



DURA 1 (2019)

Revista de literatura criminal hispana

La ficción policiaca y la cuestión del género:

***Alba Cromm* de Vicente Luis Mora**

Marco Kunz

Université de Lausanne

Alba Cromm de Vicente Luis Mora, publicada en 2010 en la colección Biblioteca Breve de la editorial barcelonesa Seix Barral, no quiere ser lo que por su soporte material indudablemente es: un libro (de 263 páginas, tapas semiduras, en la cubierta una imagen, dibujada en estilo de novela gráfica, de una mujer joven, pelinegra: la protagonista). Ni tampoco puede ser lo que por su diseño aspira a parecer, pero de lo que sólo logra constituir un simulacro: una revista (en concreto el número 120 de la ultramachista *Upman. Revista mensual de información masculina, La revista para el hombre de verdad*, dedicado al tema "Pederastia en la Red" con un dossier especial sobre "El caso Alba Cromm"). Además, su estructura la distingue de lo que habitualmente identificamos como "novela de suspense" (aunque así es definida en la contracubierta) en tal grado que es incluso lícito dudar de que siga siendo una *novela* (lo es, por supuesto, pero no en el sentido decimonónico de la palabra). Menos aún tiene en común, a primera vista, con las obras narrativas que tenemos la costumbre de considerar como *novelas policiacas*. Sin embargo, los críticos la suelen calificar, no sin cierta razón, de *novela*, y algunos la incluyen en un género que llaman *policiaco*, como, p. ej., Miguel Catalán, quien afirma que "[s]e trata de una novela policiaca posmoderna, una novela negra ambientada en un futuro inmediato", o Teresa Gómez Trueba (37), que opina que Mora ha escrito "una novela que, como todas las buenas novelas policiacas, logra introducir al lector en un clímax y tensión dramática que solamente quedan resueltos al final, con el sorpresivo descubrimiento de la identidad del culpable". Alice Pantel (154) describe *Alba Cromm* como "un libro que se nutre del género policiaco y que tiene influencias notables de la narrativa y del cine de anticipación ... o de las series policiacas". Santiago Navajas matiza que Vicente Luis Mora "ha recogido algunos de los tópicos de la novela de asunto criminal", pero que "con cervantina habilidad

consigue hacer al tiempo el elogio y la refutación de la literatura prefabricada para consumirse de un tirón", y le pega la etiqueta genérica de "novela negra postmoderna": o sea, novela policiaca sí, mas sofisticada. El escritor Domenico Chiappe, en cambio, nos advierte de que "[n]o es, sin embargo, una novela negra o policial, como aparenta. Si hay que catalogarla dentro de algún subgénero, tendría que apuntarse dentro de la novela psicológica". Y Javier Calvo (12-13) resalta en *Alba Cromm* "la cualidad esencial de ser un sistema autogenerado de normas narrativas, y en este sentido, más una performance o un «juego», autocontenido, que una obra perteneciente a un género determinado", no sin enumerar a continuación todo un elenco de 'géneros' con que comparte rasgos y temáticas, como la ciencia ficción y el *thriller* tecnológico —porque la protagonista, la subcomisaria Alba Cromm, persigue a un peligroso *hacker* alias Nemo en un futuro tan cercano (en algún año posterior a 2017) que posiblemente ya es pasado en el momento en que escribimos estas líneas—, y también "el reportaje ficticio o *mockumentary* y el documental sensacionalista" (Calvo 16) —porque la historia se presenta como un conjunto de documentos (fragmentos de *chats*, diarios, *blogs*, correos electrónicos, informes policiales, transcripciones de conversaciones, etc.) recopilados y editados para la revista *Upman* por el periodista Luis Ramírez—, para finalmente convertirla en una especie de "relato gótico, entendido aquí como esa representación del material reprimido y lo «siniestro»" (Calvo 17), porque muestra la cara oscura, abyecta y demoniaca de internet. Lo que no menciona Calvo es un eventual parentesco con la novela policial.

Posiblemente preguntarse a qué género pertenece un texto como *Alba Cromm* resulta ser una preocupación tan vana como puede parecer estéril el esfuerzo por clasificar todas las obras literarias en un sistema de categorías tan coherente como el que los biólogos han elaborado para las especies de organismos vivos, entre otras razones porque éstas se distinguen en su ADN y se han formado durante una evolución de millones de años, mientras que los textos son fruto de actos creativos individuales, en cierto sentido prepotentes y caprichosos. Nunca seremos capaces de determinar, p. ej., si *Alba Cromm* es una novela policiaca con la misma seguridad con que un entomólogo sabe que un pequeño coleóptero rojo con siete puntos negros en los élitros es un espécimen de la especie *Coccinella septempunctata*, o sea, una mariquita de las más comunes en Europa. Sin embargo, es innegable que existen semejanzas morfológicas y temáticas que no sólo se constatan *a posteriori* cuando los lectores comparamos lo leído con productos culturales similares y descubrimos

analogías que nos permiten distinguir, por ejemplo, un soneto de un romance, en función de criterios definidos por una tradición preceptiva, teórica y crítica más o menos argumentada o arbitraria, pero históricamente tan bien consolidada que cuestionarla, abolirla y reorganizarla se nos antojan ser tareas condenadas a chocar contra un muro de rechazo e incompreensión. Y también es obvio que un escritor no crea *ex nihilo*, sino bajo la influencia, consciente o no, de su formación cultural y literaria, imitando modelos formales, siguiendo tendencias estéticas y filosóficas o desmarcándose de ellas, y que necesariamente tiene alguna idea en cuanto a la genericidad de su obra. ¿Qué podemos objetar si un autor como Vicente Luis Mora afirma, de manera tajante, que "*Alba Cromm* no es policial, es una distopía" (entrevista inédita con Gabriel Ruiz Ortega), matiza en otra entrevista que es "una distopía con elementos policíacos" (entrevista con Gemma Nieto), y admite finalmente: "De hecho, no soy lector de novela policiaca. Así que utilizo los códigos con mucho desparpajo e intuición" (entrevista inédita con Antonio Rojas)? Los entomólogos hacen bien de ni siquiera tratar de entrevistar a un hipotético creador de la mariquita, sino de confiar en su análisis descriptivo del bicho sin buscar la intención autorial (la morfología del insecto puede ser funcional, pero no significativa, lo que los exime de antemano de toda tentación hermenéutica), y también los lectores, críticos y teóricos estamos en nuestro derecho de discrepar de la opinión del novelista si nuestra lectura nos lleva a otras conclusiones, aunque reconociendo que, sin duda, el autor sí quería decir algo determinado con su obra y que ésta exige de nosotros un trabajo de descodificación e interpretación. En fin, algo policíaco debe de haber en *Alba Cromm* pues la protagonista es policía (desempeña el papel de detective), gran parte de la narración cuenta su investigación sobre Nemo con los métodos más avanzados de la informática y la psicología, y al final se presenta una solución: la presunta identificación de Nemo.

