicia Giménez Bartlett y su serie *Petra Delicado*, que se inició en 1996 con la novela *Ritos de muerte* y hasta hoy en día consta de diez volúmenes: nueve novelas y una recolección de cuentos policíacos. Los libros gozan de mucha popularidad no sólo en España, lo cual se debe a su pertenencia al género femenino y su carácter serial. El género es negro —pese a ciertas características de la *novela policíaca clásica*— puesto que predominan los elementos de la *novela negra*. Aunque la proporción de los elementos clásicos y negros varía a lo largo de la serie, ciertos aspectos como los investigadores *hard-boiled* y la crítica social tanto como el *tiempo y espacio* no suelen cambiar, así que siempre nos encontramos, como mínimo parcialmente, en el dominio de la *novela negra*.

Lo que sobresalta en la obra de Giménez Bartlett es la serialidad. Dado que cada novela equivale a la investigación de un caso, se trata de una historia serial con episodios cerrados, por lo cual resulta necesario analizar la serie a dos niveles; uno representando la investigación y el otro la vida privada. La primera parte de la saga igual podría interpretarse como una cadena de episodios cerrados, de los cuales cada uno corresponde a un nuevo amorío, pero —debido a la evolución de la amistad con Garzón, su percepción de la casa y, además, su posición dentro del Departamento de Homicidios— cabe decantarse por la continuidad de la historia. Así cada una de las novelas presenta a través del caso una imagen de la sociedad española en un momento determinado, pero como conjunto facilita la evolución a lo largo de veinte años, señalando tanto los problemas como los cambios a través de los personajes. Estos cambios se manifiestan sobre todo mediante el subinspector Garzón que, con la ayuda de su jefa, va rechazando poco a poco los valores tradicionales y después de su transformación adapta su estilo de vida a unos tiempos más modernos, disfrutando de su recién adquirida libertad.

El análisis de los personajes no sólo revela una evolución de Garzón, sino también de su relación con la inspectora. Mientras que al principio de la serie Petra se burla de él, su forma de vestir y manera de hablar, a lo largo de tiempo averigua que tiene un compañero leal que la defiende en los momentos decisivos, incluso en una comida con su ex marido, y empieza a respetarlo y apreciarlo. Así va formándose una amistad excepcional que se convierte más profunda con cada caso y los convierte en un verdadero equipo.

En la segunda mitad de la serie, Petra y Garzón empiezan a colaborar con un dúo de asistentes que contrastan con ellos debido a su edad, educación y los valores propios de su generación, por lo cual aportan un elemento innovador. Los dos dúos muestran contraposiciones —aunque en el caso de Petra y Garzón las diferencias resultan aún más significativas— pese a las cuales o, incluso, gracias a las cuales forman un equipo fuerte, cada uno de ellos aportando cualidades diferentes. Tras muchos años de colaboración, Petra y Garzón han llegado a sentirse cómodos en la compañía del otro, por lo cual los nuevos desafíos proveen de la parte de Yolanda y Sonia, que obligan a la inspectora a adoptar nuevos roles, como el de amiga y mentora. Aparte de eso, debido a un parcial abandono de las formas cordiales que requiere una institución jerárquica —que resulta muy típico para la nueva generación— Yolanda asume el papel de la rebelde y mediante la crítica apela a la conciencia de su jefa.

## 4 EL PAPEL DE LA MUJER EN LA SERIE *PETRA DELICADO*

Para ti, todos los males de la creación están sintetizados en el matrimonio. Y sin embargo, ¡te has casado tres veces!  
— Alicia Giménez Bartlett

Dado que la mayoría de la información sobre el papel de la mujer se revela en la primera novela, *Ritos de muerte* (1996), será la más importante para este análisis. Aparte de eso, también analizaremos varios aspectos de las novelas *Mensajeros de la oscuridad* (1999), *Muertos de papel* (2000) y *Nadie quiere saber* (2013), puesto que —igual que en la primera novela— el dúo detectivesco recibe ayuda de otro inspector o, en dos casos, incluso de un dúo policial, lo cual resulta particularmente relevante para nosotros. No obstante, también se tendrá en cuenta la evolución a lo largo de la serie, por lo cual las demás novelas también aportarán datos significativos.

Como ya se ha explicado en el capítulo 2, durante la dictadura franquista el papel de la mujer se limitaba a la función de la mujer como esposa y compañera del hombre, por lo cual su tarea principal era cuidar del marido y de los hijos, pero no sólo física sino también moralmente. La mujer tenía influencia solamente sobre su propio hogar, de donde viene también la denominación *ángel del hogar*, dado que en su propia casa no se exponía al mundo exterior, lo cual le permitía conservar su pureza y superioridad moral (véase Echenique 2004: 280). Teniendo en cuenta que la novela *Ritos de muerte* (1996) fue publicada sólo 21 años después de la caída del régimen franquista, los protagonistas de la novela representan una generación que se crió durante la dictadura. Además, ya hemos mencionado que la sociedad española dominada por los hombres trataba a las mujeres como objetos y a menudo las oprimía emocionalmente, por lo cual no han tenido nunca la oportunidad de desarrollar su propia personalidad (véase Echenique 2004: 280). En la novela de Giménez Bartlett, estos valores arraigados de la sociedad española se ponen de relieve y se demuestra que ni siquiera los grandes cambios sociales lograron abandonar esta forma de pensar.

### 4.1. Petra Delicado en su entorno laboral

La posición de Petra Delicado en su vida profesional será analizada desde la perspectiva ajena, la perspectiva propia, su relación con los superiores y también su percepción de las demás

mujeres. Mediante las diversas perspectivas se pretende lograr una visión objetiva del carácter de la inspectora y, asimismo, demostrar los cambios y la evolución de su personalidad.

Este tema tiene mucha importancia, dado que una mujer como investigadora *hard-boiled* representa una desviación de las características tradicionales de la *novela negra*. Al mismo tiempo, la pregunta es qué papel desempeña un hombre subordinado a una mujer y si este papel está marcado por estereotipos (vgl. Flórez 2008: 3). Como ya se ha explicado en el capítulo 1.2.2., el investigador de la *novela negra* representa un antihéroe, lo cual se demuestra ya por la posición marginal de Petra Delicado en el entorno policial. En este contexto cabe destacar que se trata de una institución patriarcal, en la cual las mujeres suelen representar una minoría. Además, en el capítulo 1 también se ha mencionado que los españoles no se fían de la policía, porque la asocian con el régimen franquista, lo cual subraya su carácter marginal en la sociedad. Pirker lo resume de manera siguiente: “Gleich doppelt marginalisiert wird die Frau zudem, da sie Teil der noch immer als negativ gesehenen Exekutive ist.” (Pirker 2011: 78) Es decir que, por un lado, la mujer se ve marginalizada justamente por ser mujer y, por otro, por formar parte de la policía.

#### **4.1.1. La perspectiva ajena**

Para saber cómo su entorno percibe a Petra Delicado, no sólo es importante considerar el punto de vista de sus colegas sino también de los sospechosos y delincuentes, con los cuales se ve confrontada en su trabajo cotidiano.

Su entorno profesional no la trata de la misma manera como a sus colegas masculinos. A pesar de su excelente formación y su experiencia como abogada, no la toman muy en serio y tampoco la respetan. Aunque en la comisaría podrían sacar provecho de sus conocimientos y habilidades, no lo hacen; le encargan el trabajo en el archivo y más bien se ríen de sus conocimientos. Sus colegas masculinos la saludan diciendo cosas como “¿Cómo está nuestra intelectual?” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 12) e incluso el comisario se burla un poco de su formación: “Le presento a Petra Delicado, nuestra joya intelectual.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 16)

Al subinspector Garzón también le cuesta acostumbrarse al hecho de que su superior es una mujer: “Yo no soy machista, eso que vaya por delante, creo que es lícito que las mujeres trabajen, es normal, lo acepto, está muy bien. Pero luego, a la hora de la práctica, tener compañeras mujeres en ciertos trabajos dificulta mucho la situación.” (Giménez Bartlett

<sup>2</sup>2013a: 48) Estas dificultades iniciales obstaculizan también la comunicación entre los dos policías, dado que el subinspector tiene problemas para expresarse ante una mujer de manera apropiada:

–¿Tener que decir succión en vez de mamada, es eso lo que le fastidia?

–Me violenta un poco, sí.

–Por mí no se prive, subinspector, yo también digo coño, cojones y joder.

Tragó saliva visiblemente.

–Oírsele a usted también es violento, compréndalo, debe de tratarse de una cuestión educacional.

–Y ¿qué demonios quiere que haga, hablar por señas? El resultado puede ser más chocante aún. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 49)

Se puede observar que el subinspector condena ciertos comportamientos de la inspectora que le parecen adecuados para él, porque él es hombre. Tampoco resulta difícil reconocer que eso se debe a su formación durante la dictadura, que le inculcó la forma de pensar sexista y anticuada, y que ahora le hace medir por distintos raseros: “Sólo que le resultaba intolerable que los mismos métodos empleara yo. Se espera otra cosa de una mujer. Comprensiva con los débiles, solidaria con su sexo, recatada en la expresión, lamentando que en el mundo existía tanta maldad.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 40)

También con los sospechosos y delincuentes Petra parece tener dificultades para imponerse, ya que los hombres —y sobre todo los de las clases sociales bajas (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 17 s.)— suelen negarse a reconocer a una mujer como autoridad: “Una vez tuve que interrogar a unos jóvenes rateros que se cachondeaban de mí y me llamaban «muñeca».” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 12) Esto también representa una alusión al pensamiento sexista del franquismo, según el cual la mujer debería ocupar un puesto en la cocina y no en comisaría. Incluso su primer ex marido machista subraya los aspectos negativos de la profesión policial que provoca su desprecio, aunque en realidad sólo teme ser relacionado con su ex mujer y, así, manchar el nombre de su familia:

Andar todo el día junto a un policía gordo, entrando y saliendo de bares de mala muerte y puticlubs. Te estás jugando tu dignidad. Ya saben que eres del grupo de documentación, los periodistas investigarán en tu vida, se meterán a fondo, ahora ha salido tu inexperiencia, más tarde saldrá cualquier cosa. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 106)

Todos estos comentarios representan la fuente de sus inseguridades, ya que la inspectora nunca deja de preocuparse por lo que piensan los demás (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 8).

Otro aspecto que cabe resaltar es que sus colegas masculinos no dejan de verla en primer lugar como mujer y no como policía, por lo cual sienten constantemente la necesidad de protegerla.

Éste es el motivo de muchos conflictos tanto entre ella y el subinspector Garzón como con su superior, el comisario Coronas. Sin embargo, en lugar de verse halagada, Petra considera este comportamiento una violación de la igualdad de género y reprocha a los hombres haber desarrollado “un absurdo sentido de propiedad” hacia ella por ser mujer (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 255). A fin de defender su rango en la jerarquía policial y también por cuestiones de orgullo, por ejemplo, decide no confiar al subinspector las dudas que tiene respecto a la cita con el confidente para no despertar su instinto de protección: “—¿Cuál es el trato escrito, Fermín? ¿Usted hace lo peligroso y yo lo moderadamente peligroso? —No, no, inspectora; era sólo por caballerosidad.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 58) Sin embargo, incluso en situaciones delicadas decide no informar a su superior de sus planes para evitar que el comisario se niegue a aceptarlos por razones de seguridad, aunque no sería el caso si fuera un hombre. Un ejemplo sería la investigación en Roma en *Nadie quiere saber* (2013), cuando sirve de blanco a fin de detener al sospechoso vinculado con la mafia:

No piensen que me ha dado un ataque de heroísmo policial y que estoy dispuesta a morir por la causa. Lo que pido es que se fragüe un plan lo suficientemente perfecto como para que yo sirva de cebo al pez sin que el pez se me zampe.

[...]

—Al menos tendremos que llamar al comisario Coronas para pedirle permiso antes de hacer cualquier plan.

—¡Ni lo sueñe, subinspector! (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 213)

#### 4.1.2. La perspectiva propia

Tras su evolución personal, a lo largo de la historia la protagonista adquiere más confianza en sí misma y, asimismo, una nueva perspectiva que la ayuda a abandonar las ideas anticuadas y formar parte de una sociedad moderna.

Al principio de la primera novela, *Ritos de muerte* (1996), tenemos la impresión de que la inspectora es una persona muy insegura, dado que en su trabajo no recibe el reconocimiento que se espera y que merecería debido a su excelente formación. Lo notamos, por ejemplo, cuando les asignan el caso de violación y Petra dice lo siguiente: “No creo que tuvieran confianza en nosotros para un trabajo de tanta responsabilidad. Al fin y al cabo usted es casi un jubilado y yo sólo soy una mujer.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 33)

Esta inseguridad se manifiesta también a través de su forma de actuar; dado que se siente inferior a sus colegas masculinos, intenta copiar el de los hombres: “Había que lucir coraza y armas ofensivas si no quería perder el respeto de mi subordinado.” (Giménez Bartlett

<sup>2</sup>2013a: 35) Pirker describe su comportamiento como *automasculinización* de la mujer para ganarse el respeto de sus colegas masculinos (véase Pirker 2011: 78), lo cual también explica por qué Petra pide a Garzón que la trate como si fuera un compañero masculino (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 65). En este contexto queda claro que no sólo quiere demostrar a sus colegas masculinos sino también a sí misma que es apta para este trabajo, por lo cual aplica las tácticas *hard-boiled* de sus compañeros durante el interrogatorio del primer sospechoso. Incluso podríamos decir que da un paso más adelante, temiendo que le reprochen haberlo tratado con demasiado cuidado precisamente por ser mujer: “Estaba encantada con mi propio estilo castrense. Se acabaron las treguas. [...] A mí no me pagaban por llevar guantes blancos [...] había que dar varias vueltas al látigo por encima de la cabeza cuando a alguien se le ocurriera acercarse para dar los buenos días.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 34)

Durante la primera parte del libro, a Petra le preocupa constantemente cuánto tiempo tardarían sus superiores en quitarles el caso, lo cual también es una prueba de inseguridad y muestra su complejo de inferioridad: “¿Cuánto tiempo tardarían en quitarnos el caso? ¿Nos darían siquiera la mínima opción a resolverlo? Muy liadas debían estar las cosas en comisaría para que lo tuviéramos aún.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 58) Sin embargo, pronto se da cuenta de que el simple hecho de ser una mujer puede convertirse en su ventaja, sobre todo en un mundo dominado por los hombres: “¿Sabe lo que le digo? Que si existe alguna posibilidad de aprovecharme de mi sexo voy a emplearla a fondo, de verdad.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 89) Hasta ese momento, Petra no ha considerado nada más que los aspectos negativos de su situación, pero se da cuenta de su oportunidad de convertir la desventaja en una ventaja. No obstante, su plan requiere dejar de imitar a sus colegas masculinos, tomar las riendas y ser ella misma:

Para darle la vuelta a la escena sólo se necesitaba un poco de poder. Y ésa solía ser la parte que fallaba, la pizca de poder en manos femeninas. Pero yo ahora la tenía, y si bien hasta el momento no había sido más que un instrumento que no sabía tocar, a partir de aquel día empecé a interesarme por descifrar la partitura e incluso me planteé la posibilidad de sacarle registros desconocidos al arpa, que, tañida con sabiduría, podía llegar a emitir sonidos fastuosos. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 91)

Con el crecimiento del número de las víctimas, también aumenta la presión por parte de los medios de comunicación. Sin embargo el dúo Delicado-Garzón sigue sin tener ningún sospechoso, por lo cual el comisario no duda ni un segundo en quitarles el caso. Así notamos que para el comisario lo más importante es la reputación de la comisaría y su propia imagen. Dado que la inspectora se niega a aceptar la decisión de su superior, decide apelar a la discriminación de género para que les devuelvan el caso (véase Flórez 2008: 7), lo cual

representa un momento decisivo tanto con respecto a su situación profesional como personal: “Este momento es clave por dos razones: primero, representa un giro en la, hasta ahora, fracasada relación de los compañeros y, segundo, va en contra de la tendencia de Petra a evitar que le generen favoritismos o condescendencias por ser mujer.” (Flórez 2008: 7)

Sin embargo, en realidad no se siente discriminada, sino que han herido su ego, lo cual habitualmente suele preocupar mucho más a los hombres que a las mujeres: “Alguien pretendía menoscabar mi sacrosanto ego y entonces saltaba como un gato, me consideraba arrancada de una investigación en puertas de descubrimientos imprescindibles.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 128) Aunque no se produce ningún cambio drástico que la haga comportarse de una manera más femenina, decide recurrir a la discriminación de género debido a su conveniencia: “Digamos que la Naturaleza, con el tiempo, dota a los bichos de las armas que precisan para sobrevivir. Entonces, ¿por qué iba yo a renunciar a mis antenas sensibles o a mi pata femenina de más? (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 157)

Gracias a este cambio de actitud podemos averiguar que Petra pierde la inseguridad inicial y, así, su comportamiento resulta mucho más natural, lo cual provoca también un relajamiento para su relación con el subinspector: “Pero ¿sabe lo que me ocurre?, pues cada vez me cuesta más darme cuenta de que estoy con una mujer.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 225) Esto significa que llegan a un estado armónico, en el cual el papel de género pasa al segundo plano, dado que consiguen centrarse más bien en sus calidades profesionales:

Había ganado humildad. La inmersión en el mundo miserable del delito, la falta de lucimiento de aquel oficio... ciertamente ya no me sentía con ánimos de abroncar funcionarias, desnudar sospechosos o ponerme reivindicativa con los mandos. Me daba cuenta de que las dificultades de ser policía exceden a las meramente planteadas por la discriminación de la mujer. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 306)

Cuando llaman al segundo investigador, el inspector García del Mazo de Girona, que se incorpora al equipo en la fase final de las pesquisas, parece que a él le atribuirán la resolución del caso y todo el éxito, lo cual fastidia a Garzón. En cambio, Petra muestra superioridad y madurez, unas características estereotípicas para su género, y subraya lo poco que le importa: “Eso es lo único que le duele, ¿verdad?, el jodido mando, el poder. Realmente hay que ser un hombre para pensar así.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 320)

Por último, cabe resaltar que a lo largo de la serie el género y sus atribuciones estereotípicas ya no representan el tema central, pero siguen apareciendo con bastante frecuencia, lo cual también demuestra el análisis de la serie (véase ilustración 2; anexo 8.1.). Aunque Petra ya no

vuelve a sentirse igual de insegura por el hecho de ser mujer dentro del mundo policial, el tema del papel de la mujer siempre permanece presente.

#### **4.1.3. La relación entre Petra Delicado y los demás inspectores**

Aunque Petra siempre trabaja con Garzón, en algunas ocasiones el caso requiere la implicación de más colaboradores, lo cual también representa un desafío, al cual el dúo tiene que adaptarse. En la primera novela, *Ritos de muerte* (1996), Petra debe aceptar la ayuda del inspector García del Mazo y en la cuarta novela, *Muertos de papel* (2000) la investigación que lleva con el subinspector Garzón está vinculada con un caso del inspector Moliner, un colega suyo de la comisaría. En dos ocasiones las pesquisas los conducen al extranjero, donde tienen que colaborar con un equipo local, lo cual también conlleva ciertas dificultades.

Al final de la primera novela, el dúo Delicado-Garzón se ve obligado a aceptar la ayuda de un inspector de Girona, Ramón García del Mazo, puesto que el caso presenta muchas dificultades. Al principio, a Petra esto no parece molestarle, pero el subinspector ni siquiera pretende disimular su desagrado, por lo cual su jefa decide calmarlo bromeando que al menos no tendrá que aguantar a otra mujer: “¡Tranquilícese, Fermín!, por lo menos es un hombre. Imagínese que llegan a enviarnos a otra mujer!” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 306) Sin embargo, al cabo de poco tiempo también Petra empieza a ponerse nerviosa, dado que su colega decide tomar las riendas del caso e imponer sus propias reglas. A pesar de su antipatía hacia García del Mazo, está dispuesta a admitir que en algunos puntos lleva razón: “Empezó a molestarme su tonillo profesoral, pero llevaba razón, por todos los demonios del averno, aquel tecnócrata de picha corta llevaba razón.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 317) Garzón no acepta al nuevo inspector, pero debido a su carácter conservador sigue cumpliendo con su deber. A estas alturas podemos contemplar la evolución de la relación del equipo investigador, puesto que Petra muestra haber aprendido a interpretar la comunicación no verbal de su compañero: “Conocía a su gélido estilo de obediencia oficial. Aquel tipo le estaba repateándole las tripas.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 318) Aunque al principio parece que a Petra no le molesta compartir los méritos, pronto cambia de opinión y apoya la actitud de su compañero: “A mí también me la suda el mando colegiado: no puede llegar este tío al final del caso y apuntarse una medallita.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 330) La implicación del inspector externo los une aún más, ya que los dos tienen el mismo adversario y se empeñan todavía un poco más en resolver el caso. A pesar de que Petra no recibe a su colega de Girona con los brazos abiertos, le molesta más bien el momento de su

incorporación que él como persona, lo cual no cambia su decisión de resolver el caso por su cuenta únicamente con la ayuda de Garzón y, así, oponerse a la decisión del comisario:

Era incluso simpático, sólo que había llegado en un mal momento, interrumpía, dilataba el proceso de investigación. Estaba convencida de que nos hallábamos casi al final de nuestro caso y me molestaba tener que darle explicaciones, llevarlo prendido como una broche a lo largo de las pesquisas que nos quedaran por hacer. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 331)

En la cuarta novela, *Muertos de papel* (2000), Petra se enfrenta a una situación similar, ya que acaba colaborando con su colega Moliner debido a la vinculación de sus casos. Al principio notamos cierto nivel de admiración e, incluso, un complejo de inferioridad, dado que Petra pone a Moliner en un pedestal describiéndolo como un ser superior:

Si hubiera que conservar dos policías de platino iridiado en el Museo de Sèvres para servir de patrón, éstos serían Moliner y Rodríguez y, si Noé hubiera incluido profesiones humanas además de especies animales en su Arca, Moliner y Rodríguez hubieran sido salvados de las aguas en el apartado policial. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 14)

Sin embargo, al cabo de poco tiempo Petra se da cuenta de que su colega no es más que una persona normal que se preocupa por las mismas cosas que los demás mortales. Cuando le confía que su mujer está a punto de abandonarlo, su relación pasa de la admiración a la amistad (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 54). En este contexto también surge el tema de la mujer, ya que la inspectora se ve obligada a explicarle que no todas las mujeres son iguales y que no tiene el derecho de acusar a todo el género de algo que ha cometido una persona: “Las mujeres no somos una raza aparte, ni una categoría social, ni una estirpe maldita, querido Moliner. Simplemente hemos estado muy puteadas. Quizá eso nos ha generado ciertos resabios, pero la mayor parte de las veces los justifica la realidad.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 168) Aunque Petra no entiende las generalizaciones de su colega, incluso ella suele generalizar el sexo opuesto (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 323).

A Petra no le molesta colaborar con Moliner, dado que se trata de un buen investigador, pero a Garzón sí que le desconcierta la implicación de otro inspector en su caso (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 162). No obstante, la colaboración con Moliner representa un momento decisivo para la inspectora Delicado, dado que finalmente pierde la inseguridad. Esto lo notamos en el diálogo en el cual Moliner le confirma que goza de las simpatías del comisario, lo cual hace subir su autoestima:

—Prefiero que lo hagas tú, Moliner. Me pregunto qué nos ordenará. Es capaz de quitarnos el caso a Garzón y a mí.  
—¿Por qué tendría que hacerlo?

—Tú eres el inspector con más prestigio en comisaría. Además, una mujer en un caso de tanta trascendencia...

[...]