Ahora bien, quizás el problema no esté en la respuesta, sino en la(s) pregunta(s). En vez de preguntar ¿qué es *Alba Cromm*? o ¿a qué género pertenece? sería tal vez preferible interesarnos por lo que relaciona *Alba Cromm* con diversas categorías relativas a obras culturales que tenemos la costumbre de llamar géneros y, más aún, por ¿cómo se vincula con qué clase de género, o también podríamos decir, con qué género de género? Porque el problema no se limita, incluso diríamos: no consiste realmente en resolver la peliaguda definición de ¿qué 'es' una novela? y ¿qué 'es' una novela policiaca, policial, criminal, detectivesca y/o negra (para sólo usar los términos más usuales que a menudo se distinguen, muchas

veces se confunden y frecuentemente hasta se emplean como si fueran sinónimos)?, sino en la polisemia del término *género* que en teoría literaria se usa frecuentemente de manera indiscriminada para referirse a aspectos diferentes de las obras. O para volver a la comparación con la biología: mientras que, p. ej., un género de coccinélidos (mariquitas) no puede ser al mismo tiempo un género de cerambícidos (escarabajos longicornios) y que es totalmente imposible que un género de pájaros sea también un género de mamíferos, en los estudios literarios se utilizan términos genéricos mutuamente excluyentes (una novela nunca puede ser un soneto y *vice versa*) e incluyentes (*ciencia ficción* denomina un *género* tanto de la literatura como del cine) y en general no se distingue rigurosamente el nivel: no es raro que leamos en un lugar que "la novela es un *género* literario" y que en otro se califica de *género* a la novela policiaca, aunque más exacto sería calificarla de *subgénero*, lo que, sin embargo, tiene la desventaja de que convertiría ciertas formas en *sub-subgéneros*, *sub-sub-subgéneros*, etc.¹ Más aún, hay quien opina que las novelas policiacas son *novelas de género*, con lo que queda evidente que, en los ejemplos citados, *género* no puede significar siempre lo mismo. O sea, que hay diferentes *géneros de género*, y un texto concreto como *Alba Cromm* no se relaciona con uno solo, sino con todos de estos géneros de género, pero con cada uno de otra manera.

La noción de género literario como problema de polisemia

Ante todo, hay un problema de imprecisión lingüística por un exceso de acepciones de *género*, tanto como vocablo de la lengua corriente como en su función de término teórico. En español, *género* —y más aún *genre* en francés, y algo menos *Gattung* en alemán— es una palabra muy polisémica que se emplea con significados diferentes en diversos ámbitos como, ya lo hemos visto, la taxonomía biológica de las especies (donde *género* designa el nivel *GENUS*, bien definido en una jerarquía entre la *familia*/ *FAMILIA* y la *especie*/ *SPECIES*), la gramática (*género masculino*, *género femenino*, *género neutro*), la sexualidad (para distinguir el *sexo* biológico del *género* social —en inglés *gender*—), la lingüística (los *géneros* del discurso), y también la literatura y otros artes donde *género* se utiliza para clasificar diferentes tipos de architextos (en el sentido de la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette, es decir, todas las "catégories générales, ou transcendantes —types de discours, modes d'énonciation,

¹ La taxonomía de las especies sitúa el género en una jerarquía que va de lo más general, el dominio, a lo más específico, el espécimen, y que distingue, reino, filo, clase, orden, familia, género, especie, y con sus relativos subórdenes, subfamilias, subgéneros, subespecies, etc. Desgraciadamente, no sería posible aplicar esto a la literatura, pero sí que da envidia.

genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier": 7); se podrían añadir, además, los significados 'tejido' (*género de terciopelo*) y 'mercancía'. También en otras lenguas existen palabras que, aparte del género literario-artístico, cubren algunos de los significados mencionados, pero con otra distribución en los campos semasiológicos respectivos: el alemán, por ejemplo, utiliza *Gattung* para la taxonomía biológica y el género literario-artístico, mientras que *Geschlecht* sirve para el género gramatical (también llamado *Genus*) y el género sexual (para el que hoy la jerga universitaria también usa el anglicismo *Gender* cuando se distingue de *Geschlecht* en cuanto 'sexo'). Constatamos que la polisemia existente en diferentes lenguas de la palabra *género*, *genre*, *Gattung*, etc., resulta poco compatible con la exigencia de monosemia que debería cumplir la terminología científica y con la comprensibilidad de ésta cuando se traduce a otro idioma. Al contrario de lo que sería deseable, esta pluralidad de acepciones no se reduce cuando hablamos de *géneros literarios*, sino que, al contrario, proliferan aún más los significados al mismo tiempo que se vuelven borrosas las delimitaciones semánticas entre ellos.

El problema principal no es que *género* signifique tantas cosas que no tienen que ver con la clasificación de textos literarios y otros productos culturales, sino que, en el ámbito de la tipología de éstos, se usa en diferentes niveles y desde perspectivas variadas para hablar de clases diversas, de modo que uno tiene la impresión de que, para parafrasear una famosa frase de Gertrude Stein, "un género es un género es un género es un...", mientras que, en realidad, sería menester objetar que "un género no es un género no es un género no es...". O, dicho de otro modo, hay diferentes *géneros de género* que, a fin de evitar la confusión, deberíamos distinguir mejor definiéndolos y dándoles otros nombres. Como esto sería una empresa que rompería una larga tradición de no-diferenciación terminológica y de multiplicación progresiva de los significados del término *género* (y de sus sinónimos en otras lenguas), es poco probable que lleguemos a cambiar el uso real de la palabra, pero igual valdría la pena intentarlo esbozando algunas líneas de reflexión².

El carácter paradójico de la polisemia de la palabra *género* se hace claramente visible si nos damos cuenta de que se emplea en dominios y

² Para no abultar la bibliografía y las notas a pie de página de este artículo, renuncio a citar aquí todos los estudios de teoría sobre género y novela policiaca en que se podrían apoyar las ideas formuladas en mi breve esbozo, ni discuto todos los argumentos que podrían alegarse para refutarlas —seguramente hay muchos— o mejorarlas, esperando que mi somera distinción de cuatro tipos básicos de géneros resulte suficientemente clara para entender lo que a continuación diré sobre *Alba Cromm*.

niveles diferentes como si se hablara de lo mismo. Si se dice que "la novela es un *género* literario" y que "las novelas policiacas son novelas *de género*", es obvio que *género* en la primera frase no significa lo mismo que en la segunda pues no sería comprensible cómo todas las novelas pueden ser de un solo *género* si al mismo tiempo sólo ciertas novelas serían dignas de llamarse *de género*. Entonces, ¿por qué se usa la misma palabra para conceptos distintos? Diferenciar en el nivel de la terminología no es en absoluto imposible, como lo demuestra el alemán: "la novela es un *género* literario" se traduciría "Der Roman ist eine literarische *Gattung*", mientras que "Las novelas policiacas son novelas *de género*" se diría "Krimis sind *Genreromane*". Es interesante ver que para distinguir dos *géneros de género*, *Gattung* y *Genre*, el alemán tomó la palabra *genre* de la lengua francesa que no separa los dos conceptos —y que, por consiguiente, posiblemente no tiene dos conceptos— con términos diferentes (pero que, por supuesto, podría hacerlo sea acuñando un neologismo, sea tomando *Gattung* como préstamo del alemán, sea utilizando otras palabras ya existentes dándoles significados más precisos en el contexto teórico). También cabe preguntarnos qué exactamente es el género cuando se dice, por ejemplo, que "la novela policiaca es un género literario": ¿Es la *novela* que es el género? ¿O la *novela policiaca*? ¿O quizás *lo policiaco*? ¿O los tres juntos, pero cada uno en un sentido distinto: la novela en un significado A del término *género*, la novela policiaca en un significado B y lo policiaco en un significado C? ¿Y no podrían existir también significados D, E, F, G...?

Pero primero habría que comprender cuáles son las diferencias entre los diversos *géneros de género*, lo que no solamente significa entender mejor qué es lo que llamamos *género literario*, sino también y sobre todo cómo se podrían definir los diferentes *géneros de género* y qué nombres podríamos darles para evitar la polisemia del término comodín *género*, lo que implica a su vez decidir qué es lo que continuaremos llamando *género*. O sea, cada vez que, por costumbre, nos sentimos tentados de usar la palabra *género* deberíamos preguntarnos de qué tipo de género hablamos realmente y si no sería mejor emplear otro término.

Para empezar, podría ser útil comprender qué es lo que el alemán distingue cuando opone *Gattung* a *Genre*. Es muy posible que numerosos germanofónos no lo sepan o que no sean capaces de explicarlo, y sin duda hay muchos que no distinguirían los dos términos: pero el hecho de que los que se expresan de una manera precisa sí lo hagan es suficiente para demostrar que existe una diferencia semántica entre estos dos pseudo-sinónimos.

La ficción policiaca y la cuestión del género ~ Kunz

1° Género A = *Patrón formal* (género en sentido estricto, o sea *Gattung*): Si todos los géneros literarios —o mejor dicho, las categorías de textos que solemos llamar así— correspondieran a esquemas morfológicos tan claramente establecidos como, p. ej., el soneto, el romance, la lira o la octava real, nos ahorraríamos muchas confusiones y discusiones. Sin embargo, ni siquiera todos los tradicionales géneros poéticos se definen por su forma (p. ej. la oda), e incluso en los casos mencionados existen mutaciones (el soneto de 13 versos de Rubén Darío), variedades (el soneto de serventesios) y subgéneros (el sonetillo) que pueden adscribirse a un determinado género común a condición de que siga reconocible un patrón formal básico. En lo que atañe a la novela de tema criminal (*policíaca, policial, detectivesca, negra*, etc.), nos encontramos con el doble inconveniente de que, por un lado, se trata de una subclase extremadamente proliferante de lo que en la actualidad es, en cifras comerciales, el género literario más productivo, la novela, lo que haría deseable una subclasificación pormenorizada para poner un poco de orden en el sinnúmero de especímenes, y que, por otro, la novela es quizás el género literario peor definido pues si añadiéramos rasgos obligatorios a la fórmula mínima de 'texto [verbal] largo de ficción narrativa en prosa', correríamos el riesgo de negarles el estatus de novela a muchas de las obras más célebres e influyentes en la historia de la novelística. De los diversos tipos de novela policiaca, sólo la novela de enigma alias *whodunnit* posee una estructura narrativa suficientemente determinada para considerarla un subgénero novelesco en el sentido morfológico del término —la novela negra, en cambio, es claramente una subclase literaria del género B, emparentada con el *film noir*—, a saber, el desdoblamiento de la trama, a partir de un crimen (el caso), en 1. el relato (cronológico y progresivo) de la investigación en busca de la verdad (es decir, ¿qué ocurrió, quién lo hizo y por qué?) por parte de un personaje-detective y 2. la reconstrucción de la historia del crimen (retrospectiva, abductiva, fragmentada y parcialmente hipotética), dos corrientes narrativas que confluyen en el desenlace donde el detective revela la solución. Es un esquema bien conocido y miles de veces repetido, tanto en la literatura como en el cine y en teleseries, que todos pueden usar el modo detectivesco (véase abajo, género D).

2° Género B = *Genre*: Si intentamos definir el núcleo genérico de la novela policiaca como una historia de un crimen y del proceso de su elucidación por un investigador (que puede ser comisario, detective privado, periodista, etc.), con una serie de personajes típicos (ayudantes, sospechosos, criminales, etc.), deberíamos darnos cuenta de que lo que

definimos así parece bien ser lo "policiaco" en tales novelas, pero de ninguna manera se trata de la definición de un género *literario* y menos aún de la *novela* policiaca, y eso porque 1° los mismos rasgos definitorios se encuentran también en la película policiaca, la teleserie policiaca, la novela gráfica policiaca, etc.: no se trata pues de características exclusivas y definitorias de un género *literario*, sino de un conjunto de ficciones que engloba la literatura, el cine y otros medios audiovisuales; y porque 2° estos rasgos aparecen también en piezas de teatro y cuentos (*short stories*), no son pues propios únicamente a la novela, sino también a otros géneros literarios. En español falta un término que incluya todas estas manifestaciones de lo policiaco en diversos artes y géneros, tal como en francés lo hace la palabra *polar*, que según el *Dictionnaire culturel en langue française*, dirigido por Alain Rey, significa "Roman policier. ... -Film policier" (Rey 1869). En otras lenguas existen términos semejantes que demuestran que, por lo menos en la percepción de los consumidores, hay un *genre* común a la literatura y el cine (y a otros artes, según la lengua): *Krimi* en alemán es la abreviatura de *Kriminalfilm*, *Kriminalstück* y *Kriminalroman* (*Duden* 2285), es decir, 'película criminal', 'pieza de teatro criminal', 'novela criminal'; *giallo* en italiano designa una "opera narrativa, teatrale o cinematografica, di argomento poliziesco" (Devoto y Oli 494); y en polaco *kryminał* se entiende como "powieść lub film kryminalna" (*Inny słownik* 715), o sea 'una novela o filme criminal'; el inglés *thriller* no es exactamente un sinónimo (el *Webster's New Collegiate Dictionary* lo define como "a work of fiction or drama designed to hold the interest by the use of a high degree of intrigue, adventure, or suspense"; 1207), pero también se trata de un "vague term ... frequently used for a wide variety of fiction, and also for plays and films" (Cuddon 971). El español, desgraciadamente, carece de un término general comparable³: se habla de *novela policiaca*, *novela negra*, *novela criminal*, etc., por un lado, y de *cine negro*, *película policiaca*, etc., por otro, y sería difícil inventar un término capaz de hacerse igualmente popular que *polar*, *Krimi*, *giallo*, *kryminał* y *thriller* (éste sí se usa en español como anglicismo). No obstante, la existencia de una casilla vacía en el sistema léxico no implica en absoluto la imposibilidad de pensar en español el concepto significado.