—No sé si sabrás lo que se comenta, pero es vox populi en comisaría que Coronas tiene especial predilección por ti. Está claro que, últimamente, te ha dado casos importantes. Además, sólo hay que oír sus comentarios: Petra Delicado tiene diplomacia, sagacidad, da gusto cómo trata a los sospechosos, se puede confiar en ella... Suele ponerte como ejemplo. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 167 s.)

Cuando los tres terminan las investigaciones en Madrid y vuelven a Barcelona, el inspector Moliner empieza a asumir el mando, a pesar de que tiene el mismo rango que la inspectora Delicado. Aunque Godsland afirma la falta de perturbación por parte de la inspectora (véase Godsland 2002: 89), no es cierto; Petra se le opone y empieza a investigar con Garzón por cuenta propia sin comentarle nada a su compañero. Por eso, la rivalidad con otro investigador la motiva una vez más a dar aún mejores resultados en una situación comprometida. Así observamos un aumento de tensión, dado que, por un lado, la pregunta es quién es el asesino y, por otro, quién resolverá el caso primero.

En cambio, la colaboración con su colega ruso, el inspector Alexander Rekov, en *Mensajeros de la oscuridad* (1999) resulta ser totalmente diferente, ya que la inspectora no domina la lengua y tampoco conoce los modales locales, por lo cual el inspector Rekov junto con su subinspector Dimitri Silaiev les sirve de guía en todos los sentidos. Aunque no hay muchas tensiones entre los inspectores, Petra siempre lo deja dominar la situación. Su relación se desarrolla paralelamente a nivel personal, puesto que tras su llegada a Moscú los dos se convierten en amantes (véase capítulo 4.2.). Sin embargo, también surgen algunos desacuerdos, ya que en un caso Petra constata que no podía aprobar los métodos de Alexander” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 258); a pesar de las diferentes costumbres en Rusia le reprocha haber golpeado a unos hombres sin ni quiera interrogarlos para convencerse de que eran los responsables. Además, en un momento llegan a la colisión de su relación profesional con la privada, cuando su compañero ruso no le pasa los recados del comisario Coronas porque aún no quiere que vuelva a España (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 270) y teóricamente pone en riesgo su carrera profesional.

Por último, resulta necesario mencionar la colaboración del dúo Delicado-Garzón con sus colegas italianos, el inspector Maurizio Abate y la subinspectora Gabriella Bertano. Desde el principio se nota que esta colaboración no será fácil, ya que el equipo español ni siquiera puede llevar sus pistolas y el inspector Abate se otorga a sí mismo el derecho de mandar. Por lo tanto, Petra adopta desde el primer momento una actitud defensiva:

¿Cómo evitar que un inspector de policía que está en su propio país y se hace cargo parcial del caso no intente imponer sus propios criterios? Abate quería meter cuchara en nuestro caso y no limitarse a una simple búsqueda. Yo nada podía hacer en contra de eso. Si protestaba o le enmendaba la plana con ahínco excesivo, le resultaría muy fácil no ayudarme como debía. Aquel jodido italiano iba a complicarnos la vida más de lo que yo había previsto. Y no sería culpa suya al cien por cien, sino de aquel sistema perverso que duplicaba esfuerzos sin ninguna necesidad. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 144 s.)

El inspector Abate se muestra no sólo como un buen policía sino también como un hombre listo, por lo cual emprende la táctica de la inspectora y enfatiza la rivalidad. En las conversaciones con Abate, Petra siempre se comporta de manera muy antipática, ya que sigue molestándole que no es ella quien lleve la voz cantante (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 151). Aunque reconoce el valor de Abate como policía e, incluso, aprende de las tácticas que usa durante los interrogatorios (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 162), sigue considerándolo como competencia, lo cual no le permite comportarse de manera natural, dado que se preocupa por lo que Abate pensará de ella: “Mi primer impulso fue decirle a mi subalterno que se dejara de chorradas, pero tuve miedo de los comentarios irónicos que pudiera hacer Abate sobre mi sentido de la autoridad, de modo que me mostré comedida y amable.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 154) A lo largo de la investigación, Abate sigue decidiendo los pasos sin consultarla, por lo cual sus dudas pueden considerarse justificadas (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 163).

En general, la función de Abate es desafiar a Petra tanto a nivel profesional como personal. Por un lado se muestra como un hombre seductor aunque sabe que Petra está casada (y también alcanza su objetivo); por otro, igualmente la provoca a nivel profesional, lo cual la obliga a actuar ante situaciones poco habituales, puesto que no está acostumbrada a un comportamiento tan rebelde por parte de Garzón.

Para concluir podemos decir que Petra suele subrayar la importancia de separar la vida profesional de la privada, pero los amoríos con sus compañeros extranjeros demuestran que es más fácil decirlo que hacerlo.

#### **4.1.4. La relación con los superiores**

A lo largo de la serie va demostrándose que Petra tiene problemas con la autoridad. Cuando se encuentra por primera vez en una posición de autoridad en *Ritos de muerte* (1996), se da cuenta de que disfruta de tener poder, pero al mismo tiempo le da miedo afirmarlo, ya que está ligado con una institución opresora y además resulta ser adictivo (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 91). En este contexto, Thompson-Casado destaca que este problema está arraigado en su lucha personal con la aculturación patriarcal (véase Thompson-Casado 2002: 78).

Dentro de la jerarquía policial, el poder se sitúa en las manos del comisario Coronas. Es un hombre de unos cincuenta años que desempeña el papel de machista en la serie y —como ya hemos mencionado— le preocupa sobre todo la reputación y la buena imagen de la comisaría, lo cual se manifiesta sobre todo en *Mensajeros de la oscuridad* (1999), cuando le encarga que aparezca en un programa de televisión porque es una mujer y quedará mejor que un hombre (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 8).

Aunque su relación se basa en simpatías mutuas, el comisario sigue siendo el jefe de Petra y sus decisiones no siempre le gustan. Por eso, vuelve a rebelarse cada dos por tres, lo cual suele llevar a situaciones cómicas. Además, a lo largo de la serie notamos que Petra recibe un trato especial por parte del comisario, lo cual se puede atribuir a sus reivindicaciones feministas con las cuales empieza su colaboración. Garzón explica la rebeldía de la inspectora hacia la autoridad destacando que “las mujeres detestan la autoridad... que no pueden ejercer.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 181) Esto se puede considerar cierto, ya que ella siempre intenta objetar cuando recibe los reproches del comisario, mientras que los dos hombres lo escuchan con el debido respeto y toda cordialidad (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 182). Aquí Petra tiene la oportunidad de criticar las absurdidades del sistema jerárquico y la ciega obediencia del jefe por parte de los inspectores masculinos: “Los hombres tenéis mitificada la figura del jefe, y no hay para tanto, con respeto siempre se puede discrepar.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 184)

Si bien es verdad que Petra no siempre está contenta con las órdenes del comisario, también conviene decir que comprende los motivos de sus broncas y dirige su odio más bien al sistema burocrático:

Coronas no era un mal hombre, después de todo. En cuanto redactara el dichoso informe me dejaría en paz. La cadena del mando policial no era muy diferente de la cadena alimentaria; sólo que en nuestro caso, lo importante era obtener comida del de abajo para dar de comer al de arriba. (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 73)

La función del comisario en la serie es seguir adelante con la acción, ya que —en su papel de jefe— siempre tiene la oportunidad de cambiar la dirección de las pesquisas y su cargo también justifica cualquier cambio radical.

Sin embargo, el comisario no es la única autoridad a la que Petra se enfrenta a lo largo de la serie. Un buen ejemplo constituyen también los dos representantes de la Iglesia, el cardinal Pietri di Marteri del Vaticano en *Serpientes en el paraíso* (2002) y la madre Guillermina en *El silencio de los claustros* (2009), ya que Petra muestra dificultades para reconocer su autoridad

y choca contra las fuertes personalidades de ambos, lo cual frecuentemente lleva a sesiones de esgrima verbal.

Flores destaca que Petra reflexiona sobre profesiones adecuadas para el cardenal, dado que no respeta la Iglesia Católica “como una institución con ritos preestablecidos y orquestados” (Flórez 2008: 9), ya que se considera vinculada con “las tradiciones impuestas por herencias arcaicas y falocentristas” (Flórez 2008: 10). En este contexto debemos resaltar la dureza de la crítica, puesto que Petra compara al papa con Hitler: “Monseñor, dejémonos de tonterías. Me parece una burla que el papa, un hombre que predica la humildad, permita que se organice en su nombre un montaje como éste. [...] Todos estos fastos tan aparatosos me recuerdan un desfile militar. Mucho peor, ¡me recuerdan a Hitler!” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011c: 136 s.) Esta misma imagen se repite también en la octava novela; dado que la madre Guillermina se da cuenta de la actitud hostil de la inspectora cuando la llama “la reina de este convento” (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 371) y, por eso, le advierte que “ser madre superiora no significa ser una especie de *Führer*.” (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 372)

#### **4.1.5. La crítica de sus colegas femeninas**

La inspectora Delicado no sólo es dura consigo mismo, sino también con los demás, lo cual se menciona varias veces a lo largo de la serie. En este contexto podemos trazar el paralelismo con su nombre de pila —lo cual ya hemos analizado en el capítulo 3.4.1.— que significa piedra y representa uno de los temas recurrentes de la serie. Dado que se trata de una inspectora que intenta ganarse el respeto en un mundo dominado por los hombres, su percepción de otras mujeres también representa un elemento relevante. Desde el principio de la serie notamos la resolución de Petra de no mostrarse débil en el trabajo, ya que así perdería el respeto de sus colegas masculinos: “De cualquier manera, también creía que una mujer no puede dedicarse a lloriquear en su puesto de trabajo sin provocar una reacción fatal.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 12) Por eso, también reprueba el comportamiento de muchas de sus colegas femeninas, ya que —desde su punto de vista— la necesidad de hablar con la canguro durante la jornada laboral demuestra debilidad y la incapacidad de separar la profesión de la vida privada: “Pensaba que no podía ser de esta manera, por mucho que después fueran capaces de resolver el enigma de los diez negritos; aquellas mujeres olvidaban que existía aún un largo camino de formas por recorrer.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 14)

La inspectora no se relaciona con otras mujeres antes de la incorporación de las agentes Yolanda y Sonia, a las cuales hemos presentado en el capítulo 3.4.4. Sin embargo, incluso con estas chicas que colaboran con el dúo Garzón-Delicado de manera habitual, la inspectora intenta mantener una relación puramente profesional y guardar la distancia prudencial, lo cual resulta incomprensible sobre todo a Yolanda. No obstante, la relación con Yolanda sirve de manera ejemplar con respecto a su perspectiva de las mujeres jóvenes, lo cual se intensifica en la novena novela, *Nadie quiere saber* (2013), dado que también disponemos de sus conversaciones con la subinspectora italiana, Gabriella Bertano.

Ya desde el principio de su colaboración Petra parece criticar a Yolanda por concentrarse mucho en sus relaciones privadas, dado que desde su punto de vista la agente debería dedicar toda su energía a su carrera profesional. Sin embargo, gracias a una de estas relaciones amorosas, se presenta un momento crucial de la relación entre Petra y Yolanda. Cuando el psiquiatra invita a Yolanda a salir, ella se muestra solidaria con su jefa y le pide permiso, lo cual choca a la inspectora, ya que no se habría esperado de una mujer una reacción así: “Sabía que los hombres a veces hacen cosas como la que Yolanda estaba haciendo conmigo: compañerismo y avisos previos ante el interés por una misma mujer, pero nunca había visto una conducta semejante entre mujeres.” (Giménez Bartlett 2011d: 359) En este contexto podemos decir que otra función de Yolanda es subvertir la idea de la mujer que tiene la inspectora y poner de relieve sus prejuicios hacia su propio género, puesto que nunca la vemos formar parte de un grupo de mujeres que los podría justificar (véase Yang 2010: 600).

Además, podemos constatar que la relación entre Yolanda y Ricard resulta igual de patológica que el primer matrimonio de Petra, dado que el psiquiatra también intenta cambiar a su novia. Por eso, a través de Yolanda, la inspectora experimenta cierta liberación psicológica de su primer ex marido que nunca ha totalmente conseguido:

Aquella chica lista, trabajadora, notablemente bella y sana como una fruta recién cogida del árbol había tenido la suficiente perspicacia para darse cuenta de que no pintaba nada junto a un cuarentón que pretendía modelarla según sus caprichosos parámetros. Perfecto, ¡un aplauso para ella! (Giménez Bartlett 2010: 158 s.)

Aunque Yolanda consigue moderadamente cambiar la percepción de Petra de las demás mujeres señalando que algunas pueden ser leales y solidarias, Petra no comprende su deseo de formar una familia y de tener hijos. Por eso, cuando Yolanda le comunica que está embarazada (véase Giménez Bartlett 2014: 158), la primera cosa que se ocurre a Petra es preocuparse por la carrera profesional de la joven: “una joven policía que quizá ve frustrada su prometedora

carrera. [...] Le felicito porque espera un bebé, lo cual será el desencadenante del final de su carrera.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 159) Sin embargo, una vez más Yolanda la desafía a cambiar su modo de pensar y aceptar que la felicidad tiene muchas formas, por lo cual la inspectora —a pesar de tener la reputación de ser tan dura como una piedra— le regala un pijama de bebé, lo cual causa una sorpresa para todos los presentes (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 249) y revela una cualidad de la inspectora hasta ahora bien escondida.

Este comportamiento hacia las mujeres no se limita sólo a su entorno laboral. Ni siquiera en el contexto privado Petra tolera a mujeres compartiendo injusticias y penas amorosas, lo cual se manifiesta durante la visita de su hermana Amanda en la cuarta novela, *Muertos de papel* (2000). Al principio, Petra se escandaliza de que su hermana cuenta a unas desconocidas en el spa que su marido quiere abandonarla (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 89), ya que Petra está convencida de que no se trata de un verdadero problema que debería preocuparla tanto: “Tampoco creía que fuera necesaria la compasión cuando alguien ha perdido el amor de su marido o mujer. Las penas amorosas no deberían figurar en las tragedias humanas, habría que negarles entidad para tanto.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 97) Sin embargo, su hermana es la única persona que se atreve a oponerse a la inspectora. Asimismo, no se ve intimidada por los discursos feministas de Petra, puesto que su función es verter críticas no censuradas: “Esta noche cuando te acuestes pregúntate si de verdad eres tan liberada y progresista como has creído siempre!” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 133)

## **4.2. Petra Delicado en su entorno privado**

Este subcapítulo trata la vida privada de la inspectora, basándose en sus relaciones amorosas y, sobre todo, en sus tres matrimonios, dado que algunas de estas relaciones representan la causa de sus inseguridades. Por lo tanto, empezamos por su matrimonio con Hugo y echamos un vistazo a la evolución de su vida privada acabando por su matrimonio con Marcos.

Sobre el primer matrimonio de Petra podemos constatar que aceptó el papel de la víctima de un hombre dominante. A pesar de su profesión de abogada y su independencia económica, no logró librarse de las normas sociales del régimen franquista e incluso tras el divorcio se quedó emocionalmente dependiente de él (véase Flórez 2008: 6). Ella misma admite no haber terminado nunca esta relación patológica: “Un buen día me escapé. Decidí dejarlos al Derecho y a él. Pero fíjese bien: me escapé, nunca fui capaz de enfrentarme con mi marido y decirle lo que pensaba no en el despacho ni en casa, quizá porque sabía que era él quien llevaba razón.”

(Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 159) Este matrimonio representa la raíz de sus inseguridades y complejos, ya que Hugo nunca se conformaba con nada. Aunque fue Petra quien decidió romper el vínculo conyugal y casarse otra vez, su primer marido nunca ha dejado de tener influencia sobre ella (véase Flórez 2008: 6).

Había vuelto a hacerlo de nuevo: temer su opinión, demostrarle sin ninguna necesidad que era respetable, cuidadosa, razonable, convencional. No lograría nunca sacudirme el encogimiento que me atenazaba frente a él. Hugo era la medida de todas las cosas y no sería fácil apartar su figura bíblica de mi vida, mostrarme como era, dejar de pensar que, en el fondo, siempre tenía la razón. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 105)

La razón de esta actitud es que Petra siempre fue tratada como un objeto o, incluso, la propiedad de Hugo. Él nunca se esforzó por aceptar su personalidad, sino que más bien intentó cambiarla según su ideal, lo cual aún se refleja en la baja autoestima de Petra. Su comportamiento podría interpretarse como un símbolo de la mentalidad patriarcal que sigue manifestándose en la sociedad española a pesar de la transición. Aunque Hugo está a punto de casarse otra vez, no renuncia al poder que tiene sobre Petra y tampoco deja de recordarle que había tomado la decisión equivocada. Por eso, insiste en llevar a su prometida al almuerzo con Petra para confrontar a su ex mujer con todo lo que debería haber sido y nunca fue:

No quise mirar demasiado a mi heredera en el corazón de Hugo, pero enseguida recibí una primera y fiable impresión: media melena lisa, ojos ligeramente maquillados, vestido de cuello redondo, pequeño collar... una mujer discreta, discreta en el hablar, discreta en el vestir. Justo el tipo de mujer que hubiera debido ser yo. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 209)

A pesar de los movimientos feministas y los cambios respecto al papel de la mujer en la sociedad española, Petra todavía no consigue rechazar los valores y las ideologías antiguadas del franquismo (véase Flórez 2008: 6). Tras la venta de la última propiedad que compartían, Petra consigue convertir su primer matrimonio en un capítulo del pasado, lo cual representa un importante paso hacia delante:

—Dadas las circunstancias, Petra, es mejor que no volvamos a vernos nunca más.  
—Eso es exactamente lo que quiero yo también —me oí decir. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 213)

En cambio, su segundo marido Pepe representa justamente lo contrario de Hugo, ya que se le presenta como a un hombre con el síndrome de Peter Pan (véase Flórez 2008: 4). En esta relación Petra representaba más bien el papel de madre que de esposa, tratándolo siempre como a un niño:

Pasé de tener un padre marido a un marido hijo. Sentía ternura y piedad por él, lo veía indefenso y dependiente, organizaba su vida, reía sus gracias, conocía a sus amigos. Ciertamente no había conflicto,

pero me di cuenta de que, en el fondo, no me apetecía ser madre de un chico tan crecido que sólo busca cobijo. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 159)

Aunque la protagonista sabe muy bien lo que quiere, también en el caso de Pepe tiene dificultades para cambiar su modo de actuar tras el divorcio: “Frené en seco mi impulso de prepararle un bocado. Había hecho demasiado tiempo de madre y ya no procedía. [...] No perdía su aire de perro extraviado, pero la sociedad de damas protectoras había dejado de contarme entre sus filas.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 9 s.) Un punto crucial de la evolución de la inspectora representa el momento, en el cual se da cuenta de por qué fracasó su segundo matrimonio y, al mismo tiempo, expresa lo que debería haber buscado: “Yo no necesitaba un hermoso cachorro con lazo azul que me demostrara su cariño, sino un auténtico esposo.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 160)

A pesar de llevar dos años separados —como se indica al principio de la primera novela de la serie— Pepe mantiene el contacto con Petra llamándola por teléfono e, incluso, yendo a su casa con diversos pretextos, puesto que ella representa una constante en su vida. En contraposición a Pepe, Petra quiere conseguir justamente lo contrario: terminar con las relaciones sentimentales y librarse de todas las influencias masculinas (véase Flórez 2008: 4). Esto lo demuestra también la adquisición de la casa que representa el comienzo de su vida solitaria e independiente de cualquier hombre:

Algún tiempo después de mi segunda separación me empeñé en encontrar una casita con jardín en la ciudad. [...] Se me presentaba la oportunidad de vivir sola en un lugar tranquilo, lo cual debía ser considerado como otra ocasión de cambiar. [...] Estrené la nueva casa, una vida independiente y las circunstancias, más que el destino, hicieron que me fuera encomendado mi primer caso. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 7 ss.)

Culver destaca que la adquisición de la casa representa el intento de compensar sus fracasos sentimentales y sus puntos débiles con el trabajo y poco a poco cambiar de rol asumiendo un papel más activo en la vida (véase Culver 2012: 103). Su casa y su necesidad de estar sola deben equilibrar su trabajo exigente que la absorbe más de lo que se había imaginado: “Con este maldito caso acabo de darme un buen baño de realidad. Es estos momentos sólo deseo una vida ordenada, regar los geranios, estar sola. Los pequeños detalles cotidianos empiezan a parecerme un privilegio.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 354) Por eso, podemos decir que su casa es un símbolo de seguridad y estabilidad, donde busca refugio ante las maldades del mundo, lo cual recuerda la definición del hogar según la ideología de la domesticidad (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 357; Godsland 2002: 87). Sin embargo, se trata de un hogar seguro que crea sólo para sí misma, ya que los hombres (junto con todas sus necesidades) no deberían formar

parte de su futuro (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 246). Cuando en la segunda novela, *Día de perros* (1997), acoge el perro de una víctima, se da cuenta de que éste consigue ofrecerle el cariño que necesita después de un largo día de trabajo, por lo cual incluso llega a compararlo con sus relaciones anteriores: “Si llego a saber que la cosa era tan sencilla con un perro, me hubiera ahorrado un par de matrimonios.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 39)

Después de aquel segundo divorcio, Petra se empeña en quedarse sola y disfrutar de su independencia recién adquirida. Sin embargo, en la segunda novela conoce a Juan y decide conquistarlo:

Un hombre curioso, aquel veterinario, y sensible. Sin duda bien parecido, o sería mejor decir guapo, guapo a secas, muy guapo. Con seguridad tendría una esposa y cinco hijos, o sería homosexual, o su «asistente» resultaría una joven de veinte años con la que estaría liado; cualquier circunstancia que supusiera dificultades para aquello que me di cuenta estaba apeteciéndome una barbaridad: irme a la cama con él. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 42)

Después de poco tiempo notamos que se trata de otra relación insatisfactoria, ya que ella asume el papel que tradicionalmente desempeñaba el hombre (véase capítulo 4.3.3.2.) e intenta evitar el compromiso. El veterinario la ayuda en el trabajo, pero una relación seria le resulta más que pesada. Al final, llega a la conclusión de que unas cuantas noches de pasión en comparación con las llamadas llenas de reproches no valen la pena. Por eso, la función del veterinario es confirmar que había tomado la decisión correcta y que podía ser incluso más feliz viviendo sola y sin compromiso.

A lo largo de la serie, Petra parece buscar la emoción de la conquista en lugar del amor y se decanta por las aventuras a corto plazo. En una ocasión incluso afirma que la fascinan los hombres inalcanzables: “Parece evidente que existen ciertos retos masculinos para las mujeres: curas, homosexuales, impotentes o políticos en el poder, cualquier cosa que enardecza la dificultad y mezcle en la seducción una pizca de claudicación ideológica por parte del macho.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 119) Por eso, también muestra interés en el cura con el cual colabora en el tercer caso e, incluso, se imagina estar casada con él, ya que este hombre tranquilo e inteligente representaría lo contrario de su trabajo cotidiano: “Me gustaba aquel cura, [...]; si hubiera sido protestante quizá hubiera podido casarme con él. Una hipótesis seductora: tranquilas veladas nocturnas frente al fuego, algo de conversación espiritual, un poco de paz como antídoto a los horrores de mi ocupación...” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 114 s.) De todas maneras, deberíamos preguntarnos si la atrae más por su tranquilidad o por ser un hombre inalcanzable, lo cual representa un desafío para su carácter de mujer conquistadora, dado que

ella misma constata que conquistar a los hombres parece ser su verdadera vocación: “Me hubiera gustado ser una mujer fatal. A veces pienso que es mi auténtica vocación, romper corazones a mansalva mientras fumo una kilométrica boquilla de marfil.” (Giménez Bartlett<sup>2</sup>2011a: 161)

Como ya hemos mencionado anteriormente, a Petra no le resulta fácil separar la vida privada de la profesional, parcialmente por su carácter seductor, lo cual demuestra también su viaje a Rusia en *Mensajeros de la oscuridad* (1999), donde empieza una aventura con el inspector ruso, Alexander Rekov. Incluso podríamos decir que por un instante se le olvida el motivo de su viaje, puesto que se ve distraída por su compañero que había activado su modo de caza: “Es posible que Napoleón y Hitler salieran escalados de este país, pero como hay Dios que tú no puedes abandonar la gran madre Rusia sin haber conquistado a este tío.” (Giménez Bartlett<sup>2</sup>2011a: 228) Sin embargo, su comportamiento resulta natural, ya que experimenta por primera vez la independencia adquirida después de dos matrimonios e incluso podríamos constatar que, mediante esta aventura sin futuro que no pone en peligro su estado de libertad, intenta compensar los años de opresión por parte de su primer marido Hugo. Esto lo confirma también la comparación con el turismo, dado que manifiesta su deseo de disfrutar de una relación efímera: “Pensé que era excitante tener un amante ruso, un auténtico hombretón del que no conocía sino su apostura. ¡Eso era el verdadero turismo, y no visitar monumentos!” (Giménez Bartlett<sup>2</sup>2011a: 240) A pesar de que Petra se ve como una *femme fatale* y disfruta de la relación sin compromiso, en el fondo es una persona romántica en busca de una relación excitante, puesto que en varias ocasiones compara al inspector ruso con los grandes personajes de la literatura rusa, lo cual sólo subraya lo mucho que desea el amor romántico, aunque sea pasajero: “Alexander Rekov siempre sería mi apuesto amante ruso, mi conde Wromsky, mi Iván Turgueniev.” (Giménez Bartlett<sup>2</sup>2011a: 277)

En cambio, en la sexta novela de la serie, *Un barco cargado de arroz* (2004), durante la investigación de un caso conoce al psiquiatra Ricard Crespo que decide seducirla. Al cabo de poco tiempo, el psiquiatra muestra el deseo de convertir su amorío en algo más serio y en varias ocasiones le propone vivir juntos. Sin embargo, Petra no está convencida de que sea buena idea y sigue dándole vueltas al tema hasta que llega a la conclusión de que es muy feliz y que no quiere cambiar nada, ya que —en contraposición a Ricard— ella no teme la soledad: “Me negaba a que alguien me recordara las miserias de lo cotidiano dejándose el dentífrico abierto, o sorbiendo la sopa, o quejándose de dolores musculares antes de meterse en la cama. Hay una cierta elegancia en la soledad, hasta que la muerte te separa del mundo.” (Giménez Bartlett

<sup>2</sup>2011b: 93) La función del psiquiatra es muy importante para el desarrollo de Petra, ya que la obliga a formular su propia definición del concepto de la felicidad y, por fin, decidir por sí misma.

Lo mismo sucede también en el caso de Marcos Artigas, el padre de la testigo de *Nido vacío* (2007), con quien finalmente decide casarse, pero en este caso no la obligan a hacerlo ni las normas sociales ni sus parientes. Varios años después de su segundo divorcio, empieza a preocuparle el tema de la soledad, lo cual está vinculado con un caso muy desagradable que está investigando en dicho momento. Se trata de una evolución sorprendente, ya que desde el principio de la serie notamos su fuerte deseo de mantener su independencia y la vida solitaria.

Esto significa que también Petra evoluciona a lo largo de la serie y le cuesta cada vez más mantener sus propósitos, sobre todo porque se convierten en cierto tipo de opresión. De repente observamos que sus necesidades cambian y el hecho de admitirlo y de modificar su vida la ayuda a evolucionar como mujer y policía. También Yang destaca “la angustia de la soledad” (Yang 2010: 601) y subraya la relación entre el título de la novela y la vida de la inspectora: su casa es un nido vacío, lo cual representa “el colmo de la soledad” (Yang 2010: 601).

El factor decisivo es que el tercer matrimonio refleja su propia decisión basada tanto en las emociones como en la razón, lo cual también demuestra cierta madurez: “Todo era diferente en este tercer matrimonio: me unía a un hombre en estricto plano de igualdad. No sería de él ni hija ni madre, sino sólo esposa. Tendría, además, una legión de vástagos postizos a los que ni siquiera sabía aún cómo tratar.” (Giménez Bartlett 2007: 390) Sobre todo los cuatro hijastros la desafían, por lo cual podemos decir que Petra incluso asume el papel de madre, aunque sea solamente a tiempo parcial, lo cual representa el término medio entre su vida profesional y privada, ya que puede concentrarse en su carrera y, al mismo tiempo, no se priva completamente de los placeres maternos. Si bien es verdad que disfruta mucho del tiempo con los niños porque ellos también compensan las crueldades con las que se enfrenta en su entorno laboral, también cabe destacar que no se ha arrepentido de no haber tenido hijos: “Me di cuenta hasta qué punto es fácil volverse hiperprotector y retrógrado cuando se tienen hijos pequeños. Debía dar mil veces gracias al cielo por haberme librado de semejante responsabilidad.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 235)

### 4.3. El cambio de papeles

El último tema que deberíamos poner de relieve en el contexto de la mujer es el cambio de papeles en la serie *Petra Delicado*, por lo cual elaboraremos este aspecto dentro del entorno laboral de la inspectora tanto como respecto a las víctimas y a los diversos papeles de la mujer presentadas en la serie.

#### 4.3.1. La cuestión del poder en el entorno laboral

La inspectora Delicado se enfrenta con un cambio de papeles tanto en su vida laboral como en la privada. Dado que ya hemos analizado este fenómeno en su segundo matrimonio, en el cual asumió el rol de madre (véase capítulo 4.2.), no volveremos más a este asunto y nos centraremos en otros aspectos.

El aspecto más relevante representa la inversión de poder a nivel profesional con respecto a su colaboración con el subinspector Garzón. Como ya hemos mencionado en el capítulo 4.1.1., al principio Garzón tiene dificultades para adaptarse a tener una jefa femenina, lo cual Petra nota e inicia una conversación sobre este tema: “Me refiero a que preferiría tener un compañero varón en el trabajo, un jefe varón.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 48)

Otro ejemplo generan las interacciones de los respectivos miembros de la policía con respecto a las víctimas de violación, por lo cual cabe resaltar el contraste entre la inspectora y las víctimas:

El significativo de la voz narrativa describe a las víctimas en esta obra como mujeres delgadas, frágiles e introvertidas, ya que plantean un marcado contraste con la fuerte personalidad y actitud beligerante de la heroína. Petra, en vez de sentir lástima por las mujeres violadas e identificarse con su sufrimiento y el de sus familias, reacciona de forma casi violenta ante su pasividad y autocompasión. (Flórez 2008: 7)

Estas dos caracterizaciones contrastan también con la perspectiva del subinspector y los demás hombres (véase Flórez 2008: 7) que —debido a su formación conservadora durante la dictadura— se esperaban que una mujer tuviera más compasión con las víctimas que los hombres. Sin embargo, en el mundo creado por Alicia Giménez Bartlett se subvierten los papeles típicamente atribuidos a los respectivos géneros para señalar que la transición de la sociedad aún está en el proceso.

### 4.3.2. El papel de la víctima

Otro aspecto de la serie de Giménez Bartlett que resulta necesario resaltar en este trabajo es el perfil de los delincuentes y de las víctimas. En contraposición a numerosas obras de la narrativa policíaca en las cuales aparecen un delincuente masculino y una víctima femenina (véase Pirker 2011: 7), en la serie *Petra Delicado* notamos la igualdad de género también a través de los personajes, ya que también en este contexto la autora subvierte los papeles tradicionalmente asumidos en la narrativa detectivesca y representa a los hombres no sólo como delincuentes sino al mismo tiempo también como víctimas de la sociedad.

#### 4.3.2.1. El delincuente como víctima: el caso de Juan Jardiel en *Ritos de muerte* (1996)

El hecho de que Juan Jardiel sea un violador, no significa que no pueda desempeñar simultáneamente el papel de la víctima. En este caso incluso podemos decir que representa una doble víctima: la de la sociedad y la de su propia madre. Como ya hemos analizado en el capítulo 1.2.5., la *novela negra* no suele hacer uso de personajes monolíticos, así que siempre nos enfrentamos con asuntos muy complejos, lo cual confirma también el caso de Juan Jardiel.

Después de la primera visita de la casa de los Jardiel, Petra constata que debido a sus circunstancias de la vida el chico se convierte en su principal sospechoso, ya que su vida miserable se ve además agravada por su situación familiar: una madre castrense que se hace pasar por viuda para no tener que admitir la separación de su marido y la novia que al mismo tiempo desempeña el papel de hermanastra:

Los rasgos del sospechoso, el hecho de ser hijo de viuda y tener una novia de niñez metida en la familia, eran tremendamente significativos a mi modo de ver. Demasiada presión femenina, demasiados deberes. Su actitud intachable, tan inmaculada, me confirmaba esa impresión negativa. ¿A qué se reducía la vida de ese muchacho? Trabajo diario, vuelta a casa, una novia que es medio hermana a la cual difícilmente puede verse con ilusión de enamorado... y la responsabilidad que los hijos de madres viudas parecen destilar frente al mundo. Eso no genera necesariamente un violador, pero existía la base familiar neurotizante que yo había estado buscando. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 193)

La inspectora resalta que desde su punto de vista las madres siempre tienen la culpa y no sólo por haber dado a luz a los criminales, sino también por haberlos criado de una manera que les hizo desarrollar comportamientos patológicos: “Un par de ellos debían su desequilibrio a desengaños amorosos o disturbios sexuales adultos, pero en general las madres se llevaban la parte del león.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 72) Asimismo, el subinspector recalca esta idea a lo largo de la historia, aunque opta por una representación mucho más plástica: “Con lo que se

demonstraría algo que yo siempre he pensado, y es que los asuntos de coño vienen a su vez de otros asuntos de coño.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 221)

Petra describe a la madre de Juan como una mujer alta y fuerte que representa justamente lo contrario de las víctimas de violación que son todas muy frágiles: “Era una mujer alta, fornida, potente, en absoluto una viuda que inspirara compasión. [...] Ni un solo músculo de su cara cambió de expresión al recibirnos.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 195) También la novia de Juan no tiene nada en común con las chicas violadas: “Alta, fuerte, atlética, pelo negro sobre un rostro lleno de resolución y valentía, tal y como ya imaginaba.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 196) La necesidad de Juan de violar a chicas más débiles proviene, como mínimo parcialmente, de la opresión psicológica por parte de su novia que lo emascula. Aquí notamos una clara dualidad de papeles, puesto que históricamente eran sobre todo mujeres quien sufría al lado de un padre o marido opresor, pero aquí nos encontramos con un delincuente-víctima. Mediante la marca que deja en la muñeca de las chicas manifiesta su superioridad, lo cual le ayuda a recuperar una parte de su orgullo y autoestima:

Prefiere chicas con aspecto claramente desvalido, delgadas, bajitas, frágiles. No es un tipo que actúe movido por el arrebató de la pasión. Es frío y muy cuidadoso. Escoge a las chicas, las sigue unos días hasta conseguir un horario de sus movimientos y, con toda prudencia, decide el momento ideal. Es astuto, no habla, se cubre siempre la cara, cambia de barrio. Siente orgullo al cometer sus fechorías, de ser así no llevaría a cabo el macabro rito de marcar la flor. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 69)

Teniendo en cuenta que las violaciones empiezan cuando Juan y Luisa están a punto de casarse, podemos interpretar su comportamiento como un intento de compensar el estrés y la frustración, puesto que se da cuenta de que va a pasar del dominio de su madre, que no le deja personalizar ni siquiera su propia habitación, a las manos de la novia, que por su carácter fuerte resulta ser igual de opresora:

Sentirse como en la plaqueta de un microscopio, observado por su madre. Un joven sometido a una férrea disciplina despersonalizadora podía llegar a estallar, dedicarse a ser diferente y aun opuesto en otra parte, incluso vengarse de un elemento femenino tan totalizador. Y escoger chicas débiles para hacerlo, demasiado temeroso de la ciclópea figura materna. ¿Un desencadenante? Aquel matrimonio cercano que tenía rasgos *contra natura*. También contaban los misterios viscosos de la relación entre madre e hijo, los vericuetos oscuros, de difícil deducción. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 205 s.)

Como ya hemos insinuado anteriormente, también la casa representa un elemento opresor tanto desde el punto de vista psicológico como emocional. Además, proporciona la evidencia de que el chico nunca ha tenido la oportunidad de desarrollar su propia personalidad, dado que su madre siempre ha tomado todas las decisiones por él:

Nada indicaba que un chico joven durmiera allí. Ni un póster, ni el recorte de un equipo de fútbol clavado con chinchetas en la pared, ninguna seña de identidad. Sólo cuadritos discretos representando paisajes y flores, los mismo que luego comprobé podían verse en el resto de la casa. Una cama estrecha, la mesilla de noche, un exiguo armario empotrado. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 195 f.)

En el caso de Juan hay un claro cambio de papeles, puesto que Petra empieza a percibirlo como víctima; según hemos analizado en el capítulo 2.1.1., históricamente las mujeres solían reprimir su identidad, ya que estaban dependientes de sus maridos y dominadas por ellos, y sólo desempeñaban el papel del *ángel del hogar* cuya única tarea era cuidar del marido. En cambio, aquí se trata de la opresión del único hombre de la familia que no tiene la oportunidad de explorar su sexualidad, lo cual también confirma la novia. “Juan no es capaz de algo así. Si le hubiera dado la gana hubiera podido acostarse conmigo, viviendo juntos hemos tenido muchas ocasiones, pero nunca me tocó. Quería que estuviéramos casados. Lo han educado muy recto y tiene sentido de la moral.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 217)

La disposición del delincuente en serie para realizar actos de violencia se puede describir desde el punto de vista de la psicología: estas personas están convencidas de ser víctimas ellas mismas, lo cual les otorga el derecho de vengarse, incluso si sus actos hacen sufrir a gente inocente (véase Füllgrabe <sup>2</sup>1997: 344), lo cual corresponde al comportamiento de Juan Jardiel.

Tras el asesinato del chico por su propia novia se subraya aún más su papel de víctima, lo cual demuestra al mismo tiempo que la culpa la tiene la sociedad y no necesariamente la asesina, ya que Luisa sólo actúa como la extensión del brazo de una sociedad cruel y conservadora. La chica no es más que la víctima de sus propios padres y de la madre de Juan, mediante lo cual Giménez Bartlett pone de relieve una vez más que son las madres quien tiene la culpa, ya que deberían ser las personas que protejan a sus hijos:

Una experiencia traumática como el abandono de sus padres en la infancia hubiera sido suficiente como para dejarla seriamente tocada, pero luego vino todo lo peor. Su madre adoptiva allanó el camino hacia un carácter rozando lo patológico. El dominio total de una mujer dura y amargada, llena de odio. Los continuos recordatorios de que era una niña recogida, proveniente del pecado, hija de la mujer que había causado en parte la desgracia de aquella casa. La educación castrante, basada en el miedo, en la culpabilidad. Las represiones sexuales, la falta absoluta de ternura. (2013a: 348)

En una conversación con Luisa Petra averigua que la educación por la madre de Juan era muy severa y se basaba en los principios de moral y dignidad, pero sobre todo destacaba que la madre siempre temía lo que pensarán los demás. Por eso, la inspectora resalta la anormalidad del comportamiento de la madre, recalcando una vez más el motivo principal de la tragedia familiar: “Los tenía perfectamente controlados, una esclavitud. Y luego es usted capaz de

negarme la influencia psicológica. Si mi madre hubiera sido así, hasta yo pudiera haber salido violadora.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 244)

Igualmente se resalta que el padre de Juan también tiene la culpa. Según la tradición de la *novela negra* aquí tampoco existe una clara separación entre los buenos y los malos, sino que se trata más bien de culpa colectiva, aunque la madre de Juan había actuado de manera activa mientras que el padre asumió un papel pasivo. Durante un interrogatorio Petra averigua que el padre de Juan nunca se ha preocupado por él, pero al final decidió esconderlo cuando se dio cuenta de que la policía buscaba a su hijo, por lo cual Petra le comunica que su ayuda había llegado demasiado tarde: “Se equivocó de ocasión, quizá si le hubiera ayudado antes, a su hijo le hubiera servido de algo.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 324)

En este contexto debe ponerse de relieve que Luisa mata a su novio para restaurar el honor de su familia, dado que el nombre de la familia se ve manchado por las violaciones de Juan (véase Molinaro 2002: 108). Por eso, tras el asesinato de Juan, Luisa mata y viola a Salomé, la primera víctima del caso, para poder defender en la televisión el honor de su familia apelando a la inocencia de Juan. Así la gente pensaría que el violador sigue actuando y que Juan no ha sido más que una víctima de las falsas acusaciones por la policía (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 295). Sin embargo, su obsesión con la inocencia de Juan y la necesidad de demostrarla a cualquier precio, despierta las sospechas y la señala como la principal sospechosa, lo cual también confirman las deducciones de la inspectora: “Mire, Garzón, sólo creo que la persona que lo mató deseaba que Juan Jardiel pareciera inocente. Así que le quitó el reloj inculpatorio, le puso uno cualquiera y, para que nadie se quedara con dudas, violó y marcó de nuevo.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 329)

A lo largo de la serie nos encontramos con más autores de delito que al mismo tiempo desempeñan también el papel de la víctima. Un ejemplo sería Pompeyo, el perro de la asesina en *Día de perros* (1997), que actúa sólo como la extensión del brazo de su dueña que no es capaz de matar a la amante de su marido con sus propias manos. No obstante, tras cumplir las órdenes de su dueña, el perro también tiene que morir (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 314 s.). Otro ejemplo sería la niña rumana en *Nido vacío* (2007), que roba la pistola de la inspectora en un centro comercial para vengar la muerte de su madre. Si bien es verdad que ella tampoco actúa por su propia voluntad, ya que ha sido manipulada por la directora del centro que, en teoría, debería protegerla, también se convierte en una víctima de venganza, puesto que la hija de la mujer asesinada por Delia la mata a ella.

#### 4.3.2.2. *El testigo como víctima*

Otro ejemplo de la victimización de los personajes representa la intimidación de los testigos que también forma parte de las características del género negro. A lo largo de la serie observamos que el trato de los testigos y de los sospechosos no siempre corresponde a las normas, lo cual ya hemos comprobado en el caso del sospechoso en *Ritos de muerte* (1996) al cual la inspectora hace desnudar durante el interrogatorio. Sin embargo, muchas veces tienen que aplicar las mismas técnicas también a los testigos para hacerlos declarar ante el juez o, como mínimo, contestar las preguntas relacionadas con la investigación.

Un ejemplo sería el caso del encargado del bar *La Gloria* en *Muertos de papel* (1999) que decide colaborar con la policía, pero luego empieza a dudar y ya no está seguro de lo que había visto. Como se trata del único testigo, deben intimidarlo para que declare ante el juez: “Oye, o dices la verdad o te vamos a meter una emplumada que vas a tener que vender el bar para pagar a los abogados.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 242) Esto no significa que los investigadores no se den cuenta de lo que están haciendo, sino más bien que están desesperados, puesto que a veces no les queda otro remedio. Además, Petra destaca que sólo suelen tratar así a la gente de la clase baja que no se fía de la policía, por lo cual pueden estar seguros de que no los denunciarían: “Estábamos al borde de la legalidad, o quizá por completo fuera de ella. A Nogales nunca le hubiéramos hablado así. Simplemente, nos aprovechábamos de la sencillez de aquel pobre hombre. Así es la vida.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 242)

Aparte de eso, la inspectora muestra su carácter *hard-boiled* también en el trato con los confidentes. Ya que se siente un poco insegura cuando acude a la cita, intenta manifestar su superioridad, pero acaba exagerando e intimidando a su interlocutor apuntándole con la pistola a su entrepierna: “Saqué la pistola y se la hiqué en los genitales. [...] —Oye, tío, yo no soy una maestra, pero algo te voy a enseñar. Si no me dices exactamente todo lo que sabes acabaré por volarte esto blando y pequeño que tienes aquí.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 77)

Como ya hemos mencionado, a los sospechosos tampoco los trata de manera adecuada, lo cual demuestra la escena de *Mensajeros de la oscuridad* (1999): la inspectora lleva a dos estudiantes universitarios, miembros de una secta que no están dispuestos a revelar ninguna información, al Instituto Anatómico Forense para enseñarles el cadáver de su profeta. De esta manera intenta convencerles de que no guardar el secreto no tendrá consecuencias para ellos y también les muestra que su líder no es más que un hipócrita, ya que obligaba a chicos jóvenes a castrarse, pero él seguía disfrutando de los placeres sexuales. Por eso, Petra decide cortar el pene del

muerto a fin de imponer su superioridad sobre él: “Cogí el pene helado del muerto entre mis manos y de un tajo preciso, se lo rebané. Luego lo arrojé a los pies de ambos.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 343)

#### ***4.3.2.4. El marido engañado***

A pesar del carácter dominante del primer marido de la inspectora Delicado que la oprimía psicológicamente, él mismo se considera una víctima de esta relación, puesto que Petra decidió abandonarlo: “Hugo siempre se consideró a sí mismo un marido abandonado, y a mí una inconsciente y una loca que había alterado sin pensarlo dos veces los términos prósperos de mi vida privada y profesional.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 26) Lo trágico para él no es que se hubieran divorciado, sino que la mujer lo abandonó a él, lo cual contradice las reglas de la sociedad conservadora, dado que se trata de un comportamiento aceptado por el hombre, pero no por la mujer: “Yo me fui, y en los anales del mundo civilizado la mujer nunca se va.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 59) También Flórez destaca que Hugo representa “el mejor ejemplo del poder hegemónico tradicional: hombre, perteneciente a la clase alta, educado, con una idea clara de los modelos que una mujer de bien debe seguir; lo cual hace que el abandono de ella, aún después de tantos años, sea imperdonable” (Flórez 2008: 6).

Incluso muchos años después de su divorcio, Hugo sigue ejerciendo mucha presión sobre Petra asumiendo el papel de la víctima y culpándola de sus problemas de salud:

La úlcera salía siempre, aun por teléfono. El momento de nuestra separación, que él denominaba invariablemente como «tu marcha», contaba ya con siete años de antigüedad, pero aquella úlcera se comportaba como los clavos de Cristo, dejaba una huella indeleble que iba haciéndose digna de adoración con el tiempo. Y yo era el soldado romano con la maza levantada sobre la cruz, dispuesta a remachar, yo y nadie más que yo había causado su sufrimiento. Armada con la lanza puntiaguda había hurgado directamente en sus tripas hasta hacerlas sangrar. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 28 s.)

También a Pepe podríamos considerarlo un marido engañado, ya que Petra lo abandonó a pesar de haberse casado con él y prometido compartir con él el resto de su vida. Sin embargo, Pepe se niega a asumir el papel de la víctima, dado que se han separado de manera amistosa.

Asimismo, en este contexto conviene mencionar a Marcos que sí que representa un marido engañado, aunque ni siquiera se da cuenta de ello, puesto que Petra tuvo una aventura de una noche con su compañero italiano que no la hace ni siquiera sentirse culpable. En realidad, llama la atención que la inspectora se preocupa más por lo que pensaría el subinspector que por la reacción de su marido:

Yo no había sido leal con Marcos. Sin embargo, encontraba montones de razonamientos con los que podía eludir la culpabilidad a cara de él: no pertenecemos a nadie, nuestra vida es nuestra, un encuentro sexual carece de importancia... era frente a mi compañero con quien me sentía culpable. Todos aquellos argumentos quedaban en nada con un hombre sencillo como él.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 281 s.)