Pero, ¿puede existir el mismo género simultáneamente en dos artes tan diferentes como lo son la literatura y el cine? Seguramente no en

³ En los estudios especializados en ficción criminal se usa a veces *el policial* para referirse al relato policiaco: el término podría servir como sinónimo de *polar*, *Krimi*, etc., pero carece de arraigo en la lengua coloquial y tiene la desventaja de significar también 'agente de la policía'.

cuanto tipo morfológico de texto⁴ (significado A del término: alemán *Gattung*), pero sí como clase temática de ficciones (significado B del término: alemán *Genre*). En efecto, podemos hablar de la *ficción criminal* como de una categoría en el mismo nivel que la *ciencia ficción*, el *fantasy*, la *ficción histórica*, el *western*, etc., que se definen por rasgos que son comunes a la literatura y los medios audiovisuales (la misma afirmación es válida para las diversas variedades que suelen distinguirse, v. gr. las canónicas *novela de enigma*, *novela negra* y *novela de suspense* de Todorov, que tienen cada una su homólogo en otros medios y géneros literarios, y también para la mayoría de sus convenciones opcionales) y que además son fácilmente combinables, lo que a menudo dificulta la identificación (sub)genérica (o la imposición de una etiqueta genérica): una novela y una película pueden ser al mismo tiempo policiacas y de ciencia ficción (p. ej. si la historia del crimen y la investigación se desarrolla en una época futura y/o en otra galaxia), o policiacas e históricas (p. ej. en una novela detectivesca ambientada en la Edad Media, como *Il nome della rosa* de Umberto Eco). Al contrario, las posibilidades de mezcla e hibridación son mucho más reducidas en el caso de géneros en el sentido A (*Gattung*) ya que, p. ej., un soneto nunca puede ser una novela y una novela no puede ser una pieza de teatro (a lo sumo puede contener sonetos o capítulos escritos en forma dramática, pero esto es un problema de los componentes heterogéneos de la novela que no afecta a su definición genérica).

3º Género C = *Label (sello)* — Además, hay fuertes razones para distinguir otros *géneros de género*, y una de ellas es precisamente la necesidad de reducir la proliferación semántica de la palabra *género* que ha invadido dominios fuera de los límites de la tipología de textos (*género* A) y de la clasificación de ficciones (*género* B). Existe una tercera zona del campo semasiológico del término, la de los productos culturales, difícil de separar —y quizá incluso inseparable— de la de mercancía (4ª acepción de *género* según la Real Academia Española: 1097) ya que se trata de un sistema —o de varios sistemas coexistentes— de valores en que los *géneros* son estimados, apreciados o menospreciados en función de su capacidad de generar capital, tanto simbólico como económico. Es allí donde se plantea la cuestión de las posturas de los autores, que son maneras diferentes de posicionarse y de venderse en un mercado, y es igualmente allí donde las editoriales, las librerías, los críticos y también los escritores

⁴ Utilizo la palabra *texto* en un sentido semiótico, es decir, como cualquier conjunto de significantes que organiza signos en una secuencia u otro sistema de relaciones temporales y/o espaciales: comprendido así, un filme, una pintura, una composición musical, un cómic, etc., también son textos, no únicamente las producciones verbales.

y lectores proponen e imponen numerosas etiquetas *genéricas* o *sub-genéricas*, que con mayor precisión llamaríamos *pseudo-genéricas*, a fin de distinguir múltiples categorías de dudosa pertinencia teórica (pues los rasgos diferenciales son a menudo mínimos), pero útiles para orientar a los consumidores (los lectores) hacia el tipo de producto que buscan. En lugar de utilizar el término *género*, propongo denominar *labels* o *sellos* estas etiquetas que distinguen categorías generalmente mal definidas, pero evidentemente no desprovistas de cierta relevancia, sobre todo en el *marketing*: para el catálogo de una editorial, para la distribución de la mercancía en las estanterías de una librería, para satisfacer el gusto de un grupo específico de lectores, estas categorías pueden ser mucho más importantes que la diferenciación de tipos de textos que proponen los teóricos de los géneros literarios (que disponen de sus propios *labels*), pero lo son de otro modo y según otros criterios. El *label* es una categoría que se puede acuñar *ad hoc* y modificar *ad libitum* según los intereses circunstanciales que motivan su creación, lo que también implica que a una obra concreta podemos atribuir cuantos *labels* nos parezcan convenientes.

Si en el ámbito del español y otras lenguas románicas la labelización comercial de las novelas policiacas resulta menos frecuente y patente que en los países germanófonos se debe, sobre todo, a diferencias de tipología lingüística (el alemán es un idioma más sintético), y sólo en segundo lugar a gustos, modas y prácticas culturales divergentes. La facilidad con que en alemán se forman sustantivos compuestos y la existencia de la brevísima y muy popular palabra *Krimi* para todo tipo de ficción criminal hace posible crear un sinfín de términos que expresan conceptos nuevos en una sola palabra donde el español necesitaría por lo menos tres (p. ej. las dos de *novela policiaca* más un adjetivo especificador). Así, p. ej., la editorial hamburguesa Argument Verlag empezó a publicar en 1988 la colección *Ariadne*, dedicada a novelas policiacas escritas por mujeres y en general protagonizadas por personajes femeninos, con una perspectiva política de género (*gender*), lo que se resume en la etiqueta *Frauenkrimis* que se difundió a partir de entonces, con un sub-*label* más minoritario bautizado *Lesbenkrimi* (novela policiaca lesbiana). De este modo, el lenguaje de la publicidad editorial tanto como de las reseñas periodísticas y los foros y blogs de aficionados acuña *labels* según las tendencias que son *trendy* y los intereses del público, distinguiendo categorías, p. ej., en función del lugar donde se desarrolla la trama, de modo que cada ciudad (*Städtekrimis*) que se precia tiene su detective literario local y su propio *label* (*Berlinkrimi*, *Hamburgkrimi*, *Bambergkrimi*,