Con respecto a la casa, Yang destaca que también somos testigos de la evolución de la casa que deja de ser su espacio tranquilo e íntimo cuando Petra se casa por tercera vez. Como Marcos tiene cuatro hijos de sus dos matrimonios anteriores, se ven obligados a remodelar la casa y convertirla en un espacio familiar, lo cual también simboliza el final de la soledad (véase Yang 2010: 599). Sin embargo, tampoco se trata de cambios totales, puesto que a la inspectora sigue costarle aceptar las muestras de amor y lo único que desea es tener compañía y no dormir sola: “La vida es increíble, pensé, centenares de miles de mujeres se quejan de la falta de atenciones domésticas de sus maridos y yo, que sólo aspiraba a llegar a casa y descansar, me veía obligada a zamparme una amorosa tortilla que sin duda me sentaría fatal.” (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 81)

### **4.3.3. Las diversos papeles de la mujer**

A lo largo de la serie nos encontramos con diversos papeles asumidos por la mujer que no siempre corresponden a la imagen del *ángel del hogar* estereotipada por la sociedad, mediante los cuales Giménez Bartlett subraya la idea de que estos estereotipos de género no son más que un producto de la cultura y de la sociedad (véase Rutledge 2006: 116). En la serie la mujer asesina también desempeña un papel interesante, ya que podemos decir que en ocho de los diez casos nos encontramos con una asesina femenina, sea de manera directa o indirecta (véase anexo 8.1.), lo cual ya ha sido tratado meticulosamente por Pirker (2011).

#### **4.3.3.1. Las madres y la culpa**

Uno de los temas recurrentes en la serie dentro del tema del papel de la mujer es la aparición de la mujer como la fuente del mal. Las condiciones familiares forman parte de los mejores predicadores del comportamiento antisocial y criminal, por lo cual desde el punto de vista científico podemos decir que aumenta la posibilidad de un comportamiento social anómalo en los niños que crecen con sólo uno de los padres. Con frecuencia destaca precisamente la ausencia de la figura paternal, lo cual puede conllevar, por ejemplo, problemas económicos y así también tener consecuencias para la manera de educar a los hijos por parte de la madre (véase Suhling/Greve 2010: 75). Esta teoría también se afirma tras el estudio de los dossiers que obtiene Petra al principio de la investigación en *Ritos de muerte* (1996), dado que resulta

claro desde el principio que están buscando a alguien con problemas mentales o, como mínimo, con un comportamiento social anómalo:

Jóvenes que tenían cuentas pendientes con las mujeres, hijos de madres que se habían desentendido de ellos, o demasiado posesivas, o en exceso malcriadoras. Una cuadrilla de madres variadas pero coincidentes en ser generadoras de delito. Por fortuna me había librado de fabricar uno de aquellos monstruos privándome conscientemente de los placeres de la maternidad. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 72)

Esta teoría también puede aplicarse al caso de Juan Jardiel, el violador (véase capítulo 4.3.2.1.), que se cría únicamente con la madre y, asimismo, la ausencia de la figura paterna conlleva dificultades económicas, lo cual confirma la madre durante el interrogatorio:

Me he pasado la vida trabajando. De la noche a la mañana me encontré sin marido, con un hijo y una niña más. Nadie ha tenido que decir nada de nosotros. Ellos han ido a la escuela, han llevado ropa limpia, han comido caliente y no les ha faltado de nada. Nunca hemos dado que hablar. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 242)

La imagen de los *hijos limpios* resulta ser típica para esta clase social, ya que se preocupan por que la gente no hable mal de ellos. Por ejemplo, en la tercera novela, la madre de un sospechoso le dice a Petra: “Me he matado para que fuera limpio, para que nunca le faltara el dinero de un bocadillo y un plato caliente al llegar.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 66).

Dado que la madre de Juan no ha perjudicado la vida sólo de un niño sino simultáneamente de dos, Petra hace uso de una imagen que representa el control exagerado que luego se convierte en una fuerza destructiva y describe muy bien la madre de Juan: “Aquella mujer, como un gran árbol, había proyectado una densa sombra a su alrededor bajo la cual nunca daba el sol y todo estaba podrido.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 337) Cuando la informan de que su hijo es el violador y la hijastra su asesina no se sorprende en absoluto, dado que nunca ha tenido mucha esperanza en ellos debido a sus genes, pero al mismo tiempo destaca que ella siempre ha cumplido con su deber: “Yo no quiero saber nada, ¿comprende?, hice lo que pude, tengo la conciencia bien limpia. Ahora es como si los dos se hubieran muerto.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 342) Sin embargo, la chica sólo mata para evitar que se manche el nombre de la familia, puesto que es lo único que importa a la madre. Por eso, podríamos suponer que el crimen no se habría cometido si la madre les hubiera procurado de vez en cuando un poco de amor en lugar de una camiseta limpia. Aunque el comportamiento de la madre no representa un delito en el sentido del Código Penal, sí que representa un crimen desde el punto de vista psicológico y social, ya que dos jóvenes inocentes se han convertido en delincuentes por su culpa:

Lo has matado porque era cerdo, ¿verdad? [...] Pues has hecho muy bien, ahora sólo falta que te mueras tú. He venido para decirte que no se te ocurra llamarme, ni volver por casa, ni ponerte delante de mí. Es una lástima que todo el pan con que os alimenté no se lo hubiera dado a los perros. No tengo nada más que decirte. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 343)

El hecho de que las madres maltratadoras no siempre críen a criminales no significa que los niños no sufran consecuencias psicológicas. En uno de sus momentos confidenciales, el subinspector Garzón cuenta a la inspectora que de niño él también sufría mucho con su madre:

Mi madre era muy religiosa. Me enseñó que nunca debía sentir demasiado placer. «Cuando te comas un buen trozo de carne, piensa que hay gente que no tiene nada que llevarse a la boca —me decía—: Cuando estés calentito en la cama acuérdate de los que no tienen donde dormir.» [...] En el mismo momento en que a ti se te deshace una onza de chocolate en la boca, en ese mismo momento, un niño pobre está muriéndose de hambre, en ese instante, dando el último suspiro, entregando el alma a Dios.» (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 229)

Además, resalta que a su temprana edad no comprendía los conceptos de pobreza, ya que nunca había conocido a una persona pobre o sin techo, pero las palabras de su madre surtían efecto y le hacían sentirse mal:

Lo malo era que yo no podía hacer nada por aquellos batallones de hambrientos que llegaban hasta Perú. Pero daba igual, la merienda ya no me sentaba bien. A veces tiraba el chocolate a una cloaca con vistas a que, cuando el niño de turno expirara, a mí me cogiera comiendo sólo pan. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 229)

Aunque Petra no es la madre de Pepe, su matrimonio recordaba más bien una relación entre madre e hijo (véase capítulo 4.2.), por lo cual tras el divorcio Petra se sentía culpable de haberlo abandonado: “Éramos buenos amigos, él tenía razón, y yo siempre tendría la sensación de haberlo llevado y traído según las marejadas de mi criterio personal, de haberlo dejado después tirado sobre la playa, solo y mojado.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 43) Esta sensación se puede explicar también mediante la mudanza de la madre de Pepe, que abandonó la ciudad sin ni siquiera despedirse:

Su madre se había quedado viuda, una mujer muy tradicional, negarme por pasar por el juzgado equivalía a un sonado follón. ¿Qué más me daba al fin? Luego, al cabo de unos meses, su madre tradicional se lió con un taxista y se largó a Madrid. No le dijo a su hijo ni adiós. Contó conmigo para deshacerse de sus responsabilidades maternas y lo abandonó. Más tarde lo abandoné yo, y ahora se le moría la maldita gata. Pero a pesar de todo, no se quedaría a cenar. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 44)

Quizá por eso Pepe empieza otra relación con una mujer de la edad de Petra, ya que incluso él mismo reconoce formar parte del grupo de hombres que necesitan una esposa madre (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 83). Sin embargo, en la novena novela llegamos a saber que también

su matrimonio con la periodista había fracasado y que Pepe acabó viviendo con una mujer de su edad, lo cual manifiesta la evolución de su personaje.

En general, Petra parece no poder deshacerse de la imagen maternal, ya que tras salir en la televisión en *Mensajeros de la oscuridad* (1999) empieza a recibir paquetes extraños, por lo cual Garzón resalta que “el que le envió esa cosa debió de percibirla como una madre protectora” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 28). Incluso ella misma admite que su atractivo para los hombres resulta ser un poco inusual, puesto que incluso con los criminales suele terminar de manera amistosa: “Yo era de las que acababan en buenos términos con los culpables, que hasta se quedaban con ganas de invitarme a merendar. Como muy bien decía Garzón, era del tipo maternal cuando no me daba por ser del tipo salvaje.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 86)

Aparte de eso, el tema de la madre se convierte en uno de los motivos principales en *Serpientes en el paraíso* (2002), ya que la impecable ama de casa y madre de tres resulta ser la asesina en el crimen que investiga la inspectora Delicado. Las apariencias, su colaboración en la investigación y la ternura con la cual trata a su hija de dos años engañan a Petra y no la hacen sospechar de Malena. Sin embargo, también se aborda el tema de las clínicas de fertilidad y el aborto. En este contexto Petra pone de relieve que incluso “bajo la apariencia férrea de una mujer de negocios llena de sentido práctico palpitaban los más primarios instintos de maternidad” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011c: 248).

En la séptima novela, *Nido vacío* (2007), nos enfrentamos otra vez con el tema del papel de la madre, puesto que la investigación de un caso lleva a la inspectora al tema de la pornografía infantil. Entre las víctimas figuran las madres que solían alquilar a sus hijas para tomas de fotos pornográficas y la directora del centro donde las niñas buscan protección realiza su venganza mediante una huérfana de menos de 10 años, a la cual luego hallan muerta. Petra afirma que “justo quien debería protegerlos era quien los ofrecía como carnaza” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2010: 223). Asimismo, podríamos afirmar que en *El silencio de los claustros* (2009) la hermana Domitila desempeña el papel de madre de la joven Pilar. No obstante, la hace abortar y, luego, incluso la convierte en cómplice del asesinato. Luego manipula a un chico con problemas mentales, aprovechándose de sus sentimientos por la joven, y lo hace matar a dos personas inocentes. Aquí observamos un paralelismo con el caso anterior, ya que ambas mujeres manipulan a seres indefensos para llevar a cabo el trabajo sucio por ellas.

El tema de la maternidad vinculado con la culpabilidad sale también en la penúltima novela, *Nadie quiere saber* (2013), cuando la subinspectora italiana comenta que tiene mala conciencia

por haber abandonado a su bebé para dedicarse al trabajo: “el niño es tan pequeño que siempre tengo la sensación de que puede necesitar me. Me siento culpable.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 177) Además, cuando Yolanda comunica a la inspectora que está embarazada y que no se siente bien, Petra se muestra más dura que nunca y decide no aceptar ningún tipo de debilidades, ya que el embarazo representa para ella un problema personal que no está dispuesta a tolerar en el trabajo:

¡Ah, no estaba dispuesta a ceder frente a las debilidades maternas! [...] Las chicas actuales tienen su primer hijo a los treinta y tantos e inmediatamente autogeneran la conciencia de que la sociedad les debe una especie de gratitud. ¡Ah, no!, conmigo pinchaban un hueso. Parir siempre me había parecido una actividad femenina ancestral y cotidiana; de modo que no veía ninguna necesidad de tratar a las neomadres como si fueran una especie en extinción. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 206)

Incluso en la —hasta hoy en día— última novela de la serie, *Crímenes que no olvidaré* (2015), llegamos a saber que, en teoría, la madre tiene la culpa del asesinato de su propio hijo, puesto que impidió que éste se fuera a vivir con una chica de limpieza. Por eso, la chica lo asesina en el gimnasio, donde él es cliente y ella trabaja, y echa la culpa a la madre de la víctima: “¡La culpa la tuvo su madre! [...] Era como un niño y ella lo tenía dominado. [...] Esa zorra le metió un montón de ideas en la cabeza. Que yo había querido aprovecharme de él, cazarlo, cargarle mis problemas... Lo que no podía soportar era que el hijo se le largara de las faldas.” (Giménez Bartlett 2016: 33)

La culpabilidad de las madres se manifiesta incluso en el lenguaje, lo cual Petra destaca en una conversación con su superior, ya que los tacos siempre hacen referencia a la madre de alguien: “En realidad es curioso que los mayores insultos dirigidos a los hombres acaben también cayendo sobre la cabeza de una mujer. Porque ya me dirá, comisario, si porque un tío sea malvado o cabrón hay que cargárselo también a su madre.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 12)

A lo largo de la serie, Giménez Bartlett va destacando que muchos problemas sociales tienen la raíz en la infancia de los autores del delito o que provienen de la manipulación por las madres, lo cual subvierte una vez más la idea de la mujer como *ángel del hogar* y la autora señala que los valores opresores de la sociedad llevan, por su parte, a un comportamiento opresor hacia los demás. Basándonos en los resultados de este análisis deberíamos terminar con las palabras de la inspectora Delicado: “Por fortuna no hay madre que cien años dure.” (Giménez Bartlett 2016: 13)

#### 4.3.3.2. *La amante sin compromiso*

El último tema que deberíamos tratar con respecto a la inversión de papeles es el tema de la amante sin compromiso, un papel representado por Petra Delicado a lo largo de la serie. Tras haber superado los dos divorcios, en *Día de perros* (1997) empezamos a notar el interés de Petra por aventuras amorosas e, incluso, puramente sexuales. Aun cuando habla con el subinspector no se muerde la lengua y articula su deseo de una conexión física:

Sabe por qué me ocurre eso, Fermín? Porque últimamente suelo follar poquísimo. [...] Hablo en serio, eso es algo demostrado: cuando dejas de llevar una vida sexual activa, es cuando empiezas a sentir piedad por los débiles y desheredados. Por el contrario, si te dedicas intensamente al sexo, las desgracias ajenas te incumben mucho menos... es que ni las ves. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 38)

Por eso, cuando conoce al veterinario Juan Monturiol, lo que más le interesa es su aspecto, ya que se espera poder entablar con él una amistad basada en los beneficios sexuales (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 160).

¡Dios, no podía ser real!, era tierno, inteligente, varonil, simpático. ¡Habría sido capaz de adoptar una boa constrictor si él me hubiera cantado sus excelencias! Si no conseguía llevarme a aquel tipo a la cama no podría volver a darme rímel frente al espejo sin sentir desprecio por mí misma. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 44 s.)

Para Petra una relación a estas alturas significa hacer el amor de vez en cuando sin complicarse mucho la vida. En contraposición a muchos hombres, Juan sueña con una relación amorosa, es decir que, por una vez, es el hombre que exige el compromiso y no la mujer (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 112 s.), lo cual también subvierte los papeles tradicionales. Sin embargo, a Petra no le gustan las noches románticas, cariñosas, sino que necesita que alguien satisfaga sus necesidades físicas:

Sedución tradicional: música sugerente, penumbra ambiental, cóctel semiseco... Probablemente al salir de allí me propondría ir a tomar la última copa a su casa, y después, al hacer el amor, me susurraría «cariño» aunque no nos conociéramos de nada. ¡Ni hablar, eso no estaba hecho para mí! (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 98 s.)

En este contexto, la inspectora manifiesta su independencia también a través de estos encuentros sexuales y ni siquiera se priva de la oportunidad de hacer el amor en la cama de Garzón (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 156 s.), mediante lo cual pone de relieve la naturalidad del acto. Una vez también hace el amor en casa de Garzón, cuando su subordinado duerme como un tronco en la habitación de al lado (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 222). Por eso, resulta hipócrita que se escandalice al saber que Garzón está saliendo con dos mujeres a la vez (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 103), ya que significa que ella tiene el derecho a divertirse sin

compromiso pero no él. A lo largo de la historia llegamos a saber que una de las novias de Garzón también lleva una relación paralela, de lo cual él está al tanto y lo respeta.

En *Mensajeros de la oscuridad* (1999) Petra sigue con su actitud aventurera y —como ya se ha mencionado en el 4.2. — empieza un amorío con el inspector ruso y, tanto como en el caso del veterinario, su interés se limita a lo superficial. Estas prioridades se subrayan también en la relación con el psiquiatra en *Un barco cargado de arroz* (2004), ya que Petra disfruta de su compañía ocasional, pero le molestan sus llamadas incesantes. Además, la presión por vivir juntos a fin de escapar de la soledad la aleja aún más: “Debería haberme sentido culpable, porque en realidad estaba utilizando a Garzón. No quería volver a casa y tener que enfrentarme a un alud de llamadas de Ricard, y no me apetecía cenar sola en un restaurante.” (Giménez Bartlett 2011d: 95). Tras terminar la relación con el psiquiatra, decide celebrar la exitosa defensión de su libertad con el ex novio de Yolanda, lo cual demuestra una vez más su necesidad de divertirse sin necesariamente compartir también mesa y mantel:

Es algo temporal. Hemos quedado en vernos diez veces, diez veces nada más, luego desapareceremos el uno para el otro. ¿Ha probado a hacer algún trato de ese tipo? ¡Es genial!, da la sensación de estar en una de esas películas antiguas en las que los amantes saben que la guerra va a separarlo o cosas así. Resulta muy emocionante. (Giménez Bartlett 2011d: 393)

En su tercer matrimonio Petra no vuelve a ser un *ángel del hogar*, sino que sigue mostrando ciertas actitudes que corresponden más a los hombres que a las mujeres. Incluso cuando engaña a su marido con el inspector italiano no se siente culpable, dado que para ella los deseos carnales no están relacionados con el amor. Para la inspectora Petra Delicado la verdadera prueba de amor es su disposición de abandonar la vida solitaria y compartir su propio hogar con Marcos y, a tiempo parcial, también con sus hijos.

#### **4.4. Las víctimas de violación en *Ritos de muerte* (1996)**

En la primera novela de la serie hay cuatro víctimas de violación: tres de la clase social baja —Salomé, Patricia y Sonia— y una de la clase alta, Cristina. La última víctima rompe con el esquema del crimen, lo cual fue la intención de la autora, puesto que en la *novela negra* resulta imposible trazar una línea clara entre lo bueno y lo malo. Como ya se ha explicado en el capítulo 1.2.5., el simple hecho de que alguien sea de buena familia o que viva en un barrio más elegante no significa que el mal no le cruce el camino. Asimismo, todas las víctimas comparten únicamente rasgos físicos, lo cual fue decisivo para su elección: “Son frágiles como figuritas de cristal, ese hombre no se atreve a encararse con una mujer corpulenta.” (Giménez

Bartlett <sup>2</sup>2013a: 76) A la segunda víctima, Petra la describe como “tan frágil que temí de que un momento a otro se replegara sobre sí misma como un simple paraguas o una cajita de resorte” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 52).

El papel de la víctima se relativiza mucho, ya que la asistente social pone de relieve respecto a las chicas de la clase social baja que la violación no representa ningún trauma, sino más bien otro golpe del destino:

—¿Las chicas? Bueno, ya se lo imagina, del tipo lumpen. Poco dinero, poco cerebro, poca educación. Trabajan las horas que toca y luego se pasan el tiempo en los bares.

[...]

—[...] Oiga, estas chicas saben bastante de la vida, no piense en ellas como niñas que van a sufrir un trauma. Sus condiciones son muy duras, esto no es más que otro golpe.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 102 s.)

Esto lo confirma también la reacción de Salomé, cuando Petra le promete coger al hombre que la violó y ella le contesta sin emoción alguna: “Me da igual.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 22)

Estas mujeres jóvenes son víctimas de violación, lo cual significa que alguien las ha tratado como objeto que sirve sólo para satisfacer los deseos del hombre. Aparte de eso, la marca indica la percepción patriarcal de la mujer como objeto, tal como lo demuestra la inspectora: “La dichosa marca funcionaba como un símbolo, quizá incluso más infamante que la propia violación. Las unificaba, las convertía en una especie de ganado listo para el sacrificio.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 99) Así podemos decir que el delincuente se apropió de las chicas, dado que marcó su territorio de manera visible para que luciera en sus muñecas para siempre: “Jardiel violaba a las chicas llevado del típico odio no confesado hacia su madre, que se derramaba contra todo el sexo femenino. Las marcaba intentando dejar en ellas su sello, su influencia, él que no estaba autorizado ni a exhibir una fotografía en la pared de su habitación.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 349)

La forma de la marca recordaba una flor, que también representa uno de los temas recurrentes de la obra. Por ejemplo, Garzón y Hamed, un amigo y propietario de un restaurante, repetitivamente comparan a la mujer con una flor (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 65; Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 355). De cierta manera, la siguiente declaración de Garzón también hace referencia a la marca y al tratamiento de la mujer como objeto, que se podría aplicar a las víctimas de violación:

—[...] Además, ¿no hemos quedado en que, para usted, la mujer es una flor?

—Cada flor tiene su jardinero. (Giménez Bartlett 2013a: 268)

De la misma manera que resulta imprescindible darle a una vaca de comer y de cuidarla, las flores también necesitan a alguien que las riegue. Aquí podemos observar un paralelismo con el papel de la mujer como *ángel del hogar* (véase capítulo 2.1.1.), ya que según esta ideología la mujer también necesita a alguien que la cuide debido a su dependencia económica y emocional de su marido.

A través de estas víctimas de violación Giménez Bartlett subraya que la transición de la sociedad requiere mucho más tiempo que la transición social, dado que veinte años no han sido suficientes para cambiar la percepción de la mujer en las mentes conservadoras. A pesar de que la mujer ya no desempeña el papel del *ángel del hogar*, se conserva la idea de la mujer dependiente del hombre.

#### **4.5. Conclusión**

En este capítulo extenso hemos tratado el papel de la mujer en la serie *Petra Delicado* desde varias perspectivas a fin de presentar una visión compleja, basándonos en los aspectos del entorno laboral, en la vida privada y también en la inversión de papeles a lo largo de la serie.

Empezando por la perspectiva ajena, al principio de la serie se demuestra que Petra no tiene el respeto de sus colegas, ya que muchos de ellos se burlan de su formación, y los sospechosos tampoco la toman en serio porque es una mujer. Por eso, la inspectora intenta copiar el modo de actuar de sus compañeros masculinos, lo cual incomoda al subinspector. Sin embargo, cuando se da cuenta de que ser mujer no representa un perjuicio, sino que incluso podría sacar provecho de ello, su actitud cambia y también su manera de actuar empieza a ser mucho más natural, dado que los comportamientos estereotípicos de cada uno de los sexos no son más que un producto de la cultura y de la sociedad. Además, poco a poco notamos el desarrollo de la relación profesional entre la inspectora y el subinspector Garzón que se traspasa el ámbito laboral y llega a ser una profunda amistad. Esto nos indica la evolución de la inspectora tanto a nivel profesional como privado.

Con respecto a la relación con los demás inspectores podemos decir que la colaboración siempre conlleva algunas dificultades. Tanto en el caso del inspector García del Mazo en *Ritos de muerte* (1996) como del inspector Moliner en *Muertos de papel* (2000) Petra afirma que se trata de buenas personas y buenos policías, pero que no está dispuesta a entregar el caso en el cual lleva trabajando durante mucho tiempo en la última etapa de la investigación para que otro

inspector pueda resolverlo. También con el inspector Abate, su colega italiano en *Nadie quiere saber* (2013), Petra lucha por el mando, aunque después de su romance se relaja la tensión entre ambos, lo cual da buenos resultados en la investigación. En cambio, con el inspector Rekov en *Mensajeros de la oscuridad* (1999) no existe otro tipo de tensión que la sexual, ya que Petra no habla el idioma ni conoce los modales del país, por lo cual se ve obligada a aceptar un papel relativamente pasivo y concentrarse más en su romance con el ruso.

En este capítulo también averiguamos que Petra tiene problemas con la autoridad, ya que siempre necesita rebelarse contra las reglas y las órdenes de alguien. Con respecto a su superior, el comisario Coronas, Petra se muestra luchadora y rebelde a pesar de su buena relación y destaca que los hombres tienen mitificada la figura del jefe, por lo cual siempre respetan la jerarquía y las formas. En cambio, Garzón destaca que ella detesta la autoridad siempre y cuando no la pueda ejercer ella, lo cual afirma la desobediencia de Petra hacia los altos funcionarios de la Iglesia Católica y su comparación del papa con Hitler delante de un cardenal del Vaticano. Este comportamiento demuestra que la inspectora no está dispuesta a asumir un papel cualquiera asignado por la sociedad o impuesto mediante la jerarquía de una institución rígida, sino que actúa por su propio código moral y basándose en unos valores personales independientemente de las posibles consecuencias de su acción.

Otro punto de crítica por parte de la inspectora representan sus colegas femeninas. Desde su punto de vista, siempre se debería separar la vida profesional de la privada, y tampoco se debería mostrar debilidad en el trabajo. Por eso, Petra desprecia a las compañeras que se preocupan en comisaría por asuntos privados, ya que la maternidad representa un asunto privado que no está relacionado en absoluto con el trabajo policial. Tras la incorporación de la joven agente Yolanda Santos, Petra debe luchar por la estricta separación de los temas laborales y los problemas privados, puesto que Yolanda intenta entablar amistad con su jefa. Aunque no lo consigue, se muestra solidaria con la inspectora y le pide permiso para poder salir con el psiquiatra que antes era el novio de Petra, lo cual subvierte la imagen que la inspectora tiene del colectivo femenino.

Además, también hemos visto la función de las víctimas de violación, que han asumido el papel de objeto al verse marcadas por el violador. El dúo las compara con el ganado y también se destaca que cada flor necesita un jardinero que la cuide, por lo cual volvemos al tema del *ángel del hogar* y la dominancia de la mujer por el hombre, que aún predomina en la sociedad.

En cuanto a la vida privada de la inspectora, podemos constatar que se define sobre todo por sus relaciones amorosas y el significado de su nueva casa. Después de haber abandonado a su primer marido que desempeñaba más bien el papel de su padre y al segundo marido que se comportaba como su hijo, Petra se muda a una casa con jardín que se convierte en su refugio ante las relaciones amorosas y las maldades humanas. Se toma el tiempo necesario para disfrutar de su soledad y, sobre todo, de la independencia recién adquirida, y dedica el resto de su energía a numerosos amoríos. Sin embargo, en la séptima novela llega a la conclusión de que le conviene casarse con un hombre maduro que no sea como un padre o hijo, sino simplemente un compañero que la ayude a superar las maldades con las cuales se encuentra diariamente en el trabajo. A través de sus cuatro hijastros también puede asumir el papel de madre a tiempo parcial, lo cual es justamente lo que necesita para compensar su trabajo, pero sin renunciar completamente a su estilo de vida. Esto nos demuestra una fuerte evolución de la inspectora a nivel privado, ya que no tiene miedo de renunciar a sus propósitos iniciales que poco a poco se han convertido en una opresión.

El cambio de los papeles representa también un tema relevante, lo cual se manifiesta, por ejemplo, en el entorno laboral y hace referencia a la colaboración de Petra con el subinspector Garzón. Aparte de ser una mujer con un subordinado masculino, Giménez Bartlett retrata a los hombres más sensibles y compasivos que a la inspectora *hard-boiled* para así borrar los estereotipos de género. Aparte de eso, el papel de la víctima se muestra también a través del delincuente que es considerado la víctima de la sociedad y de su propia madre, lo cual traslada el foco de interés del autor del delito a su entorno. Igualmente, a los testigos y a los sospechosos se los suele tratar de manera muy cruel para sacarles información, por lo cual en un segundo plano ellos también asumen el papel de la víctima. Hugo demuestra que un hombre opresor puede a la vez asumir el papel de un marido engañado; dado que fue Petra quien tomó la decisión de marcharse, Hugo sigue comportándose como la víctima de su ex mujer y destacando que, debido a su abandono, ahora sufre problemas de la salud. Así se pone de relieve que —a pesar de la presunta igualdad de género— ciertos comportamientos de los hombres aceptados por la sociedad no se toleran en el caso de la mujer, lo cual indica la aún presente transición social. Sin embargo, a lo largo de la serie Giménez Bartlett subvierte los papeles estereotipados y deja a las mujeres asumir tanto papeles positivos como negativos: pueden ser asesinas, madres crueles o amantes desinhibidas, lo cual significa que tienen agencia y así la oportunidad de hacer las mismas cosas que los hombres, sean buenas o malas.



## 5 EL DESARROLLO DE LA CRÍTICA SOCIAL EN LA OBRA DE GIMÉNEZ BARTLETT

*Un mundo curioso, donde comerciar con un ser vivo, incluso robarlo, no es ilegal. Donde la gente se tiñe el pelo de verde. Donde se pagan cantidades elevadas a un detective privado para que recupere un triste gato. Donde puedes asesinar a golpes a un pobre hombre sin dejar ni siquiera un rastro seguible.*

— Alicia Giménez Bartlett

La crítica social representa uno de los elementos más importantes de la *novela negra* y a menudo tiende a convertirse en lo esencial del argumento, por lo cual la investigación suele pasar a un segundo plano. En este contexto cabe destacar que, en el sentido del género negro, se narran sobre todo crímenes que afectan a las clases sociales bajas: “El enfoque realista se centra en los grupos marginales, ya sea por razones de raza, género, clase o nacionalidad, los cuales son obra tras obra el telón de fondo para las aventuras de Petra y Fermín.” (Flórez 2008: 8) Giménez Bartlett incluye en su crítica social a todas las clases sociales y a veces pone de relieve que los límites entre la clase social alta y la baja no resultan tan claros como parecían a primera vista. A lo largo de la serie *Petra Delicado*, nos encontramos con temas que critican expresamente la clase social alta o alguna institución y se abordan numerosos temas que incluyen más o menos abiertamente una crítica social, lo cual demuestra la ilustración 2.

Debido a la gran variedad de temas y su presencia a lo largo de la serie, no será posible tratarlos en su totalidad. Por eso, en los siguientes subcapítulos se analizarán cuatro temas principales cuya importancia se manifiesta a lo largo de la serie: la sociedad, el Estado y sus instituciones, la religión, y, por último, los medios de comunicación.

TEMAS EN LA OBRA DE ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT										
	Ritos de muerte (1996)	Día de perros (1997)	Mensajeros de la oscuridad (1999)	Muertos de papel (2000)	Serpientes en el paraíso (2002)	Un barco cargado de arroz (2004)	Nido vacío (2007)	El silencio de los claustros (2009)	Nadie quiere saber (2013)	Crímenes que no olvidaré (2015)
acoso sexual	X						X		X	X
amor	X	X	X		X		X	X		X
celos		X			X					
clases sociales altas				X	X	X	X		X	X
clases sociales bajas	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
dinero		X		X		X	X	X	X	X
familia	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
formación conservadora	X			X		X		X		X
honor	X	X		X	X	X	X		X	X
inmigración		X	X	X		X	X		X	X
luchas clandestinas de perros		X								
mafia			X				X		X	X
medios de comunicación	X		X	X		X	X	X	X	X
orgullo	X									
papel de la mujer	X		X	X	X		X	X	X	X
policía	X		X	X		X	X	X	X	X
prostitución							X		X	X
religión			X		X			X		X
reputación	X			X	X	X	X	X	X	
sectas religiosas			X							
sicarios			X	X		X			X	
sin techo						X		X		
sociedad / humanidad	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
soledad	X	X	X		X	X	X	X	X	
tráfico negro		X					X			
venganza	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

**Ilustración 2:** Los temas en la serie Petra Delicado<sup>9</sup>

## 5.1. La sociedad

En general, toda crítica social es al mismo tiempo también crítica de la sociedad, pero en este contexto la entendemos como la crítica de todos los seres humanos que no forman parte de las demás subcategorías. Ya que resulta imposible hacer referencia a todos los puntos de la ilustración 2, también en este contexto se han elegido cuatro temas que se tratarán con más detalle: la familia, el honor, la clase social baja y el dinero. A pesar de que algunos de estos temas aparecen en todas las novelas analizadas, se han elegido principalmente por su importancia independientemente de su cantidad.

<sup>9</sup> El color verde indica que el tema aparece en todas las novelas y el amarillo resalta que ha sido tratado en al menos siete de las diez novelas.

### 5.1.1. La familia

El tema del matrimonio y de la familia se ha convertido en un tema recurrente a lo largo de la serie. Para completar lo que se ha dicho al respecto en los capítulos anteriores, podemos subrayar que en *Ritos de muerte* (1996) se afirma ya en el primer encuentro con la asistente social que la sociedad tiene la culpa de la delincuencia. Esto resulta cierto sobre todo en el caso de los criminales jóvenes, que sólo manifiestan las consecuencias de haber crecido en cierto tipo de ambiente:

—[...] Él proviene de un cuadro familiar desastroso. El padre es un alcohólico desempleado, la madre desaparece durante meses sin dar ninguna explicación. En fin, un horror. Ese chico ha vivido en un ambiente de derrumbe moral.

—De modo que ha habido culpa de la sociedad —dijo Garzón como un progre de antaño.

La directora contestó sin pensarlo dos veces.

—Siempre la hay. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 37)

Aparte de eso, a través del personaje de Salomé también se destaca que no todos los niños tienen la suerte de crecer en una familia que los ame y que se interese por su personalidad, sino que en algunos casos se consideran una mano de obra gratuita en el hogar que, además, aporta un poco de dinero al presupuesto de la casa:

¡Por supuesto que desconfiaba de la sociedad! Era lo sano, lo lógico. Todo desde su nacimiento había formado parte de una máquina atenazante. Estaba coartada en su libertad, en sus posibilidades de realización, fregaba suelos, cosía sostenes, aguantaba a una familia que no veía en ella más que dos manos trabajadoras. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 266)

El señor Masderius, el padre de la cuarta víctima de violación, decide borrar la marca en la muñeca de su hija y luego la envía a los Estados Unidos para alejarla de la investigación, con lo cual ni siquiera le permite procesar lo ocurrido y prácticamente la abandona, ya que la joven se queda con su experiencia traumática completamente sola en una ciudad donde no conoce a nadie. Por eso, Petra destaca que la propia familia puede hacer aún más daño sin ni siquiera darse cuenta: “Tenía que irme enseguida, porque, de lo contrario, acabaría cediendo a la tentación de decirle a Cristina que su padre me parecía tan pernicioso para ella como su propio violador.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 166) Además, cuando ve a las primeras tres víctimas salir en la televisión y básicamente vender su experiencia traumática a un programa sensacionalista, constata mostrando su disgusto: “Es repugnante, la familia es un invento repugnante, Garzón. Uno quiere borrar toda evidencia de lo ocurrido como único remedio, los otros exhiben a las chicas en plan monstruos de feria. Me pregunto si su culpa no es igual a la de ese desgraciado violador.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 154)

En cambio, en *Mensajeros de la oscuridad* (1999), cuando los investigadores visitan la casa de unos jóvenes de clase media que forman parte de una secta radical, se averigua que ninguno de los parientes está al tanto sobre las actividades de estos chicos, por lo cual Petra pone de relieve que “el lugar donde suelen saber menos sobre uno mismo es en la propia familia. [...] La familia es un coñazo, Garzón.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 168 s.) En este contexto, la inspectora critica también el concepto de la familia numerosa, ya que resulta imposible dedicarse a su profesión y, al mismo tiempo, encontrar suficiente tiempo para mantener una relación estrecha con siete hijos. Además, en *Serpientes en el paraíso* (2002) Petra parece haber descubierto el paraíso familiar para los miembros de la clase social alta, pero pronto se da cuenta de que las apariencias engañan y que no es oro todo lo que reluce: “La imagen de aquel hombre que había vivido entre el engaño sin engañar a nadie me sobrecogió. Era una de las cosas más tristes que había visto jamás.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011c: 335)

La idea de las serpientes en el paraíso se nos presenta también en la penúltima novela de la serie, *Nadie quiere saber* (2013), a través de tres hermanas de mediana edad que contratan a un sicario para matar al hombre que más les hizo daño: su propio padre. Aunque los indicios señalan a dos de las hermanas durante algún tiempo, Petra no entiende el porqué del crimen hasta que la detenida admite que, de pequeñas, las tres sufrían el abuso sexual por parte de su padre, por lo cual luego decidieron tomarse la justicia por sus manos (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 406). Con este caso Giménez Bartlett señala que las tragedias familiares no afectan solamente a las clases sociales más bajas, sino que incluso los respetables empresarios pueden ser cerdos, aunque en este caso, por la buena imagen que dan de cara a la sociedad, la gente nunca sospecha de ellos. Incluso es probable que, en el caso de que las tres hubieran denunciado a su padre, nadie les habría creído.

La evolución del tema de la familia a lo largo de la serie se manifiesta a través del entorno social y el tipo de abuso que sufren los niños. Mientras que al principio de la saga Giménez Bartlett destaca la difícil situación económica de las clases bajas cuyos hijos a menudo no representan más que unas manos trabajadoras, en las últimas novelas se intensifica la crítica mediante la crueldad por parte de los familiares y, en particular, las madres como, por ejemplo, en el caso de la pornografía infantil. Además, también se ataca directamente a la clase alta poniendo de relieve las perversidades que suceden a puertas cerradas sin que nadie se dé cuenta.

### 5.1.2. El honor

En la novela *Ritos de muerte* (1996) el tema del honor, sobre todo el honor de la familia, desempeña un papel muy importante, ya que el género negro no sólo facilita la crítica, sino que también invita a la crítica del *status quo* (véase Flórez 2008: 7). En este contexto, el tema del honor no sólo nos presenta el móvil del crimen, sino que también hace reflexionar a la inspectora: “El honor no es un concepto individual, salpica a todo el mundo.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 347) Culver intensifica esta idea señalando la semejanza con una enfermedad: “El viejo concepto del honor se convierte aquí en una enfermedad, en algo que debe ser extirpado.” (Culver 2012: 99)

El tema de la violación está vinculado estrechamente con la reputación de la familia, lo cual lleva a la crítica de la influencia de la formación religiosa y falocéntrica en la España de los años 90. Esto explica también la mala conciencia de las víctimas de violación, dado que se consideran culpables de lo sucedido, ya que así han manchado el nombre de su familia (véase Flórez 2008: 7). Esto lo confirma también la reacción de la madre de la primera víctima: “— Mi hija no ha hecho nada —fue lo primero que dijo aquella mujer al entrar—. Ella no lo provocó.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 18) Flórez explica su forma de pensar de manera siguiente:

Esta oposición entre la mentalidad retrograda de las víctimas y sus familias y la subversiva de Petra y Fermín, sirve para corroborar la dinámica de una sociedad compleja, en la cual coexisten prácticas ancestrales con tendencias posmodernas y, así mismo, permite cuestionar la pertinencia de visiones predeterminadas del mundo y sus problemáticas. (Flórez 2008: 7)

De esta manera, el dúo investigador no sólo resalta las paradojas del entorno social sino también el atípico reparto de papeles (véase Flórez 2008: 7).

El honor se manifiesta en varios contextos diferentes, como por ejemplo, en el caso de la policía. En la segunda novela, *Día de perros* (1997), este asunto sale a la superficie en una colaboración con la Guardia Urbana, cuando un sargento defiende a sus colaboradores. Por lo tanto, Petra destaca que en la imagen de un jefe siempre se refleja el comportamiento de sus hombres: “Igual que el honor de un hidalgo dependía de sus hijas, el de un poli depende de sus subordinados. Nunca he entendido ni lo uno ni lo otro.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 117)

También en la octava novela, *El silencio de los claustros* (2009), se aborda el tema del honor con respecto a la familia que hace donaciones al convento, dado que el hijo intenta evitar un

interrogatorio apelando al carácter sagrado de la familia. En este contexto Petra resalta que todo parece tener más importancia que la ley:

Se da cuenta de cómo es este país, Fermín? Aquí todo es sagrado y pasa por delante de la ley: el buen nombre y el honor, el orden interno de un convento, la familia... ¿Qué concepto tenemos los españoles sobre la policía? ¿Qué es lo que cree la gente, que nuestras investigaciones se llevan a cabo sólo por joder al personal? (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 267)

A lo largo de la serie, el tema del honor vuelve a manifestarse de manera regular, pero más bien en un segundo plano. Mientras que en la primera novela representa el móvil del crimen y así un elemento crucial, en los siguientes volúmenes pierde importancia, dado que el foco de interés se traslada a otros aspectos, como por ejemplo, la familia y el dinero.

### **5.1.3. La clase social baja**

La clase social baja representa el tema más criticado en el género negro, ya que comprende varios grupos marginales y revela un mundo paralelo dentro de la sociedad. Suele tratarse de gente desgraciada que tiene que aceptar un gran número de golpes del destino, como también se ha mostrado en el caso de las víctimas de violación de la primera novela de la serie. En este contexto, la inspectora Delicado resalta que algunas personas simplemente nunca tienen suerte (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 299 s.). La misma idea se afirma también en *Nadie quiere saber* (2013), cuando Petra reflexiona sobre la muerte de una mujer joven a la cual todo el mundo trata como *daño lateral* de la investigación de un caso complicado: “Su caso ilustraba muy bien la injusticia de la vida, en la que algunas personas parecen nacidas para ser víctimas.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2014: 413) Teniendo en cuenta el gran número de diferentes perfiles marginales, debería resaltarse que sólo podemos tratar a unos cuantos de manera ejemplar.

A lo largo de la serie nos encontramos varias veces con un autor del delito de la clase baja que considera ir a la cárcel como un tipo de liberación, indicando que su vida no podría posiblemente cambiar para peor. Un ejemplo sería Luisa en *Ritos de muerte* (1996) que dice: “En la cárcel estaré bien.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013: 346) Esta idea se repite en el primer cuento de la décima novela de la serie, cuando acusan a la chica de la limpieza del asesinato y ella responde con resignación: “No soy asesina, pero ojalá me lleven a la cárcel, así podré descansar de todo.” (Giménez Bartlett 2016: 33)

Además, frecuentemente notamos que los familiares de las víctimas o de los sospechosos presentan una reacción poco habitual desde el punto de vista de la inspectora, puesto que lo que se les comunica representa solamente una desgracia más que pesa sobre ellos:

La madre contestaba como desde la lejanía, sin desesperación ni dolor. No tenía tiempo para sufrir, no podía permitírselo. La exigencia de su vida diaria, los golpes recibidos, la miseria moral... [...] no eran el final de la escalera; debajo de ellos existían varios peldaños que bajaban hasta un abismo total. (Giménez Bartlett 2011a: 66)

Esto también explica por qué algunas personas no sienten curiosidad o no muestran ningún interés en colaborar con la policía. Con frecuencia, sus problemas resultan mucho más graves que, por ejemplo, si a alguien se le ha olvidado apagar la sauna del gimnasio según averiguamos en *Crímenes que no olvidaré* (2015):

Greñuda, aún joven, no muy agraciada, presentaba el aspecto de tener sus propios problemas, quizá los principales de manutención. No estaba en sus costumbres andar perdiendo el tiempo ni permitirse excesos como la curiosidad. La dueña nos dijo que tenía cuatro hijos y un marido alcohólico. (Giménez Bartlett 2016: 13)

El amor resulta importante para las personas de todas las clases sociales e, incluso, representa un válido móvil del crimen. Sin embargo, suponemos que afecta de manera mucho más fuerte a las personas cuyas vidas no abundan en aspectos positivos, por lo cual una simple ruptura puede conllevar consecuencias trágicas y, sobre todo, inesperadas:

Los crímenes pasionales ya son por sí un buen follón. Éste tenía encima connotaciones poco brillantes. ¡Menuda historia de amor! Los protagonistas no eran precisamente Romeo y Julieta, Dante y Beatriz. Dos tipos zurrados por la vida, tronados, puteados, olvidados, sin cualidades, sin belleza, sin suerte. Pero nadie podía dudar de que su historia fuera, a fin de cuentas, una historia de amor. Quizá se tratase de un amor astroso, de una pasión sin dimensiones épicas o poéticas, sin gracias, sin aliento divino, sin espíritu transgresor. (Giménez Bartlett 2016: 31 s.)

Aparte de eso, en *Día de perros* (1997), Petra investiga la muerte de un desgraciado a quien nadie lo reclama y, por lo tanto, nadie asiste a su funeral, lo cual vincula el tema de la marginalidad con la soledad. Mientras que la inspectora se plantea la pregunta de cómo es posible que un ser humano quede tan solo, el subinspector empieza a preocuparse por la implicación de su jefa, por lo cual advierte:

—Va a cogerle usted cariño —me dijo un día el subinspector.  
—Quizás será el primero que tuviera en su vida. (Giménez Bartlett 2013b: 19)

Sus preocupaciones se ven justificadas cuando la inspectora llega al funeral con el perro de la víctima para que al menos un amigo llore por él. Este motivo se repite también en *Un barco*

*cargado de arroz* (2004) y en *El silencio de los claustros* (2009) mediante el tema de los sin techo. Cuando la inspectora descubre la subcultura de los *homeless*, siente mucho odio hacia la humanidad, sobre todo cuando entabla cierto tipo de amistad con un posible testigo al que acaban matando para que no revele información comprometida. En este contexto, Petra destaca que “aquí no hay delito ni lucha, ni siquiera picaresca. Son hombres acabados, apartados en un rincón y olvidados; pero lo cojonudo es que todos lo sabemos y nos da igual.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 71) Esto nos lleva también al tema de la responsabilidad colectiva, ya que los unos siempre esperan que los otros hagan algo y, al final, nadie se ocupa de nada:

—¿Quién se ocupa de los «sin techo» en Barcelona, Fermín?

—Bueno, ya sabe, los servicios sociales de la Generalitat y algunos del ayuntamiento. Lo malo es que también debe de haber centros de iniciativa privada. Lo cual quiere decir...

—Que en teoría todo el mundo se ocupa de ellos, pero se mueren en la puta calle.

(Giménez Bartlett 2011d: 15 s.)