etc.) –en Alemania son también muy populares las series televisivas policíacas ligadas a una determinada ciudad, una región o un país, en parte por analogía con las preferencias turísticas de los lectores: así existen, p. ej., series como *Barcelona-Krimi*, *Mallorca-Krimi*, *Kroatien-Krimi*, etc. – o según alguna peculiaridad del protagonista, v. gr. el *Kochkrimi* (novela policíaca de cocineros), producto literario colateral de los *shows* de cocina en la tele. Las novelas detectivescas de Vázquez Montalbán, p. ej., podrían etiquetarse de *Barcelonakrimis* o de *Gourmetkrimis* para tratar de venderlas a lectores apasionados de la capital catalana o de la gastronomía, respectivamente. A no ser que alguien decida dedicar un estudio a alguna de ellas, estas categorías resultan poco pertinentes para una sistemática teórica de los tipos y subtipos de novelas policíacas, pero sumamente eficaces en el mercado pues contribuyen a atraer y fidelizar a un público peculiar, y hay muchos escritores especializados en subcategorías tan inverosímiles, pero en algunos casos extremadamente lucrativos, como el *Tierkrimi* (novela policíaca de animales), en los que el detective y generalmente también los demás personajes principales (asesino, víctima, etc.), son animales. Más aún, cada especie puede tener su propio *label*: hay novelas policíacas de perros (*Hundekrimis*), cerdos (*Schweinekrimis*), gallinas (*Hühnerkrimis*), ovejas (*Schafkrimis*) –Léonie Swann ha vendido un par de millones de ejemplares de sus dos novelas detectivescas de ovejas (*Glennkill* se ha traducido al español como *Las ovejas de Glennkill*) – y un largo etcétera de mamíferos y aves, siendo el *label* más exitoso el⁵ *Katzenkrimi* (novela policíaca felina/ de gatos), iniciado por los *bestsellers* de Akif Pirinçci con su serie de aventuras del gato detective Francis (*Félideae* ha sido traducida al español y llevada al cine), para el que incluso se fundó un premio literario, el *Deutscher Katzenkrimipreis*, que se dio en 2010 y 2013 a la mejor novela policíaca protagonizada por gatos.⁶

¿No son también *labels* más que (sub)géneros muchos términos propuestos por los estudiosos y teóricos de la novela policíaca para propagar nuevas tendencias y modalidades, a menudo con rasgos distintivos ínfimos o confusos? ¿No se trata también de unos nichos hacia los que se atrae la atención de lectores y estudiosos despertando la

⁵ En alemán, la novela es de género (GENUS) masculino, *der Roman*, y por consiguiente lo es también el *Krimi(nalroman)*. ¡No vayamos a confundir hasta los géneros gramaticales!

⁶ A la fauna americana, con sus coyotes, guacamayas, mapaches y zarigüeyas, no le faltarían especies aptas para protagonizar tales *Tierkrimis*, pero no conocemos más relatos detectivescos hispanoamericanos con personajes animales que el cuento "El policía de las ratas" de Roberto Bolaño (53-86).

curiosidad con etiquetas novedosas –v. gr. *neopolicial*, *postneopolicial*, *antipolicial*, etc., que casi siempre no son otra cosa que variaciones de *whodunnit* o novela negra – para distinguir presuntos nuevos subgéneros entre los que las diferencias resultan mucho menos claras que, digamos, entre un gato y una oveja?

4° Género D = *Modo* – Nos queda un cuarto *género de género*, a menudo olvidado o mal comprendido, quizás porque es el menos apto a llamarse *género*, pues no se trata de una clase de objetos (textos, ficciones, productos culturales), sino de una característica facultativa que puede aparecer en éstos: nos referimos al *modo discursivo de representación* utilizado para contar la historia como, por ejemplo, el *modo metaficcional*, el *modo fantástico* o el *modo detectivesco*. Para dar una definición simplificada, podría decirse que el *modo metaficcional* consiste en presentar la historia desdoblada en a) un relato de los acontecimientos y b) la tematización de su carácter ficticio (inclusive su proceso de producción y de recepción), que el *modo fantástico* narra la historia situándola en un mundo ficticio cuyas reglas de funcionamiento entran en conflicto con una segunda realidad considerada como lógica y/o empíricamente incompatible con la primera, pero a pesar de esto existente al mismo tiempo, y que el *modo detectivesco* desarrolla, a partir de un momento clave (el crimen), el relato de una investigación y el de la historia (del crimen) que aquélla descubre y reconstruye para revelar al final la solución (sobre todo la identificación del culpable). O sea, el modo detectivesco es precisamente lo que define la estructura del *whodunnit*: mientras que éste es un subgénero⁷ formalmente determinado por este modo, en muchas otras narraciones se usa el modo detectivesco de manera más puntual, debilitada o parcial, es decir, sólo en determinadas zonas del texto y con una importancia secundaria en el conjunto de la obra (como es el caso en muchas novelas negras), incluso en novelas que sin ninguna duda no son del 'género' policiaco (p. ej. en el *Sitio de los sitios* de Juan Goytisolo, donde un militar español en el Sarajevo sitiado investiga la desaparición del cadáver de un visitante extranjero sin que esta indagación domine toda la narración ni guíe el interés de los lectores hacia la revelación de la solución al final).

⁷ Aquí hablamos de la novela, pero, en rigor, el *whodunnit* no es un subgénero, sino varios: existen la novela *whodunnit*, el cuento *whodunnit*, la pieza teatral *whodunnit*, la película *whodunnit*, etc. Son subgéneros diferentes por pertenecer a artes y géneros distintos con sus propias características definitorias, pero que tienen en común la prevalencia estructurante del mismo modo de representación.

La ficción policiaca y la cuestión del género ~ Kunz

El número de tales modos no puede ser muy elevado —sólo he mencionado tres de los más importantes y productivos— y su empleo no es nunca obligatorio: pueden aplicarse con gran libertad a diferentes patrones formales y combinarse entre sí, es decir, varios modos pueden utilizarse en la misma obra, sea en la totalidad del texto, sea en zonas limitadas: una novela podría ser policiaca, metaficcional y fantástica simultáneamente o utilizar los tres modos en una dosificación más moderada únicamente en determinados capítulos o pasajes (p. ej. *Camino de ida*, de Carlos Salem, donde el modo *detectivesco* es el más extendido, aunque no se trata de un *whodunnit* típico, mientras que lo metaficcional y lo fantástico sólo se asoman de manera muy puntual).

Hemos esbozado esta reflexión sobre la polisemia de la noción de género para señalar que el problema de la adscripción de *Alba Cromm* — para volver a nuestro tema — al 'género' policiaco se plantea de manera diferente si entendemos *género* como categoría de textos (género A: *patrón formal*), ficciones (género B: *genre*), productos (mercancías) culturales (género C: *label*) o modos discursivos (género D: *modo*). Esta pluralidad de conceptos de género nos puede ayudar a comprender por qué algunos leyeron *Alba Cromm* como novela policiaca y otros, entre ellos el autor, rechazan el parentesco genérico. Una obra, tradicionalmente vista como una unidad, no pertenece a un género ni tiene rasgos genéricos como si se tratara de su ADN innato, sino que se vincula de maneras diferentes con estos cuatro (y quizás más) *géneros de género*. En este sentido, *Alba Cromm* puede clasificarse como una novela en cuanto tipo de texto (literario) — pero no como una *novela policiaca* en cuanto *sub-género* por su estructura tan diferente del *whodunnit* —, participa de diversos *genres* de la ficción, también del policiaco, pero posiblemente más de la ciencia ficción y la ficción psicológica, es un producto cultural y una mercancía (un libro) etiquetados en los antípodas de las novelas seriales, populares y comerciales —en las librerías no se colocaría en la estantería de "Novela policiaca" —, y utiliza el modo *detectivesco* sin estar determinada por éste en su integridad. Veamos ahora más de cerca lo que *Alba Cromm* tiene de policiaca.