A unas personas desgraciadas que viven en la calle todos los miran como una carga económica para el Estado: “Es casi seguro que ese hombre no cuenta con nadie que le llore ni a quien la justicia pueda consolar. Incluso puede que alguien se alegre de su muerte, al menos el Estado, un parásito social menos a quien esconder cuando llega una autoridad.” (Giménez Bartlett 2011d: 32) El realismo social se manifiesta a través del horror de la inspectora que empieza a preguntarse si también a ella la vida la obligará a acabar así: “Tuve miedo, un miedo espantoso, porque aquella mirada me permitió asomarme a un páramo terrible que también estaba dentro de mí. [...] ¿No estábamos en realidad todos a un paso de la llanura desolada? (Giménez Bartlett 2011d: 25) Cuando intenta averiguar más sobre este grupo de personas y las ayudas disponibles pronto se desilusiona, ya que el psiquiatra que forma parte de un servicio de ayuda a los sin techo la hace volver a la realidad:

No representan un serio problema para nadie, si quiere que le diga la verdad. Se creó este servicio más de modo nominal que de modo efectivo. Así podemos decir que tenemos unos políticos preocupados por los *homeless*, como en Nueva York. Pero nadie reivindica nada especial para ellos, no forman parte del colectivo, no protestan... (Giménez Bartlett 2011d: 31)

Incluso el comisario destaca que a nadie le importa si cogen al asesino o no, ni a sus superiores ni a los medios de comunicación, pero sobre todo a la sociedad le importa un pimiento la venganza de un desgraciado (véase Giménez Bartlett 2011d: 37). Al cabo de poco tiempo, la inspectora llega a la misma conclusión y pone de relieve la culpa de la sociedad y del Estado:

Nuestro hombre no estaba en lista alguna, ni tenía domicilio fijo, ni pagaba impuestos, y seguramente nunca había utilizado un carnet de identidad. ¿Se lo permitían las autoridades? Era obvio que las

autoridades sólo se interesan por censarte si pueden sacar algún partido de ti. Si no tienes dinero, no tienes nada. Hasta los perros figuran en un censo desde el momento en que les insertan un microchip en la oreja. Claro que un perro pertenece a alguien que lo quiere, lo cuida y lo lleva al veterinario cuando se encuentra mal. Nada parecido a un vagabundo. (Giménez Bartlett 2011d: 74)

La crítica es mucho más dura de lo que parece, puesto que en la segunda novela —que trata precisamente el tema de los perros— se afirma que, según el Código Penal, un perro tiene menos valor que una cosa, ya que “robar perros no es delito en España. [...] tales robos se consideran como «falta administrativa» y en algunos casos como «falta contra la salud pública»” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 123).

Aparte de eso, en *Nido vacío* (2007) se relaciona a la clase social baja con los medios de comunicación, señalando que la televisión se convierte en cierto tipo de altar para la gente que no tiene nada más en la vida, como en el caso de la familia de la niña asesina:

Pobreza, casi miseria, era lo que se podía encontrar allí. Dos catres, una mesa, una nevera desvencijada... y frente a todo aquel material de derribo, una moderna televisión de pantalla extragrande y diseño lujoso. ¿Para comprar aquello había metido Marta a su hija en el negocio de la pornografía? (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2010: 192)

Esto se confirma también a través de lo que dice Petra a su hijastra Marina, cuando la deja un rato sola en casa. Así la inspectora critica el bajo nivel de los programas de televisión que muy a menudo se dirigen justamente a las clases sociales más bajas: “Lo que puedes hacer es leer un libro, escuchar música y, si no tienes miedo de volverte idiota, también ver la televisión.” (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 13)

El último punto de este análisis con respecto a la clase social baja representa el tema de la inmigración. A lo largo de la serie, conocemos las diferentes caras de la inmigración en la sociedad barcelonesa. En *Serpientes en el paraíso* (2002) nos acercamos al mundo de las criadas extranjeras de la alta sociedad barcelonesa. Aparte de un grupo de chicas filipinas que habían llegado a España de manera ilegal, conocemos también a Azucena, una criada ecuatoriana que cuida de los niños de otra gente mientras su hijo vive con su padre en Ecuador y ella les envía regularmente dinero con la esperanza de poder volver a estar con su familia dentro de un par de años. En este contexto, la inspectora pone de relieve que a veces la vida no sólo es injusta sino también muy dura: “Curioso mundo, complicado. Aquella mujer tenía su propio hijo a miles de kilómetros y cuidaba de una niña que no era suya.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011c: 99)

Igual que en la quinta novela, también en *Día de perros* (1997) se menciona a los inmigrantes con respecto a la colaboración con la policía, ya que muchas veces no quieren hablar para no llamar la atención: “Mi marido dice que no son nuestros problemas. Él es albañil, un buen trabajador, pero no quiere los problemas de los españoles.” (Giménez Bartlett 2013b: 35) Además, tanto en la novela que acabamos de mencionar como en *Crímenes que no olvidaré* (2015) Petra subraya que numerosos inmigrantes viven en condiciones inhumanas de manera ilegal y que los dueños de las propiedades se aprovechan de su indefensión. La propietaria de una de estas casas incluso afirma: “¡Pues hay quien les alquila camas por horas, hasta balcones les alquilan, y mi pensión tampoco es ninguna maravilla, saco para vivir. Si eso es ilegal que me den una pensión como Dios manda!” (Giménez Bartlett 2016: 98) Esta gente también pertenece al grupo más afectado por el paro, lo cual afirma una chica rusa que está desempleada por ser madre soltera: “Tengo un hijo de tres años en Rusia. Le dije que quería traerlo conmigo y entonces me echó. Contestó que no podían permitirse empleadas con hijos sin padre. Demasiadas faltas al trabajo, demasiada inseguridad.” (Giménez Bartlett 2016: 114) No obstante, en *Un barco cargado de arroz* (2004) nos encontramos en un descampado de la Diagonal con los inmigrantes que representan el grupo de los más desgraciados. Aquí la inspectora se plantea la pregunta de cómo podemos seguir viviendo al lado de esa gente sin mostrar ni un poco de compasión:

Tenía la sensación de dejarla al borde de un precipicio, a punto de ser devorada por un gran monstruo, en un peligro máximo y, sin embargo, no le prestaba el más mínimo auxilio, la dejaba allí. Así era la realidad. Todos vivíamos al lado de aquellas tribus abandonadas a su suerte y, sin embargo, nadie corría en su busca para llevarlos de vuelta al lugar seguro. (Giménez Bartlett 2011d: 66)

La crítica social de la clase baja transcurre una evolución a lo largo de la serie. Mientras que en los primeros libros Giménez Bartlett trata sobre todo la desgracia de las clases más pobres que no tienen mucha esperanza de que su vida mejore en algún momento y, en general, cometiendo un crimen no pierden mucho, en los siguientes libros el tema de los pobres y de los sin techo sirve como introducción a la crítica del Estado y las clases altas. En varias ocasiones se subraya la problemática de la responsabilidad colectiva: aunque todos están al tanto, hacen oídos sordos para no tener que actuar y esperan que lo haga otra persona o el Estado. Además, se pone de relieve la desensibilización de la sociedad respecto a los grupos marginales, dado que en algún momento la gente ha dejado de ser solidaria y sólo se preocupa por sí mismo. El tema de la inmigración también gana cada vez más importancia, puesto que se destacan las condiciones inhumanas en las que vive esta gente y lo difícil que es empezar desde cero por motivos burocráticos, lo cual nos lleva otra vez a la crítica del Estado.

#### 5.1.4. El dinero

En varias ocasiones, también se aborda el tema del dinero. Un ejemplo serían las luchas clandestinas de perros de la segunda novela, una práctica que la inspectora descubre durante la investigación de un asesinato. Dado que se trata de un crimen cometido dentro de un grupo bastante cerrado, tiene que acudir a expertos para conseguir más información sobre el tema. Cuando un periodista le enseña las fotos de las atrocidades que se cometen, la inspectora empieza a buscar el porqué:

- ¿Quién es capaz de hacer una cosa así? —pregunté al aire con horror.
- Gente como tú y yo —respondió Casasús apareciendo sonriente.
- Espero que no —repuse.
- El dinero remueve lo peor que hay en nosotros. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 238)

Mediante este diálogo se destaca que la gente es capaz de hacer cualquier cosa por el dinero sin cuestionarlo mucho, ya que el dinero les sirve como justificación. Además, también se resalta que el deseo de cobrar es mucho más fuerte que la solidaridad humana. Cuando Petra y Garzón visitan el piso del hombre apuñalado que está en el hospital, lo único que le importa al propietario es recibir el dinero que le toca cuanto antes: “¿Y a mí quién va a pagarme el alquiler mientras esté en el hospital? ¿No puedo al menos buscar otro inquilino?” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 21)

También en la cuarta novela, *Muertos de papel* (2000) nos encontramos con un crimen cometido por motivos económicos. Aunque podríamos pensar que la amante quiere vengar la muerte del periodista, al final reconocemos que su móvil es menos noble, ya que mata por dinero negro. Por eso, Petra afirma que “lo cierto es que el jodido dinero no hace más que fastidiar” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 119).

Otro caso chocante nos presenta la sexta novela de la serie, *Un barco cargado de arroz* (2004), que afirma la desaparición de los límites entre la sociedad alta y la sociedad baja. Lo que al principio parece un asesinato de un mendigo, más tarde se revela como un crimen relacionado con el blanqueo de dinero a través de una fundación caritativa. En este caso, el padre intenta imputar a su propio hijo a fin de salvar su empresa, ya que como él mismo constata: “La empresa es más que un hijo, más que una familia, más que mi propia vida.” (Giménez Bartlett 2011d: 380) Cuando el viejo saca el arma del crimen incluso comenta que se trata de “una arma de la guerra civil, cuando se mataba por ideales y no por dinero” (Giménez Bartlett 2011d: 386).

Algo parecido podemos observar también en la séptima novela, *Nido vacío* (2007), que trata el tema de la inmigración y la pornografía infantil. Es el caso que más afecta a la inspectora, sobre todo después de hallar el cuerpo de una niña, dado que pone de relieve que —para algunas personas— el dinero es más importante que los propios hijos: “Mujeres que alquilan a sus hijos para fotos pornográficas. Tu propia madre te instala en la ignominia, el ser que teóricamente siempre te protege y vela por ti; la única persona a la que puedes apelar te zambulle en el barro. [...] La miseria económica que engendra la miseria moral.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2010: 177)

También en la octava novela, *El silencio de los claustros* (2009) nos topamos con el tema del dinero, aunque sólo en un plan secundario. La inspectora Delicado y el subinspector Garzón investigan la muerte de un fraile y de la única testigo, una *homeless*, relacionada con la restauración de una momia en el convento de las corazonianas. Esta investigación revela que detrás de las paredes de un convento se esconden más secretos de lo que uno podría imaginarse y se subraya la importancia del dinero en todos los ámbitos de la vida:

—Sus verdades, que después resulta que no lo son, quizá nos hayan costado la subvención de los Piñol i Riudepera. ¿Qué pretende ahora, acusar de asesinato a alguna de mis monjas?

—Dos personas muertas significan menos para usted que estas malditas paredes, ¿verdad? —le solté, indignada de pronto por su actitud.

—¡Retire lo de «malditas paredes»!

—Lo retiro, madre. ¿Cómo prefiere que les llame: sagrados muros de ocultación?

(Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 381 s.)

También en la décima novela descubrimos crítica social relacionada con el dinero. Sin embargo, en este caso se critica a los empresarios que contratan a trabajadores ilegales a fin de ahorrar: “Usted sabe muy bien que podía estar contratado ilegalmente por algún empresario de buena reputación en alguna actividad normal: una fábrica, un puesto de vigilante... Los empresarios a veces son así, cualquier cosa con tal de ahorrarse la seguridad social.” (Giménez Bartlett 2016: 109)

A lo largo de la serie notamos un fuerte aumento de crítica relacionada con el dinero. Aunque se ha mencionado desde el principio que la gente es capaz de hacer cualquier cosa por el dinero, la crítica se intensifica en el contexto de la familia, puesto que Giménez Bartlett señala que el dinero vale más que una vida humana. Esta intensificación se manifiesta en la obra a través de la sociedad; mientras que en su estado inicial el tema del dinero salía en el contexto de las amantes y las clases sociales bajas, en las últimas novelas afecta también a la clase alta e, incluso, a la Iglesia, lo cual lo convierte en un problema universal que afecta a todos.

## 5.2. El Estado y sus instituciones

El tema central de este capítulo es la crítica del Estado y de las instituciones estatales que se basará en tres aspectos cruciales: la crítica de la policía, la crítica de los altos funcionarios y la crítica de los asuntos no reglamentados y será analizada a lo largo de las diez novelas.

### 5.2.1. La crítica de la policía

Uno de los temas que aparece ya desde la primera novela de la serie es la crítica de la policía. Como ya se ha mencionado varias veces, este tema resulta particularmente relevante debido a la actitud desconfiada de la sociedad española hacia la policía, dado que en el pasado solía asociarse con el régimen franquista. Por eso, los investigadores asumen automáticamente el papel de antihéroes. Además, la crítica del policía corrupto representa uno de los temas más frecuentes en la *novela negra*.

No sólo los medios de comunicación critican la institución, sino también los mismos miembros de la policía, lo cual corresponde a una de las características de la *novela negra*, ya que el detective se da cuenta tanto de su marginación social como del carácter corrupto de la institución: “Decir que eres policía suele ser suficiente para que se forme a tu alrededor un halo de desconfianza.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 93) Además, incluso Garzón afirma que “la policía es una organización lenta, institucional y pesada” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 249), lo cual puede interpretarse como referencia a los largos procesos burocráticos que ralentizan la labor de los investigadores.

También Petra critica frecuentemente la mala fama de la policía que conlleva la marginación social, ya que muchas veces se echa la culpa de diversas atrocidades a la policía. Esto se debe a su función de evitar el mal, basándose en la teoría de que más vale prevenir que curar: “Los presuntos defensores del pueblo se convertían en sus enemigos. Nunca se me hubiera ocurrido pensar que, para entrar en la marginalidad con todos los honores, sólo era necesario ponerse al lado de la ley.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 255)

La importancia de este tema se manifiesta a lo largo de la serie, dado que, por ejemplo, en la cuarta novela, *Muertos de papel* (2000), la directora de la revista *Mujer Moderna* le dice a Petra: “Usted sabe, inspectora, que en algunas profesiones el ejercicio del deber lleva a tener mala consideración por parte de los demás. Por ejemplo, ustedes...” (Giménez Bartlett 2011b: 62) Por lo tanto, este comentario proporciona también un tema de conversación para Petra y

Garzón, puesto que el subinspector sigue resaltando la actitud negativa de la inspectora Delicado hacia la institución patriarcal, lo cual demuestra el siguiente diálogo:

—¿Sabe por qué dice esto?, porque el inspector es policía también, y usted no tiene buen concepto de la policía, Petra, siempre lo he sabido.

—Nunca se tiene buen concepto de lo que se conoce bien. (Giménez Bartlett 2011b: 137)

El caso del desgraciado en *Día de perros* (1997) confirma que las dudas de la inspectora son justificadas, dado que se averigua que, en realidad, nadie se preocupa por detener al asesino de una víctima sin importancia y, sobre todo, sin la presión por parte de algún familiar del muerto: “La víctima, insignificante, no ponía en funcionamiento los mecanismos de la justicia vengativa como lo habían hecho las chicas violadas de mi asunto anterior.” (Giménez Bartlett 2013b: 81)

Aparte de eso, en *Crímenes que no olvidaré* (2015) también se subraya que los policías no están en forma y que no tienen las capacidades físicas para combatir la violencia en la vida cotidiana debido a su falta de agilidad: “No podía creer que dos policías como nosotros careciéramos de cualquier preparación en artes marciales. Para mitigar la sensación de inferioridad que nos recorría le contestamos que nuestras armas eran psicológicas.” (Giménez Bartlett 2016: 16)

El género negro no permite una clara separación de lo bueno y malo, por lo cual los policías se enfrentan con muchas dificultades en la vida cotidiana. Dado que la gente desconfía de la institución patriarcal, frecuentemente resulta muy difícil obtener testimonios y lograr que la gente colabore: “un policía no es Papá Noel. Nadie parece quererlo, ni las víctimas, ni los testigos, ni sus superiores, ni los periodistas, ni la sociedad... Todo policía haría bien en comprarse un perro con tal de asegurarse un mínimo amor.” (Giménez Bartlett 2013a: 151) Además, muchas personas siguen evitando el contacto con la policía para ahorrarse cualquier tipo de molestias —como por ejemplo, tener que declarar ante el juez—, poniendo de relieve que los policías existen sólo para fastidiar y hacerles perder su tiempo valioso, lo cual confirma la frase que llegan a escuchar todos los días: “sería mucho mejor que no molestaran a la gente honrada que se gana la vida trabajando” (Giménez Bartlett 2013b: 137).

Este análisis revela que en la sociedad española aún predomina la mala fama de la policía, lo cual representa un hilo conductor a lo largo de la serie. Por este motivo, la desconfianza de la gente dificulta las investigaciones, pero al mismo tiempo ofrece un punto de reflexión para la protagonista, que tampoco tiene mucha confianza en la institución para la cual trabaja.

### 5.2.2. La crítica de los altos funcionarios

La crítica de los altos funcionarios nos lleva a la cuarta novela de la serie, *Muertos de papel* (2000), cuyo caso sirve de manera ejemplar para la crítica de los políticos. Nos centramos en el suicidio del ministro que es tratado desde el principio de la investigación con la máxima confidencialidad, “especialmente considerando que el ministro está casado, tiene siete hijos y pertenece al Opus Dei” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 145).

Aquí nos movemos otra vez en el terreno del honor y del buen nombre de la familia, dado que la viuda se indigna por las referencias al suicidio de su marido e insiste en que la causa de su muerte fue natural:

—Mi esposo ha sufrido un triste accidente mientras limpiaba la escopeta.

—Al parecer se ha suicidado —dijo Moliner.

La mujer se puso roja como la grana.

—¡No vuelva a decir eso en mi casa nunca más, ni en la calle tampoco!, ¿entendido? Somos una familia religiosa y de orden y vamos a seguir siéndolo. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 174)

Sin embargo, tanto Petra como sus colegas averiguan el suicidio que, además, va acompañado con dos cartas, una para la policía y otra para el juez. Lo que más llama la atención de este caso, es el juego del poder que subraya la vinculación de la policía con el Ministerio del Interior y, por lo tanto, su subordinación al Gobierno. Todo el cuerpo de la Policía Nacional —lo cual incluye a la inspectora Delicado en su papel de luchadora por la justicia— se ve obligado a respetar la decisión del Presidente del Gobierno y afirmar la muerte natural del ministro. En el diálogo con el inspector Moliner, Petra se muestra enfurecida y pone de relieve las diferencias respecto al trato de las víctimas de la clase social alta, lo cual le parece no sólo injusto, sino también indigno, ya que afirma la teoría de que algunas personas tienen más importancia que otras:

“—[...] Ellos van a pasar una nota oficial diciendo que el ministro se ha muerto de un infarto.”

—Eso de suicidarse queda para presidiarios, artistas y cajeras de supermercado con depresión, ¿no es cierto? La gente importante y sobre todo si es de derechas, siempre muere de muerte natural. ¡Vaya gilipollez! (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 180)

No obstante, también podemos señalar un paralelismo respecto al comportamiento de la inspectora que tampoco está sin culpa; ella misma afirma que no acuden a los mismos métodos para obligar a hablar a las personas de la clase social alta como a las de la clase social baja, dado que al director del periódico nunca le hubiera hablado de la misma manera como al pobre encargado del bar cutre (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 242).

### 5.2.3. La crítica de los asuntos delicados no reglamentados

En este subcapítulo se presentarán cuatro ámbitos que se consideran no reglamentados o, simplemente, poco reglamentados por el Estado. Los dos primeros aparecen en la segunda novela de la serie, *Día de perros* (1997), y conciernen la legislación con respecto a los animales y la industria farmacéutica. Los otros dos conciernen las sectas y las fundaciones.

En primer lugar, Petra pone de relieve la falta de legislación con respecto a los animales, ya que llega a saber que a los perros se los considera legalmente por debajo de los objetos, lo cual le parece absurdo, dado que —teniendo en cuenta que se trata del mejor amigo del hombre— el Estado básicamente facilita el surgimiento de empresas privadas fraudulentas que den con un hueco en el mercado:

El problema de basa resultaba sencillo de entender: robar perros no es delito en España. Asombro mayúsculo. No, no lo es, tales robos se consideran como «falta administrativa» y en algunos casos como «falta contra la salud pública», pero al no figurar en el Código Penal no pueden enviarte a la cárcel si las cometes. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 123)

Asimismo, se aborda el problema de la industria farmacéutica, una industria extremadamente poderosa a nivel mundial, que muchas veces acaba haciendo lo que le dé la gana, dado que no hay manera de supervisar las prácticas llevadas a cabo detrás de las puertas cerradas: “Otra cosa son los laboratorios privados, las firmas de cosmética, en eso hay mucha opacidad. Ustedes ya saben que existe un fuerte rechazo social a la vivisección. El resultado es que cierran sus puertas a cal y canto, nadie sabe qué perros utilizan, de dónde los sacan o cómo lo hacen.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 71) En su función de justiciera de los débiles e indefensos también aboga por los derechos de los animales, pero pronto la informan de que se está metiendo en asuntos delicados: “¿Recuerdan aquello de «con la Iglesia hemos topado...»?”, pues bien, ustedes han topado con una de las industrias más poderosas del país.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 85)

Otro terreno virgen respecto a la legislación presenta el tema de las sectas en *Mensajeros de la oscuridad* (1999), puesto que averiguamos que España “sigue siendo un país donde penal y fiscalmente se controlan poco las sectas” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 116). Como se trata de un tema del cual no suele hablarse y tampoco hay mucha información disponible, Petra debe acudir a un cura que le proporciona un dossier con datos al respecto que resultan ser muy chocantes, y aún más para las personas no religiosas. Esto se debe a la patología del

comportamiento de los miembros desde el punto de vista psicológico que, por su parte, puede llevar a daños irreparables como en el caso de las víctimas de castración:

Estábamos entrando en un terreno que era perfecto para cometer delitos. [...] llegábamos a la conclusión de que cualquier secta, [...] podía estar envuelta en un asunto sucio. Se hablaba de prostitución, de blanqueo de dinero, de evasión de capital proveniente de otros países, de extorsión mediando fotografías comprometidas hechas junto a hermosos señuelos, de captación de hijos de gente estratégica en la empresa o la política. Una mina, en fin. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 125 s.)

En último lugar, cabe destacar el tema de las fundaciones, a las cuales resulta imposible supervisar, lo cual se pone de relieve en *Un barco cargado de arroz* (2004). A través de la conversación con el experto en asuntos económicos, Petra llega a saber que las fundaciones representan el mejor terreno para actividades criminales, puesto que básicamente no hay manera de supervisar sus actividades debido a su alta protección por el Estado:

Las fundaciones son opacas fiscalmente y presentan un montón de ventajas económicas: libres de impuestos, presunción de buena fe, no hay socios, sedes a veces sólo nominales, responsables incontrolados, protegidas por el Estado, que no ejerce prácticamente control sobre ellas... En fin, que un desaprensivo podría utilizar perfectamente una fundación como tapadera para ocultar movimientos contables, impagados a la Seguridad Social o negocios ilegales. [...] Sólo tienen que presentar listas de inversiones en asuntos culturales o sociales, según sea la fundación, y nadie suele meter las narices ahí. Estamos seguros de que en muchas fundaciones hay abundante tela ilegal que cortar, pero como no nos ampara la ley, poco podemos hacer. (Giménez Bartlett 2011d: 312)

### **5.3. La crítica de lo religioso**

El tema de la religión y de los aspectos relacionados con la religión aparece por primera vez en la tercera novela, *Mensajeros de la oscuridad* (1999), dado que las pesquisas llevan a los investigadores al tema de las sectas. Asimismo, este tema da lugar a la crítica de la Iglesia Católica, que se relaciona con la formación conservadora y los valores arraigados en la cultura española, por lo cual también se afirma que “del catolicismo vienen todos los males de este país” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 101). Debido a estos valores, la gente frecuentemente actúa sólo con el objetivo de tener la conciencia limpia y para que los demás no hablen mal, tal y como hemos visto en el caso de la madre de Juan Jardiel en *Ritos de muerte* (1996).

Junto con el tema de la religión se manifiesta su carácter adictivo y manipulador, por lo cual se afirma que “la religión es el opio del pueblo” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 107). Sin embargo, el género negro no admite valores absolutos, por lo cual se subrayan también los puntos positivos y Petra constata que el fanatismo religioso no resulta nada más que una compensación de la soledad de un individuo: “La gente está muy sola, Fermín, con el corazón encogido

pensando que no hay nadie a quien le importe su suerte.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 146) Los estudiantes universitarios, miembros de la secta de los *Skopis* —entre cuyas prácticas figura también la automutilación a través de la castración de los varones para impedir su reproducción— confirman la teoría de la soledad. Se trata de personas rodeadas de los compañeros de la universidad y, también, de sus familiares, pero en un punto de la vida han entrado en un mundo paralelo dentro de su entorno habitual. Petra resalta que nunca se habría imaginado que tan cerca de la civilización conocida pudieran desarrollarse mundos paralelos (véase Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 131). Las castraciones de los miembros varones subrayan también la idea del lavado del cerebro por parte de las sectas, cuyas prácticas causan daños irreversibles y pueden afectar tanto el cuerpo como la psique de las víctimas. Por eso, la investigadora pone de relieve que el problema no consiste en las sectas *per se*, sino en que nadie se da cuenta de lo que en realidad está sucediendo.

La novela ofrece también la posibilidad de desmitificar la religión, puesto que Petra subraya su sencillez y la compara con la psicología. Se afirma que ambas disciplinas acuden a las mismas técnicas, pero refiriéndose a diferentes conceptos:

¿Qué diferencia existía entre los métodos religiosos o los psicológicos? Al final, todos iban a las mismas raíces: un intento de estimulación del sentido común, de la racionalidad. Y si eso fallaba, cada uno acudía a sus recetas para entrar directamente al corazón. Vía Dios o vía Freud, poco importaba. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 338)

Igual que el mundo secular, la Iglesia no se muestra dispuesta a colaborar con la policía: “Se dedicó a poner cuidadosamente obstáculos a cualquier intento de ayudarnos en la investigación. [...] Es decir que, desde el punto de vista eclesiástico institucional teníamos las manos atadas y no sería él quien fuera a liberarnos de un solo nudo.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 103) Sin embargo, hacia el final del caso Petra recibe la ayuda de un cura, lo cual impide generalizaciones, aunque se trata de un contacto facilitado por la policía y no por la Iglesia.

En la quinta novela, *Serpientes en el paraíso* (2002) se vuelve al tema de la Iglesia Católica, pero esta vez en relación con la visita del papa. Como ya se ha mencionado en el capítulo 4.1.4, Petra critica el carácter despilfarrador de los preparativos de la visita papal y destaca que un hombre que predica la humildad no debería permitir que se organizara semejante cosa. De esta manera, pone de relieve la hipocresía vinculada con el tema de la Iglesia.

Durante la investigación relacionada con el asesinato de un fraile en el convento de las corazonianas en *El silencio de los claustros* (2009), Petra se refiere en una bronca con la madre

superiora al convento como a los “sagrados muros de ocultación” (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 382), con lo cual da con el clave de la historia. Si bien es verdad que, a primera vista, las monjas de clausura no tienen nada que ver con la maldad del mundo exterior, también conviene decir que las apariencias engañan. A lo largo del caso averiguamos que incluso dentro de un convento pueden cometerse crímenes, pero que llegan a ocultarse mejor que a su exterior. Petra experimenta que la jerarquía y la rigidez de la institución requieren permiso para cada paso, lo cual obstaculiza enormemente la investigación del caso, puesto que siempre necesita la implicación de la madre superiora: “—Inspectora, mi primer voto de obediencia es hacia la superiora de mi orden. —Eso sería muy discutible. Su prioridad absoluta debe ser hacia las leyes de este país.” (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 259) A pesar de las numerosas discusiones tanto con la madre superiora como con las respectivas monjas, la inspectora debe admitir que carece de autoridad en el terreno que está pisando, dado que éste representa cierto tipo de mundo paralelo al suyo:

Realmente, el interior de un convento era un territorio donde la autoridad de la policía estaba claramente menguada. No podíamos circular a nuestro antojo, ni conservar un secreto ni improvisar un interrogatorio o cualquier otro movimiento de la investigación. Era como si entre aquellas paredes no existieran las mismas leyes que afectan al resto de los ciudadanos. (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 259 s.)

En *Crímenes que no olvidaré* (2015) también surge el tema de las instituciones religiosas con sus propias leyes, pero esta vez relacionado con un colegio que intenta ocultar el acoso sexual de un chico joven por parte de su maestro.

En último lugar, cabe poner de relieve que tanto la policía como las monjas se mueven en la marginalidad, lo cual crea cierto tipo de solidaridad entre la inspectora y la madre superiora:

—Eso significa que ambos colectivos vivimos un poco al margen de la sociedad.  
—Pues me alegro.  
—¿De vivir al margen?  
—De que usted y yo tengamos un punto en común. Quizá nuestras vidas no son tan diferentes como parecen. (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 227)

Antes de terminar, resulta relevante resaltar el paralelismo con la tercera novela en cuanto a la relación de la religión con la soledad. Mientras que en el primer caso se presenta la idea de la religión como instrumento para combatir la soledad, la octava novela subvierte esta idea señalando que, incluso dentro de un convento y rodeada de una quincena de monjas, una mujer puede sentirse más sola que nunca.

#### 5.4. La crítica de los medios de comunicación

El último punto que debe destacarse en el contexto de la crítica social es el papel de los medios de comunicación. Aquí Culver destaca la importancia de la comparación con la policía, ya que los dos trabajan para la sociedad; mientras que la policía debe proteger a los ciudadanos, los medios de comunicación deben informarla (véase Culver 2012: 100). Esta idea se pone de relieve no sólo en *Ritos de muerte* (1996), sino también en *Serpientes en el paraíso* (2002) a través de la crítica de la policía por parte de los medios de comunicación: “Todos los medios de comunicación estarán pendientes de nosotros y de los errores que podamos cometer.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011c: 207)

Esta crítica es mutua, ya que también se resaltan los aspectos negativos de los medios de comunicación, como por ejemplo, su obstaculización de las pesquisas o las consecuencias de la revelación de demasiada información. Este tema se aborda sobre todo en la primera novela en una conversación entre la inspectora Delicado y la asesina, que revela sus motivos por haber elegido precisamente a esa víctima: “Me daba igual, y de ésa ya tenía todos los detalles, la tele dijo a qué hora la violaron, dónde vivía, qué camino hacía cada noche. ¿Para qué buscar más?” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 345) Esta idea también se repite en la tercera novela que destaca los peligros de la televisión, puesto que nunca se sabe a quién llegarán las imágenes y lo que provocarán: “¿Acaso tenemos ni la más mínima idea de la influencia de la televisión? Nadie puede imaginar quién está recibiendo imágenes y mensajes en la intimidad de su hogar, donde puede librarse a todo tipo de desvaríos.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 15 s.)

Aparte de eso, se subraya el carácter sensacionalista de los reportajes y la presentación de los contenidos desde una perspectiva subjetiva que, muchas veces, ni siquiera se verifica por parte de la redacción antes de publicarla. Esto lo confirma también Pepe, cuando explica a Petra cómo era posible que la periodista supiera lo que iba a pasar: “Esa chica, Luisa, la novia de Juan Jardiel, la llamó diciéndole que iba a montarte un numerito, le pidió que estuviera allí y lo filmara.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013a: 308)

La importancia de la crítica de los medios de comunicación se manifiesta a través de su carácter recurrente en la serie y no se dirige sólo a los programas de televisión, sino también a las revistas de cotilleo como lo demuestra el comentario de Petra en *Muertos de papel* (2000): “Encuentro este tipo de revistas femeninas peor que las de cotilleo. Finalmente, los líos de los famosos es un tema general, mientras que lo que se propone aquí resulta una auténtica esclavitud para la mujer.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 65) Sin embargo, a lo largo de la

investigación se da cuenta de que no sólo las revistas de cotilleo se interesan por los escándalos, sino también los periódicos, ya que lo más importante es vender la información y llamar la atención:

Cualquier periódico lo haría. Crucificarían al mismísimo presidente de la nación con una información contrastada. Lo machacarían vivo. Si era adversario de la tendencia política del periódico, lo harían aún con mayor ensañamiento. Cualquiera de las grandes cabeceras del país tendría arrestos para sacar trapos sucios en portada, del tipo que fueran: públicos o privados, de cariz económico o sexual. Mis escrúpulos hacia la prensa rosa no dejaban de ser el exponente de un montón de anticuados prejuicios. Ahora el envilecimiento era general, profundo, nos comprendía a todos. (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011b: 194)

En la tercera novela de la serie, *Mensajeros de la oscuridad* (1999) se pone de relieve que la fuerte presencia de los medios de comunicación en la sociedad transmite la impresión de tener el derecho de saberlo todo, lo cual resalta también la inspectora: “La gente debe acostumbrarse a que son ellos quienes tienen la obligación de informar a la policía, y no al revés. La era mediática ha acabado por hacernos creer que eso de saberlo todo es de verdad un derecho.” (Giménez Bartlett 2011a: 203)

Dado que los medios de comunicación sólo presentan la información relevante para su público lector, la muerte de los seres marginales no le importa a nadie, por lo cual tampoco tiene la suficiente importancia para llenar las páginas de los periódicos. Aparte del ejemplo de *Un barco cargado de arroz* (2004), podemos constatar que la imagen se repite también en *Día de perros* (1997), donde se presenta también el otro aspecto: que el desinterés disminuye los obstáculos de una investigación. “Al fin y al cabo, ¿a quién le importaba que un lumpen desconocido muriera de una paliza? Aunque, bien pensado, a nosotros nos beneficiaba tal desinterés: al menos tanto los periodistas como nuestros superiores nos dejarían en paz.” (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 48)

A lo largo de la serie se presentan de manera recurrente tanto los aspectos positivos como negativos de los medios de comunicación. Aunque se subraya la evolución negativa de la prensa española debido a su carácter sensacionalista y la poca fiabilidad de la información, Giménez Bartlett pone de relieve sobre todo los peligros vinculados con los medios de comunicación, puesto que nunca se sabe a quién llega la información difundida en la televisión y qué consecuencias tendrá.

## 5.5. Conclusión

En la obra de Giménez Bartlett se presentan numerosos temas que llevan con frecuencia a la crítica social. En este último capítulo hemos tratado la sociedad, el Estado y sus instituciones, la religión y, también, los medios de comunicación, ya que representan unas constantes a lo largo de la serie e, incluso, se intensifican en las últimas novelas.

Aunque la familia normalmente suele tener connotaciones positivas, muchas veces las cosas no son como parecen. A lo largo de la serie hemos observado maltratos sexuales y psicológicos, pero también la soledad, dado que muchas veces es precisamente la familia que a uno menos lo conoce. La crítica de la familia está relacionada también con el tema del honor que resulta ser un concepto bastante peligroso e, incluso, un móvil para matar. A pesar de que se trata de un viejo concepto de la sociedad conservadora, aún se le otorga mucha importancia y sus posibles consecuencias no deberían subestimarse. La familia es un tema crucial desde la primera hasta la décima novela e, incluso, va ganando importancia respecto a todas las clases sociales. En cambio, el honor, el orgullo y la reputación siguen siendo presentes, pero pasan a un segundo plano.

También hemos entrado en el mundo de los marginales destacando las miserias de la vida a través de las clases sociales más bajas, incluyendo a los sin techo y a los inmigrantes ilegales. En este contexto se vuelve al tema de la soledad y se plantea la pregunta de si el Estado no se beneficia de la muerte de estos seres solitarios. Este asunto está vinculado con el mundo de los inmigrantes y sus pésimas condiciones de vida, lo cual indica una crítica del Estado, puesto que éste no logra prestar suficiente ayuda a las personas en los complicados trámites burocráticos para que no acudan a la delincuencia. Analizando la sociedad hemos llegado a la conclusión de que el dinero perjudica la moral de las personas e incluso las puede convertir en delincuentes, ya que en nuestra sociedad el dinero vale más que una vida humana. Esto lo demuestran también las madres que alquilan a sus hijas pequeñas como modelos pornográficas para poder permitirse algunos caprichos de los ricos, como por ejemplo, una televisión de lujo.

El tema de la religión también tiene mucha importancia, dado que comprende muchos aspectos desconcertantes. Aparte del peligro que ofrecen las sectas mediante la manipulación de los miembros, también se aborda el problema de la soledad; mientras que los unos acuden a la religión porque se sienten solos, otros se sienten solos justamente en el entorno religioso. Además, el convento no representa un refugio ante las maldades humanas, sino más bien una oportunidad para ocultarlas mejor. Mientras que en las primeras novelas Giménez Bartlett

critica la Iglesia Católica con mucho cuidado, a lo largo de la serie la crítica se intensifica: no sólo se subraya el carácter despilfarrador de las instituciones religiosas, sino que también se critican las leyes impuestas por la institución que parecen tener más importancia que las leyes del Estado.

Los medios de comunicación también representan un tema recurrente y abarcan varios puntos de crítica. Aunque tienen el deber de informar a la sociedad, a veces incluso obstaculizan el trabajo de la policía porque revelan demasiada información cuyas consecuencias son difíciles de anticipar. Sin embargo, también se critica la selección de la información; por un lado, se destaca el carácter sensacionalista de los reportajes y, por otro, se subraya la omisión de ciertos asuntos que no afectan al público lector.

Para terminar, en la ilustración 2 hemos comprobado que la serie *Petra Delicado* trata una gran variedad de temas, de los cuales muchos se repiten a lo largo de la obra. Para más detalles, también puede consultarse la ilustración 5 (véase anexo 8.3.) que proporciona un análisis de los respectivos temas criticados en *Crímenes que no olvidaré* (2015). En general, la evolución de la crítica social afecta sobre todo el tema de la familia y el dinero, dado que demuestra que el dinero es más importante que los seres humanos y que más daño suelen causar los seres humanos más próximos, con frecuencia precisamente por el dinero.



## 6 CONCLUSIÓN

Llegando al final de este trabajo y basándonos en el análisis realizado en el tercer capítulo, podemos confirmar la pertenencia de la serie *Petra Delicado* al género negro. A pesar de que no todas las novelas muestran únicamente los rasgos de este subgénero, los negros siempre predominan a los tradicionales. El carácter de los investigadores no varía mucho y siguen actuando de manera *hard-boiled* a lo largo de la obra, por lo cual —junto con la fuerte crítica social en cada una de las novelas— representan una constante negra. Se trata de un género dinámico y flexible, por lo cual no hace falta seguir el canon a pie de la letra para así evitar rigidez de la narración. En último lugar, hemos llegado a la conclusión de que la serie *Petra Delicado* manifiesta la reescritura del género no sólo a través de la protagonista femenina, sino también colocándola en el entorno policial, que ofrece una nueva perspectiva para la crítica social.

El análisis de la evolución del papel de la mujer a lo largo de la serie revela que la evolución empieza ya en la primera novela y continúa a lo largo de la serie. Aunque la protagonista no abandona por completo ni su postura en la vida laboral ni el comportamiento y lenguaje considerados masculinos, deja de sentirse insegura y menos importante que sus colegas. Después de haber abandonado a sus dos ex maridos que la retenían en un estado de fuerte dependencia, ya sea activa o pasiva, empieza la evolución a nivel privado. La casa en su función de refugio no representa necesariamente la vuelta a los valores tradicionales, sino más bien un espacio de libertad, donde puede hacer lo que le dé la gana y con quien le dé la gana. Su necesidad de disfrutar de la libertad e independencia se manifiesta a través de su turbulenta vida amorosa y el rechazo de cualquier compromiso junto con las normas conservadoras. Por eso, su tercer matrimonio no representa un paso atrás, sino más bien adelante, dado que —gracias a su evolución personal— ha podido averiguar lo que verdaderamente quiere y, por primera vez, basar su relación en el principio de la igualdad. Aunque no ha cedido a la tentación de la maternidad y tampoco llega a admitir la posibilidad de ser madre y policía a la vez, lo cual comprueba su actitud hacia el embarazo de Yolanda, gracias a sus hijastros encuentra cierto equilibrio en la vida que la convierte en una madre a tiempo parcial, lo cual, por otra parte, satisface sus necesidades femeninas sin quitarle la libertad.

De este modo, la inspectora Delicado (aún) no representa la liberación de la mujer, sino más bien un personaje transitorio. Nos muestra que la mujer gana cierta igualdad con el hombre incluso en el mundo patriarcal, pero está convencida de que tiene que seguir jugando según sus

reglas, por lo cual —desde su punto de vista— nunca llegará a ser una mujer en todos los sentidos dentro del mundo de los hombres. Su educación y percepción del mundo no le permiten aceptar que no es menos mujer sólo por diferir del estándar anticuado, pero el género no permite una evolución tan drástica, puesto que la novela negra no es predestinada para un *Happy End*. En su papel de esposa feliz y madrastra llega a la máxima liberación y también consigue el nivel más alto de igualdad de género para una mujer de su generación aún afectada por la educación conservadora y los valores de la dictadura. No obstante, el papel de la mujer (policía) no depende únicamente de ella, sino que la evolución y liberación continúa a través de otros personajes, lo cual observamos mediante el personaje de Yolanda, la joven agente que suele colaborar con ella. Yolanda representa una nueva generación de mujeres que aspiran tanto a una carrera profesional exitosa como a una vida familiar satisfactoria y que, al mismo tiempo, destacan por su visión del mundo optimista con la esperanza de un futuro mejor. La comparación de Yolanda con la inspectora Delicado demuestra que la nueva generación rechaza los estereotipos de género y traslada el foco de interés a las habilidades de cada uno, por lo cual desaparece la línea divisora entre los hombres y las mujeres en el entorno laboral.

La tercera cuestión que debemos contestar es cómo se manifiesta la serialidad en la obra de Giménez Bartlett. El análisis de la obra ha revelado que la serie hace uso de dos tipos de serialidad, dado que también la narración se desarrolla a dos niveles. Por eso, a nivel de la investigación de un caso observamos un comienzo y un final dentro de cada novela, por lo cual hablamos de la *serialidad con episodios cerrados*. Así también no resulta necesario mantener el orden cronológico de la serie, ya que el conocimiento de casos anteriores no es relevante ni particularmente conveniente para las siguientes investigaciones. Sin embargo, a nivel privado notamos una evolución continua de la *historia pendiente* que traspasa los límites de la novela, haciendo referencia a hechos pasados tratados en volúmenes anteriores. Si bien es verdad que hasta cierto punto incluso la vida privada podría considerarse una cadena de episodios cerrados, puesto que con cada caso aparece un nuevo amante, la historia privada se define sobre todo a través de la relación con el subinspector Garzón, que se convierte en una amistad muy estrecha, basada en la solidaridad y lealtad. El ambiente de la casa también determina la continuidad de la historia y en un momento deja de ser el reino de la independencia y pasa a ser un nido vacío donde la soledad resulta casi opresora, lo cual representa sin lugar a dudas una evolución a nivel personal.

No sólo los protagonistas sino también la crítica social ha transcurrido una evolución, dado que, a lo largo de la serie, nos encontramos con crítica cada vez más fuerte. El mundo de los

marginados a menudo no representa más que el marco narrativo de la historia que nos lleva a crímenes cometidos por los respetables empresarios de la alta sociedad barcelonesa, para los cuales la muerte de un par de desgraciados no es más que un daño colateral en sus actividades profesionales. En la sexta novela, *Un barco cargado de arroz* (2004), se intensifica la crítica social que subvierte tanto la institución de la familia en el sentido tradicional como la imagen de la sociedad, en la cual el peligro no proviene de los fondos más bajos, sino más bien de las personas poderosas protegiendo su fortuna. Giménez Bartlett también ataca el Gobierno y la legislación destacando que las fundaciones tienen el potencial de encubrir una gran variedad de actividades delictivas. En este sentido la crítica continúa también en *Nido vacío* (2007), que pone de relieve la problemática de la industria pornográfica, sobre todo con respecto a la pornografía infantil, que está estrechamente vinculada con el tema de la inmigración. También se subvierte la imagen tradicional de la madre a fin de subrayar la perversión de la sociedad que convierte seres inocentes en víctimas. La misma imagen se manifiesta también en *Nadie quiere saber* (2013), donde la investigación de un crimen relacionado con la mafia revela una tragedia familiar y demuestra las consecuencias del acoso sexual por parte de los parientes más cercanos, lo cual representa una continuación de la imagen de la víctima en *Nido vacío* (2007). Si bien es verdad que al principio de la serie la crítica de la religión se limita a su forma extrema, las sectas, y en la quinta novela sólo se destaca el carácter despilfarrador de la Iglesia Católica a pesar de predicar humildad, en la octava novela, *Silencio de los claustros* (2009), la crítica de la religión adquiere una nueva dimensión y ataca directamente la Iglesia Católica. Se resalta que en el ámbito de la Iglesia están vigentes otras leyes que no corresponden a las del Estado, lo cual —junto con otros factores— la convierte en un terreno de prohibición y ocultación reinado por el silencio de los eclesiásticos.

En conclusión, puede resumirse que la serie *Petra Delicado*, que forma parte del subgénero negro, retrata la evolución del papel de la mujer a través de dos personajes de dos generaciones distintas y vierte críticas respecto a la situación social y legal en España. Aunque al principio de la serie Giménez Bartlett resaltaba los problemas de la clase social baja, en las últimas novelas se dirige casi exclusivamente al carácter corrupto de la sociedad alta y del Estado. Mientras que el tema de la familia sigue presente a lo largo de la obra, el dinero gana cada vez más importancia. Como la serie aún no ha concluido, no puede descartarse por completo que en el futuro la evolución del papel de la mujer tanto como la crítica social tomen otro rumbo.



## 7 BIBLIOGRAFÍA

### 7.1. Fuentes primarias

- Giménez Bartlett, Alicia (<sup>2</sup>2010): *Nido vacío*. Barcelona: Ed. Destino.
- Giménez Bartlett, Alicia (<sup>2</sup>2011a): *Mensajeros de la oscuridad*. Barcelona: Ed. Destino.
- Giménez Bartlett, Alicia (<sup>2</sup>2011b): *Muertos de papel*. Barcelona: Ed. Destino.
- Giménez Bartlett, Alicia (<sup>2</sup>2011c): *Serpientes en el paraíso*. Barcelona: Ed. Destino.
- Giménez Bartlett, Alicia (2011d): *Un barco cargado de arroz*. Barcelona: Ed. Destino.
- Giménez Bartlett, Alicia (<sup>4</sup>2012): *El silencio de los claustros*. Barcelona: Ed. Destino.
- Giménez Bartlett, Alicia (<sup>2</sup>2013a): *Ritos de muerte*. Barcelona: Ed. Destino.
- Giménez Bartlett, Alicia (<sup>2</sup>2013b): *Día de perros*. Barcelona: Ed. Destino.
- Giménez Bartlett, Alicia (<sup>2</sup>2014): *Nadie quiere saber*. Barcelona: Ed. Destino.
- Giménez Bartlett, Alicia (2016): *Crímenes que no olvidaré*. Barcelona: Ed. Destino.

### 7.2. Fuentes secundarias

- Ackermann, Kathrin / Moser-Kroiss, Judith (2007): *Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung*. Wien [u. a.]: LIT Verlag.
- Bahamonde Magro, Ángel / Otero Carvajal, Luis Enrique (2009): *Historia de España: 2 Bachillerato*. Madrid: SM Ediciones.
- Balibrea, Mari Paz (2002): La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación. *Iberoamericana*, 2 (7): 111-118.
- Bock, Annekatriin (2013): *Fernsehserienrezeption: Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien*. Wiesbaden: Springer.
- Buschmann, Albrecht (2002): La novela negra española. *Iberoamericana* Vol. 2: 7, 93-96.
- Colmeiro, José F. (1994): *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Ediciones Anthropos.
- Colmeiro, José (2015): Novela policiaca, novela política. *Lectora*, 21: 15-29.
- Culver, Melissa (2012): La escritura de lo visible: el caso de las mujeres policía. *Letras Femeninas*, 38 (1): 93-107.
- Davis, Madison J. (2009): The Inventive Writers of Catalonia. *World Literature Today*, 83 (5): 10-12.