***Alba Cromm* y los géneros del género policiaco**

1° En términos formales (género A), *Alba Cromm* es casi a-genérica pues sólo se relaciona con la novela, y eso de una manera inusual. Vicente Luis Mora no es un autor que reproduce patrones preexistentes, sino que busca siempre la innovación, convencido de que, aunque deberíamos seguir leyendo a los clásicos, no tiene sentido continuar escribiendo como ellos (lo que, por supuesto, no excluye el diálogo

intertextual con los ancestros y precursores). La novela, gracias a su alto grado de indefinición morfológica, se presta por excelencia a la constante reinención de sus estructuras y procedimientos, y *Alba Cromm* exagera esta tendencia renunciando a lo que parece lo menos deseable en una narración, es decir, el narrador, sustituyéndolo por la figura del periodista-editor Ramírez quien, por encargo de la revista *Upman* — medio de comunicación cuyas características se mimetizan mediante la inclusión de elementos ajenos a la trama novelesca (v. gr. publicidad, *impressum*, reseñas, entrevistas, logotipo de *Upman*, etc.), pero no a su temática social (machismo, papel del hombre en la sociedad, dominio masculino sobre las mujeres, etc.)—, selecciona y ordena material documental que, con pocas excepciones, no es de índole narrativa. No hay una instancia, ni heterodiegética ni homodiegética, que nos cuente la historia de *Alba Cromm*, sino voces diversas que conversan, chatean y escriben, y de estas fuentes variopintas se deduce lo ocurrido mediante "el trabajo detectivesco que se requiere del lector para que junte las piezas de la obra" (Ilasca 219). Con un juego especular recíproco, la novela disfrazada de revista creada por Mora corresponde a un trabajo periodístico convertido en pseudo-novela por Ramírez pues, tras largas cavilaciones e intentos frustrados de poner orden en la masa de textos heterogéneos, éste por fin encontró la solución:

lo trascendente no es tanto la ordenación de la historia que se pretende narrar, como la historia misma. Y entonces lo vi. *Ordénala, pensé, como historia que es, como si se tratase de una novela.* Me pregunté, haciendo de abogado del diablo, que por qué un trabajo de este tipo debía adoptar una estructura narrativa no periodística. Y me respondí: 1) por qué no, si la disposición *no* es lo que importa; 2) por qué no, si el hilo de los acontecimientos fue así, hasta cierto punto *novelesco*, casi ficcional; 3) por qué no, si el lector está acostumbrado a esa forma de construir una historia y suele agradecerla. (Mora 22)

Ahora bien, la disposición de los materiales textuales sólo puede aparentar "como si se tratase de una novela" a quién haya leído, p. ej., *Boquitas pintadas* o *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig, que también prescindien de la instancia narradora hegemónica, pero la inmensa mayoría de las novelas contemporáneas, y la casi totalidad de las novelas de tema criminal, todavía siguen reproduciendo esquemas convencionales bien diferentes, a los que "el lector [de Conan Doyle, Agatha Christie, Simenon, Vázquez Montalbán, Pérez-Reverte, etc., etc., sí] está acostumbrado". De hecho, esta postulada 'normalidad' de la forma

bastante insólita de *Alba Cromm* es parte de sus estrategias de ciencia ficción ya que la trama se desarrolla en un futuro en el que, p. ej., está prohibida la impresión de libros por razones ecológicas (todos los receptores son, pues, lo que Mora llamaría *lectoexpectadores* avezados a leer en pantalla), y en este porvenir la literatura experimental, vanguardista, innovadora y elitista que hoy crean autores como Mora ya habrá sido plenamente asumida por la nueva generación de lectores. Presentando una distopía de las tecnologías de comunicación (en particular de internet), *Alba Cromm* es al mismo tiempo una eutopía del futuro radiante de la novela tal como la entiende y cultiva Mora.

2° y 3° Esperamos que con lo expuesto en las páginas anteriores quede ya suficientemente demostrado que hay numerosas relaciones entre *Alba Cromm* y las ficciones criminales (el *genre* policiaco), por un lado, y la ciencia ficción, por otro. Le podemos creer al autor cuando afirma su desinterés por la novela policiaca (toda su obra narrativa, poética y ensayística lo demuestra por la falta de referencias) y entendemos su animadversión por la etiqueta *novela policiaca* que algunos le han pegado a *Alba Cromm* ya que un autor de sus preferencias estéticas y filosóficas no debe de sentirse cómodo cuando se le identifica con un tipo de literatura a menudo connotado como 'de entretenimiento', 'de masas', 'de producción serial', 'de consumo fácil', en breve: de 'para-literatura'. Pero no es menos verdad que existen novelas policiacas sumamente sofisticadas y que muchos de los escritores más renombrados han recurrido a los esquemas del relato detectivesco, de modo que no es deshonoroso haber incursionado en el *genre*. Más aún, si aceptamos, como se dice en *Alba Cromm*, que "[c]ada lector lee en realidad una proyección de sus fantasías, a partir del material generado por la historia principal" (Mora 146), concluimos que en función de estas lecturas diferentes, inevitablemente parciales y selectivas, varían los *labels* asignados a la novela y que cada crítico elige los más adecuados al enfoque que decide dar a su interpretación, como *thriller tecnológico*, *distopía*, *novela psicológica*, *novela-revista*, *revista-fake*, *novela-collage*, *novela ampliada* (por los dos blogs vinculados que precedieron a su publicación y que contienen materiales adicionales: véanse Pantel e Ilasca), etc., o, si queremos hacer hincapié en los aspectos policiacos, *Frauenkrimi* (por la protagonista y parte de la temática), *novela negra posmoderna*, *novela policiaca distópica*, *ciencia ficción detectivesca*, *novela policial experimental*, *cybernovela policiaca*, *cyberpunk detectivesco*, *novela policial psicológica*, etc.

4° Si pensáramos, como Marcin Kołakowski, que "[e]l argumento de la novela se deja resumir en pocas palabras" (Kołakowski 76) y que lo

verdaderamente interesante de *Alba Cromm* es la psicología de la subcomisaria, podríamos contentarnos con detectar el origen de su problemática relación con los hombres en su evolución personal: "La experiencia vital de la protagonista está marcada por tres traumas principales: la infantil (infelicidad de su infancia en Berlín y la incapacidad de contentar a su padre), la de la guerra en Kosovo (la muerte de su amado) y la sentimental (abandono por parte de su marido y el divorcio)" (Kołakowski 77). Lo que es correcto, pero insuficiente. Es sintomático de tal lectura que Kołakowski constata que "la novela se centra en el caso de un tal Nemo, hacker que seduce a las menores en los *chatrooms*" (Kołakowski 76), para a continuación no volver a mencionar esta supuesta historia central —o sea, la propiamente policiaca— de *Alba Cromm*, limitándose a reflexionar sobre lo que, bien mirado, no son más que los antecedentes biográficos que contribuyen a la caracterización de la protagonista y explican su obsesión por el caso Nemo y también su fracaso. Aunque no posee la estructura de un *whodunnit*, *Alba Cromm* sí contiene enigmas que despiertan expectativas, engancha con técnicas de suspense, formula hipótesis que después se descartan, abre pistas que quedan abiertas y presenta al final una especie de solución, aunque muy *sui generis*. O sea, se hace indudablemente uso del modo detectivesco aunque éste no determina la obra entera y se ve casi completamente amputado de la historia del crimen que hay que reconstruir ya que el delito se está repitiendo ante los ojos de la detective y la meta de la investigación se reduce a identificar al delincuente. Es decir, el enigma principal no es ¿quién lo hizo? sino ¿quién lo está haciendo? Deberíamos prestar más atención a lo que, en el prólogo del director de la revista *Upman*, se define como objetivo del número especial dedicado a *Alba Cromm*: "reconstruir este inmenso puzle que supone el *caso Nemo* sumado al *asunto Nautilus*" (Mora 17). Pues como toda novela etiquetable de *policíaca*, *Alba Cromm* gira en torno a un caso. O a varios casos, como veremos.

Para empezar, ¿qué es el *caso Nemo*? ¿Y qué el *asunto Nautilus*? Especializada en combatir la pornografía infantil y el acoso sexual a menores en internet, *Alba Cromm* descubre las actividades de un sujeto que, bajo el *nickname* de Nemo, ha establecido contacto con centenares de niñas en *chatrooms*, a las que con pérfidas presiones, manipulaciones y chantajes somete a sus caprichos y logra que le envíen fotos comprometedoras. Es, sin embargo, un pederasta atípico:

Lo que más nos sorprende es que en vez de adoptar el rol habitual, el de un hombre mayor cómplice que intenta camelar a las niñas

La ficción policiaca y la cuestión del género ~ Kunz

con regalos, piropos o palabras cariñosas, intenta colocarse en la situación de un igual, de otro niño que desea estrechar el contacto con sus objetivos. (Mora 122)

Lo que más parece gustarle a Nemo es "crear una especie de juego de control absoluto, para lo cual plantea peticiones chocantes, sea por muy retorcidas o por muy ingenuas. Si se satisfacen todas, abandona a la víctima de inmediato y sigue la búsqueda de otras" (Mora 185). Si no es por sus traumáticas experiencias con los hombres, no se explica la peligrosidad extrema que Alba Cromm le atribuye a este desconocido que, al contrario de los demás pederastas que suele encontrar en la Red, no hace nada para llevar el *chat* al tema de la sexualidad, nunca pide fotos de las niñas desnudas o en poses eróticas —pero las obtiene, como si sus víctimas pensarán qué esto es lo que hay que darle para que las deje en paz⁸—, jamás ha tratado de encontrarse con las chicas fuera de internet⁹ (no es pues un violador ni un seductor de menores que busca sexo real) ni tampoco vende o intercambia pornografía infantil: "nunca se ha podido demostrar, de momento, que lo [i.e. el material prohibido] comparta con otras personas" (Mora 187). Los hay peores y más peligrosos, nos parece.

Obsesionada por el poder que este tipo ejerce sobre las niñas que caen en su trampa, Alba Cromm consigue que su brigada concentre todos los medios disponibles en el objetivo de identificar y detener a Nemo, con al apoyo de expertos de informática y asesoría psicológica a fin de crear un perfil del sospechoso (se recurre pues al *criminal profiling*, tan de moda en novelas, películas y teleseries policiacas), que éste sí resulta inquietante: "especulamos con la posibilidad de que sea un hombre en torno a los cuarenta y cinco años" (Mora 122), que podría "pertener a uno de los Cuerpos de Seguridad del Estado" (Mora 186), tal vez "*uno de los nuestros*, un ex agente o alguien de algún servicio de inteligencia, que conozca los procedimientos desde dentro, prevea nuestros pasos y sepa evitarlos"

⁸ "[N]o en todos los casos las fotos obtenidas son de carácter inequívocamente sexual, y en casi ninguno podríamos hablar de fotos pornográficas. El modo y alcance de las fotografías queda al arbitrio de la víctima; Nemo sólo exige en sus demandas que sean íntimas, hechas pensando en él con exclusividad. Nunca demanda explícitamente que la víctima se quite la ropa para hacérselas, ni solicita que las imágenes incluyan actitudes sensuales o provocativas. A pesar de ello, el sospechoso ha recibido hasta el momento 352 fotos, que hayamos podido constatar, de otras tantas menores total o parcialmente desnudas, o en actitudes faciales o corporales que denotan seducción o accesibilidad sexual" (Mora 185-186).

⁹ "[N]unca ha intentado contactar físicamente con ninguna víctima: no sólo no ha solicitado en ningún caso conocerlas en persona, sino que ha rechazado de forma constante contactos telefónicos o mediante videoconferencia, entornos en los cuales alguna parte de su identidad pudiera verse comprometida" (Mora 186).

(Mora 123). Esto explicaría también sus extraordinarias habilidades informáticas pues como *hacker* es un verdadero genio, lo que le hace concebir a Alba Cromm un plan para atraparlo en su propia red: establece contacto con él fingiendo ser una niña y le propone (Mora 126), como si se tratara de un juego de niños, juntar sus esfuerzos para vencer a Nautilus, el hiperpotente programa de protección de datos inventado por el hombre más rico del mundo, Jehová Lesmer, el Bill Gates del futuro, que ha ofrecido un premio de diez millones de dólares a quien logre burlar esta barrera de seguridad y acceder a los archivos que guarda. Sólo así Alba podrá mantener a Nemo en línea durante el tiempo que necesita su equipo de informáticos para localizarlo pese a todas las prevenciones tomadas para despistar a sus perseguidores. Termina la novela con un viaje de un comando de policías españolas a Amsterdam donde, en un operativo coordinado con los colegas neerlandeses —aquí se nota la influencia del *thriller*—, toman por asalto la casa en la que sospechan que se esconde Nemo. La última línea del texto narrativo (aunque no del libro, ya que siguen una bibliografía y el anuncio del próximo número de *Upman*) nos depara la identificación sorprendente del malvado depredador de niñas:

Alba tiró del pomo, entró en la habitación y se arrodilló dos pasos frente a la puerta, encañonando, mientras otros dos agentes apuntaban desde el umbral. Rodeado de pósters de la película *Buscando a Nemo*, embutido en un chándal multicolor, con la *Play Station* enredada entre los pies y sentado frente a la pantalla encendida de un ordenador les contemplaba, boquiabierto, el niño. (Mora 260)