- Davis, Madison J. (2012): He Do the Police in Different Voices: The Rise of the Police Procedural. *World Literature Today*, 86 (1): 9-11.
- de Martín, Francisco Luis (1993): *La cultura socialista en España*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Décure, Nicole (2009): *Roman noir and novela negra: Continuity or Novelty? Clues: A Journal of Detection*, 27 (2): 55-65.
- Echenique, María Elva (2004): La casa y la domesticidad como metáforas de la opresión social: el testimonio de Domitila Barrios. *Revista Iberoamericana LXX*: 206, 275-283.
- Faulstich, Werner (<sup>2</sup>2008): *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Flórez, Mónica (2008): Bajo la lupa de la inspectora Petra Delicado: Los hombres como subalternos en la novela policíaca femenina. En: *Divergencias. Revistas de estudios lingüísticos y literarios*, 6 (2): 2-14.
- Forero Quintero, Gustavo (Hg.) (2012): *Trece formas de entender la novela negra. La voz de los creadores y la crítica literaria*. Bogotá: Planeta.
- Forero Quintero, Gustavo (2012): Introducción. En: Forero Quintero, Gustavo (Hg.), 9-24.
- Forrester, Andrew (2012): *The Female Detective*. London: The British Library.
- Füllgrabe, Uwe (<sup>2</sup>1997): *Kriminalpsychologie. Täter und Opfer im Spiel des Lebens*. Frankfurt am Main: Ed. Wötzel.
- Fusi, Juan Pablo (2012): *Historia mínima de España*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Galán Herrera, Juan José (2008): El Canon de la novela negra y policíaca. *Tejuelo*, 1: 58-74.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (1986): *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Madrid: Editorial CSIC.
- Giardinelli, Mempo (1984): *El género negro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Glenn, Kathleen M. (2000): Historias de detectives. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 25(2): 632-635.
- Godsland, Shelley (2002): From Feminism to Postfeminism in Women's Detective Fiction from Spain: the Case of Maria-Antònia Oliver and Alicia Giménez-Bartlett. *Letras Femeninas*, 28: 84-99.
- Godsland, Shelley / White, Anne M. (2000): Investigating Fictions of Identity: Contemporary Catalan Crime Fiction by Women. En: *HG Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture since 1945*. Amsterdam: Rodolpi, 219-227.
- González de Sande, Estela (2009): *Las revolucionarias: literatura e insumisión femenina*. Sevilla: ArCiBel Editores.
- Gröne, Maximilian / von Kulesa, Rotraud / Reiser, Frank (<sup>2</sup>2012): *Spanische Literaturwissenschaft*. Tübingen: narr Verlag.
- Guerra-Cunningham, Lucía (1995): *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

- Hickethier, Knut (<sup>3</sup>2001): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart [et al.]: Metzler.
- Izquierdo, José María (2002): El modelo de la narrativa policiaca en la narrativa española actual. *Iberoamericana*, 2 (7): 119-131.
- James, P.D. (2009): *Todo lo que sé sobre novela negra*. Barcelona: SA Ediciones B.
- Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin [et al.]: Walter de Gruyter.
- Luengo, Ana (2007): La necesidad de narrar la violencia: la otra cara de Barcelona en la novela negra. *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, Spring Vol. 3: Article 5.
- McCall Smith, Alexander (2012): Foreword. En: Forrester, Andrew (ed.), iv-xi.
- Metzeltin, Michael / Thir, Margit (2006): Der Mensch als soziales Wesen. En: Metzeltin, Michael (ed.) *Diskurs, Text, Sprache: eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. Viena: Praesens Verlag, 69-98.
- Molinario, Nina L. (2002): Writing the Wrong Rites?: Rape and Women's Detective Fiction in Spain. *Letras Femeninas*, 28 (1): 100-117.
- Nusser, Peter (<sup>2</sup>1992): *Der Kriminalroman*. Stuttgart [u. a.]: Metzler.
- Oxford, Jeffrey (2010): Petra Delicado: A Hard-Boiled Police Investigator. *South Central Review*, 27 (1&2): 91-104.
- Pérez, Jr., Louis A. / Stoner, K. Lynn / García-Pérez, Gladys Marel (2005): *Cuban Studies 36*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Piglia, Ricardo (1979): *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: CEAL.
- Pirker, Marie-Theres (2011): *Weibliche Rollenbilder im zeitgenössischen spanischen Kriminalroman. Eine komparative Studie zu Alicia Giménez Bartlett und Lorenzo Silva*. Universität Wien: Dissertation.
- Rutledge, Tracy (2006): *The Spanish female detective: a study of Petra Delicado and the evolution of a professional sleuth*. Texas Tech University: Dissertation.
- Sánchez Zapatero, Javier / Martín Escribà, Alex (2012): Nuevas voces en la novela negra española contemporánea: el caso de Luis Gutiérrez Maluenda. En: Forero Quintero (Hg.), 145-166.
- Schwab, Ulrike (2006): *Erzähltext und Spielfilm: zur Ästhetik und Analyse der Filmadaptation*. Münster: LIT Verlag.
- Suhling, Stefan / Greve, Werner (2010): *Kriminalpsychologie kompakt: [Online-Materialien]*. Weinheim [u.a.] : Beltz.
- Thir, Margit (2014): *Macht, Symbolik und Narrativik: die Inszenierung der Macht im Film „El Cid“ von Anthony Mann (1961)*. Viena: Praesens Verlag.
- Thompson-Casado, Kathleen (2002): Petra Delicado, A Suitable Detective for a Feminist? *Letras Femeninas*, 28: 71-83.
- Todorov, Tzvetan (2003): *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes.

- Türschmann, Jörg (2007): Spannung und serielles Erzählen. Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie. En: Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (ed.), 201-219.
- Valverde Velasco, Alicia (2002): Hacia una descripción del cuento policíaco español contemporáneo. *Iberoamericana*, 2 (7): 133-139.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1994): Prólogo. Contra la pretextualidad. En: Colmeiro, José F. (ed.), 9-13.
- Vosburg, Nancy (2005): Barcelona in Spanish Women's Detective Fiction. Feminist, Postfeminist, and Lesbian Perspectives. En: Collins, Jacky / Godsland, Shelley (Hg.). *Mujeres malas. Women's Detective Fiction from Spain*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 22-30.
- Wagner, Birgit (2016): Zur Einleitung: Serialität und Brucherzählung – ein Paradox? En: Wagner, Birgit (ed.) *Bruch und Ende im seriellen Erzählen*. Viena: Vienna University Press.
- Wieser, Doris (2007): Spannungserzeugung durch einen moralisch ambivalenten Protagonisten: Die Täterperspektive bei Patricia Melo. En: Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (ed.), 167-179.
- Yang, Chung-Ying (2010): Petra Delicado y la (de)construcción del género y de la identidad. *Hispania* Vol. 93 (4), 594-604.

### 7.3. Fuentes virtuales

[https://books.google.at/books?id=cPUcEmrcwRYC&pg=PA6&lpg=PA6&dq=Alicia+Gimenez+Bartlett+El+caso+del+lituano&source=bl&ots=i3CBp0IkzF&sig=e1lmF2CHCOrCwp85QzkUMCq1CZw&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjK5oes6bHOAhXKLSAKHRU2DAE4ChDoAQg\\_MAY#v=onepage&q=Alicia%20Gimenez%20Bartlett%20El%20caso%20del%20lituano&f=false](https://books.google.at/books?id=cPUcEmrcwRYC&pg=PA6&lpg=PA6&dq=Alicia+Gimenez+Bartlett+El+caso+del+lituano&source=bl&ots=i3CBp0IkzF&sig=e1lmF2CHCOrCwp85QzkUMCq1CZw&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjK5oes6bHOAhXKLSAKHRU2DAE4ChDoAQg_MAY#v=onepage&q=Alicia%20Gimenez%20Bartlett%20El%20caso%20del%20lituano&f=false), consultada el 08/08/2016.

<http://clave.smdiccionarios.com/app.php>, consultada el 24/08/2016.

<sup>a</sup>[http://www.aliciagimenezbartlett.es/es/Sus\\_Obras/](http://www.aliciagimenezbartlett.es/es/Sus_Obras/), consultada el 08/08/2016.

<sup>b</sup>[http://www.aliciagimenezbartlett.es/es/La\\_Autora/](http://www.aliciagimenezbartlett.es/es/La_Autora/), consultada el 08/08/2016.

<http://www.eduhi.at/dl/MachtSprache.pdf>, consultada el 24/08/2016.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/feuilleton/33482>, consultada el 27/07/2016.

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/fan%20fiction>, consultada el 27/07/2016.

<http://www.rac1.org/vialliure/podcasts/entrevista-24-01-15/>, consultada el 15/08/2016.

<http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles/cliffhanger>, consultada el 27/07/2016.

## 7.4. Citas resaltadas

1. Alicia Giménez Bartlett: *No les envidio la suerte, amigos míos; es como meterse por la noche en el bosque con una cerilla por toda luz.* (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 55)
2. Alicia Giménez Bartlett: *¿Por qué tantos hombres necesitan ser guías de mujeres de vez en cuando?* (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2011a: 68)
3. Alicia Giménez Bartlett: *Quería un personaje que fuera mujer y que tuviera protagonismo. Porque la mujer en la novela negra o es la víctima, que aparece muerta en la primera página, o es la ayudante de alguien.* ([www.aliciagimenezbartlett.es](http://www.aliciagimenezbartlett.es)<sup>a</sup> 2014), consultada el 08.08.2016.
4. Alicia Giménez Bartlett: *Para ti, todos los males de la creación están sintetizados en el matrimonio. Y sin embargo, ¿te has casado tres veces!* (Giménez Bartlett <sup>4</sup>2012: 223)
5. Alicia Giménez Bartlett: *Un mundo curioso, donde comerciar con un ser vivo, incluso robarlo, no es ilegal. Donde la gente se tiñe el pelo de verde. Donde se pagan cantidades elevadas a un detective privado para que recupere un triste gato. Donde puedes asesinar a golpes a un pobre hombre sin dejar ni siquiera un rastro seguible.* (Giménez Bartlett <sup>2</sup>2013b: 126)



## 8 ANEXO

### 8.1. El análisis de la serie *Petra Delicado*

ANÁLISIS DE LA SERIE <i>PETRA DELICADO</i>												
	Ritos de muerte (1996)	Día de perros (1997)	Mensajeros de la oscuridad (1999)	Muertos de papel (2000)	Serpientes en el paraíso (2002)	Un barco cargado de arroz (2004)	Nido vacío (2007)	El silencio de los claustreros (2009)	Nadie quiere saber (2013)	Crímenes que no olvidaré (2015)		
Petra Delicado	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Fernán Garzón	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Yolanda	NO	NO	NO	NO	NO	X	X	X	X	X		
Sonia	NO	NO	NO	NO	NO	NO	X	X	X	X		
comisario Coronas	X	mencionado	X	X	X	X	X	X	X	X		
otro inspector/equipo	García del Mazo (Girona)	NO	Marqués & Palafoxs / Alexander Rekov & Dimitri Silaiev (RUS)	inspector Moliner	NO	NO	NO	NO	Maurizio Abate & Gabriella Bertano (ITA)	X		
vida privada de Petra	exmaridos Hugo y Pepe	Juan Monturiol / doctor Castillo	exmarido Pepe / Alexander Rekov	su hermana Amanda	NO	Ricard / Sergio	Marcos	Marcos y los niños	Marcos / Maurizio	X		
vida privada de Garzón	habla de su mujer difunta	Valentina Cortés y Ángela Chamorro / su hijo Alfonso	NO	NO	las hermanas Enríquez	su hijo Alfonso	Beatriz	Beatriz	Beatriz	X		
víctima(s)	4 víctimas de violación + 2 asesinatos	un hombre y una mujer	3 hombres	5 asesinatos + 1 suicidio	un joven abogado / 2 chicos gitanos	3 asesinatos	3 asesinatos	2 asesinatos	4 asesinatos	véase el otro análisis		
clase social baja	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
clase social alta	NO	NO	X	X	X	X	NO	NO	X	X		
autor del delito	Juan Jardiel / Luisa	Augusto Ribas / esposa Pilar	Ramón / Ramón / mafia	la asistente / sicario (3) / la novia	la amante / los dos clones gitanos	sicarios / un anciano	2 niñas pequeñas	un chico con problemas mentales	sicario (3) / mafia	véase el otro análisis		
tipo de crimen	violación / asesinato	apuñalado / mordiscos de perro	alergia a la anestesia / suicidio / asesinato	asesinato	asesinato	asesinato	asesinato	asesinato	asesinato	véase el otro análisis		
motivo del crimen	supresión de la personalidad / restituir el honor de la familia	ajustar las cuentas / celos	religiosa / suicidio (remordimientos) / ajuste de las cuentas	chantaje / miedo / casualidad (2) / dinero	venganza, celos / justicia	para hacerlos callar / para quiérselo de en medio	venganza / justicia	guardar un secreto	venganza / guardar el secreto (2) / ajuste de cuentas	véase el otro análisis		
lugar de investigación	Barcelona	Barcelona y sus alrededores	Barcelona / Tarragona / Moscú	Barcelona / Madrid	Sant Cugat / Barcelona	Barcelona	Barcelona	Barcelona	Barcelona / Roma	Barcelona		
tipo de narración	mezcla	negra	negra	negra	policiaca / negra	negra	negra	negra	2 historias: 1 policiaca + 1 negra	véase el otro análisis		
la mujer asesina	X	X	NO	X	X	NO	X	(X)	(X)	X		

Ilustración 3: El análisis de la serie *Petra Delicado*



## 8.2. El análisis de *Crímenes que no olvidaré* (2015)

EL ANÁLISIS DE LA NOVELA <i>CRÍMENES QUE NO OLVIDARÉ</i> (2015)										
	Muerte en el gimnasio	La voz de la sangre	El caso del lituano	Petra en Navidad	Petra en agosto	Princesa Umberta	Carnaval diabólico	Parecido razonable	Tiempos difíciles	
Petra Delicado	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Fermin Garzón	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
ayudante	NO	NO	la confidente Dalmacia Sirvent	Ernesto Quiroga - brigada de homicidios	Juanjo Revilla (joven)	Yolanda (mencionada)	Sonia y Yolanda	NO	Yolanda	
Marcos	NO	NO	NO	X	X (mencionado)	X (mencionado)	X	X	NO	
Beatriz	NO	NO	NO	X (mencionada)	X (mencionada)	X (mencionada)	X (mencionada)	NO	X (mencionada)	
comisario Coronas	NO	X	NO	X	X	X	X (mencionado)	X (mencionado)	X	
víctima(s)	1 chulo de gimnasio	4 prostitutas	1 lituano	mafioso ruso internado	mujer de un inspector de la Policía Nacional	princesa italiana: Umberta	un homosexual	ninguna	chica de 15 años	
clase social baja	100%	100%	50%	100%	50%	50%	0%	0%	50%	
autor del delito	un grupo de chicas jóvenes y la amante	la hermana	una ejecutiva respetable / amante	un mafioso - no lo detienen	mujer de un delincuente + niña de 3 años	dos traficantes de droga / mafiosos	padre vengativo	ninguno	profesora del instituto / tutora de la niña	
tipo de crimen	crimen de pasión	espontáneo; la víctima debería haber sido otra	dos tiros	a tiros	tiro en la nuca	fuerte golpe	cuchillo	ninguno	golpe en la cabeza	
motivo	frustración	venganza	amenaza / miedo de manchar su reputación	no se sabe	venganza por meter a su marido en la cárcel	600.000 €	venganza	ninguno	feminismo, ingratitud	
tipo de narración	negra	negra	clásica / negra	negra	clásica / negra	negra	negra	no policial	negra	

Ilustración 4: El análisis de la décima novela, *Crímenes que no olvidaré* (2015)



### 8.3. Los temas en *Crímenes que no olvidaré* (2015)

EL ANÁLISIS DE LOS TEMAS EN CRÍMENES QUE NO OLVIDARÉ (2015)										
	Muerte en el gimnasio	La voz de la sangre	El caso del lituano	Petra en Navidad	Petra en agosto	Princesa Umberta	Carnaval diabólico	Parcido razonable	Tiempos difíciles	
acoso sexual / pedofilia							X		X	
amor	X			X	X				X	
clase social	X	X	X	X	X	X		X	X	
dictadura				X						
dinero			X			X				
drogas						X				
Estado		X								
familia	X	X		X		X	X		X	
homosexualidad							X			
humanidad			X		X					
inmigración			X	X				X		
mafia / antecedentes criminales			X	X		X				
médicos / psiquiatras	X				X					
medios de comunicación		X							X	
mundo empresarial			X						X	
paro			X	X						
policia		X							X	
religión		X					X			
venganza	X	X		?	X	X	X		X	

Ilustración 5: Los temas en *Crímenes que no olvidaré* (2015)



#### 8.4. Abstrakt (German)

Die vorliegende Masterarbeit behandelt das Thema der Evolution der weiblichen Rollenbilder im seriellen Erzählen anhand des Beispiels der spanischen Kriminalserie *Petra Delicado*. In diesem Zusammenhang lassen sich drei Forschungsfragen aufstellen: Welche Untergattung des spanischen Kriminalromans liegt hier vor? Findet im Laufe der Kriminalserie eine Entwicklung der Frauenrolle statt? Auf welche Art und Weise manifestiert sich das Prinzip der Serialität?

Um diese Fragen beantworten zu können, wurden zuerst die zwei wichtigsten Untergattungen des spanischen Kriminalromans präsentiert, der traditionelle Kriminalroman (*novela policiaca clásica*) und die *novela negra*. Im Anschluss wurde auf die Prinzipien der Serialität eingegangen und danach die Figurenanalyse vorgestellt. Abgesehen davon, wurde ebenfalls das Thema der Frau und die Epoche der *Transición* angeschnitten, um den spanischen Frauenkriminalroman in einen historischen und kulturellen Kontext einbetten zu können.

Die Analyse der Serie *Petra Delicado* ergab, dass sie der Untergattung *novela negra* angehört, auch wenn nicht immer alle Voraussetzungen gegeben sind, denn es handelt sich um ein dynamisches und flexibles Genre, bei dem die Sozialkritik eindeutig im Vordergrund steht. Zur Serialität kann gesagt werden, dass sie auf zwei verschiedenen Ebenen vorhanden ist: Auf beruflicher Ebene weist sie eine geschlossene Form auf, denn jeder Roman endet mit einem abgeschlossenen Fall und wird in den nächsten Bänden nicht mehr aufgegriffen, doch auf privater Ebene lässt sich die offene Form der Serialität erkennen, da die persönliche Entwicklung aufbauend ist und in jedem neuen Roman fortgesetzt wird, wodurch sich Kontinuität feststellen lässt. Anhand der Figurenanalyse wurden nicht nur die ProtagonistInnen, sondern auch andere weibliche Figuren unter die Lupe genommen, um die Entwicklung der Frauenrolle zu untersuchen. Es kann gesagt werden, dass im Laufe der Serie eine Entwicklung des Frauenbildes eindeutig feststellbar ist, die bereits in der zweiten Hälfte des ersten Romans beginnt. Kritisch gesehen muss jedoch hervorgehoben werden, dass der Protagonistin keine vollständige Befreiung von den konservativen Werten der patriarchalischen Gesellschaft gelingt und auch ihr Verhalten entspricht weiterhin eher den männlichen Rollenbildern. Zu einer vollständigen Befreiung kommt es erst durch die junge Polizeiagentin, welche die neue Generation der Frauen repräsentiert. Auf der Ebene der Sozialkritik lässt sich ebenfalls eine Entwicklung erkennen, denn es kommt im Laufe der Serie zur Aufbereitung von immer heikleren Themen, die früher als Tabu galten.



## 8.5. Abstract (English)

The principal aim of this master's thesis is to present how the representation of women evolves over the course of the serial novel. The basis of the study is the *Petra Delicado* crime series set in Barcelona, Catalonia, by Alicia Giménez Bartlett, however, other works have been referenced; most notably José F. Colmeiro and Mónica Flórez. The analysis is based on three major research questions: Which subgenre can the series be assigned? Is there an evolution of the female role throughout the series? In what way does the principle of seriality appear?

In order to answer these questions, the two major subgenres of the Spanish crime novel have been analysed; traditional crime fiction (*novela policíaca clásica*) and roman noir (*novela negra*). Additionally, significant emphasis has been placed on the main aspects of seriality and the analysis of literary characters therein. The social and historical context of the series is based on the traditional female role in Spanish society and the period of transition from dictatorship to democracy.

Through the analysis of the *Petra Delicado* books, it is shown how the series can be classified as genre noir, since, even though the novels do not always meet all the prerequisites, they place special emphasis on social criticism. Two different types of seriality are highlighted; employing closed episodes on an investigative level due to the closure of the case, as opposed to using continuity on the private level to portray the evolution of the characters. Having applied the rules of analysis of literary characters to the protagonist and other female characters, the evolution of the female role was examined, leading to the conclusion that the protagonist's development starts already in the first novel and continues throughout the series. Nevertheless, it must be said that *Petra Delicado* never achieves full liberation from the conservative values of the patriarchal society, which explains the continuity of her masculine behaviour. Yet it remains necessary to emphasise that the evolution of the female role continues through the character of the young assistant who represents the new generation of Spanish women. Furthermore, on the level of social criticism, a significant evolution of values can be observed due to the fact that the issues treated in the later volumes become increasingly sensitive and the novels do not hesitate to criticise the dark side of the family, the Government and even the Catholic Church.



# LUCIA FILIPOVA, BA BA BA BA

---

## CURRICULUM VITAE

### Akademische Laufbahn

- 2015 – 2016**            **Universität Wien – Masterstudium Romanistik**  
Sprachen: Spanisch, Portugiesisch (2. romanische Sprache)
- 2011 – 2015**            **Universität Wien – Bachelorstudium Romanistik**  
Sprachen: Spanisch, Katalanisch, Italienisch (2. romanische Sprache)  
Akademischer Grad: BA
- 2009 – 2014**            **Universität Wien – Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation**  
Sprachen: Deutsch, Englisch, Spanisch, Französisch, Tschechisch  
Akademischer Grad: BA BA BA
- WS 2014**                **University of Illinois at Urbana-Champaign, USA**  
Non-EU Exchange Program
- WS 2012 /**                **Universitat Autònoma de Barcelona, Spanien –**  
**SS 2013**                **Facultat de Traducció i Interpretació**  
Erasmus

### Berufserfahrung

- SS 2016**                **Universität Wien – Institut für Romanistik**  
Zusammenstellung der Materialien für die Lehrveranstaltung *Català 3*
- WS 2015**                **Universität Wien – Institut für Romanistik**  
Stellvertretende Lehrbeauftragte für Katalanisch
- 2015**                    **Delegation der Katalanischen Regierung für Österreich**  
Assistenz der Geschäftsleitung mit Schwerpunkt Tschechische Republik und Slowakei  
Übersetzungstätigkeit
- seit 2011**                **Übersetzerin / Dolmetscherin / Sprachtrainerin**  
freiberufliche Tätigkeit
- Konsekutivdolmetschen
  - Fachübersetzen
  - Literaturübersetzen
  - Privatunterricht

### Sprachkenntnisse

- Muttersprache**        Deutsch, Slowakisch, Tschechisch
- Fließend**                Spanisch, Katalanisch, Französisch, Englisch
- Fortgeschritten**      Portugiesisch
- Grundkenntnisse**    Italienisch, Latein, Russisch, Niederländisch