Si, como sugiere este cierre, Nemo es un niño, la subcomisaria Alba Cromm con todo su equipo de expertos ha sido burlada por un menor de edad, un nativo digital y supermachista de nueva generación que anuncia un porvenir distópico en que triunfará el supremacismo masculino que propaga la revista *Upman*. Pero nada confirma la identificación, ya que después de la palabra *niño* sólo hay un punto final. Y lo demás es silencio. En un *whodunnit* convencional se explicaría con todo lujo de detalles quién es este niño, cómo pudo hacer lo que hizo, cuáles fueron sus móviles y a qué pena fue condenado, y se presentaría así una solución completa que no dejaría cabos sueltos. Todo lo contrario pasa en *Alba Cromm*: ¿Está sorprendido el niño porque en su megalomanía infantil creía que nunca lo encontrarían? ¿O es la sorpresa sincera de un crío inocente que está jugando con la *playstation* y no comprende por qué de repente irrumpen en su cuarto unos policías armados de pistolas y fusiles como si hubieran salido de un videojuego? ¿Es este niño quien fue

capaz de burlar a Nautilus o fue usado sin saberlo por un adulto que creó falsas pistas que condujeron a su casa mientras que el auténtico Nemo desapareció con los diez millones de Lesmer que se ganó gracias a la amable e ingenua ayuda de la unidad especial de Alba Cromm? Y si el Nemo real no es este niño, sino un adulto anónimo, ¿se trata realmente de un pederasta o se inventó esta falsa identidad como cebo para atraer la atención de Alba porque sólo con el *knowhow* de los informáticos de la policía veía posible vencer a Nautilus? Si leemos *Alba Cromm* en clave detectivesca, el desenlace la emparenta con aquellas novelas policiacas elípticas y alusivas que sólo revelan una parte de la solución, siembran dudas y dejan que el enigma siga intrigando a los lectores más allá del punto final.

El caso Nemo es el que más espacio ocupa en la novela, pero hay otros. El caso Topo es la razón por la que el periodista Ezequiel Martínez entrevista a Alba y trata de ganarse su confianza pues ha recibido informaciones sobre material pornográfico confiscado que es revendido desde el interior de la policía, es decir, debe de haber un infiltrado, un *topo*, que "reduplica o copia o roba las fotografías y vídeos intervenidos y las distribuye de nuevo [...]" (Mora 61), y al principio Martínez no excluye por completo que sea la misma Alba: "Ella será la puerta para localizar al topo que hay en su Brigada. Porque doy por supuesto que *no* es ella. O quizá prefiero darlo por supuesto. Parece muy comprometida, pero... si yo fuese un traidor y quisiera pasar información, ¿no intentaría parecer lo más comprometido posible con mi trabajo" (Mora 35). La subtrama del topo se menciona de vez en cuando, desaparece durante muchas páginas para resurgir de repente, y se resuelve —o parece resolverse— explicando brevemente el método que permitió dar con el culpable: "Sólo había que repartir la marca por toda la oficina, indexar los archivos cuya custodia se confiaba a cada agente concreto, y esperar que alguno de los marcados reapareciera al tiempo. La marca identificaría de forma inmediata al agente depositario. Lo demás ya es historia" (Mora 199). No se nos dice quién ha sido el topo, ni siquiera se confirma explícitamente que ha sido identificado y detenido (es así que interpretamos la frase "Lo demás ya es historia", pero queda la duda). De todos modos, lo que demuestra el caso Topo es que en la brigada de Alba hay alguien que hace un doble juego, lo que refuerza la sospecha de que uno de los policías podría ser el Nemo verdadero.

Si no se explicita más lo que pasó con el topo es, según dice Martínez en una conversación con Ramírez, porque "es sabido públicamente lo que ocurrió después" (Mora 196). Hay en *Alba Cromm* una

omisión sistemática de todo lo que "es sabido públicamente" en el mundo ficticio en que viven los personajes, pero que se ignora por completo en la realidad de los lectores de la novela, y lo que más se elude, por supuestamente archiconocido, es todo lo relativo al caso principal que, bien mirado, no es el de Nemo (que es el tema dominante sólo en la segunda mitad del libro), sino, tal como se lee en la portada de *Upman*: "Número especial: El caso Alba Cromm" (Mora 9, 11). En el prólogo, el director de *Upman* justifica la decisión de dedicar, por primera vez en la historia de la revista, el *dossier* central a una mujer, conocida por su implicación en la "polémica persecución del ya legendario *hacker* Nemo" (Mora 15) y la participación en el concurso de Lesmer: "Todo lo acaecido con posterioridad a estos hechos, amén del enorme debate público generado por ellos, dentro y fuera de nuestro país, son factores que nos han animado a ofrecer a la opinión pública el completo relato de los acontecimientos previos, desconocidos hasta ahora" (Mora 15-16). Los documentos publicados en la revista, añade, "contribuirán a aclarar mejor los acontecimientos que han puesto en jaque a varios cuerpos de seguridad europeos y han producido más artículos que los atentados en Japón de 2017" (Mora 16). Los lectores de *Upman* conocen ya la cara pública de la famosa subcomisaria, pero no su biografía ni la intimidad de su psique que ayudan a comprender su personalidad y que se descubren en sus diarios, conversaciones, correos electrónicos, etc. *Alba Cromm* nos presenta los antecedentes sin revelarnos en que consistió el celeberrimo caso Alba Cromm, pero podemos suponer que algo tiene que ver con "los tremendos hechos acaecidos últimamente a Cromm y Martínez" (Mora 16), sucesos de los que todos se han enterado excepto nosotros, los lectores de la novela. ¿Fueron tal vez asesinados por Nemo o por los cómplices del topo? ¿Se vengó la mafia internacional de pederastas y traficantes de pornografía infantil? Nunca lo sabremos. Se nos dice que la revista consiguió el permiso de Alba y Ezequiel para reproducir los documentos, pero esto evidentemente fue antes de aquellos "tremendos hechos". Y también podemos leer algunos fragmentos de las conversaciones de Ramírez con Ezequiel en que se refieren a lo no dicho, "lo otro", lo silenciado por mutuo acuerdo, los huecos en el relato:

—Sin embargo, queda por contar la resolución de la historia de Nemo.

—No sólo esa.

—De lo otro hemos quedado en no hablar, Luis.

La ficción policiaca y la cuestión del género ~ *Kunz*

—Yo tenía que intentarlo, Ezequiel. Pero no me refería sólo a *eso*, que también; me preocupa el hecho de que hay muchos flecos pendientes en las historias paralelas al caso.

—Quizá, pero acordamos al principio no permitir que el morbo, por comprensible y tentador que sea para vender ejemplares, convirtiera este dossier en algo de lo que podamos arrepentirnos. Y si abordara esos flecos a los que te refieres no me quedaría claro, y perdón por la franqueza, el límite entre el legítimo interés periodístico y la curiosidad morbosa destinada a saciar a los lectores adictos a tabloides baratos. (Mora 249)

En cuanto relato detectivesco elíptico y en cierto sentido paródico, *Alba Cromm* resuelve a medias dos casos —no sabemos con seguridad quiénes son Nemo y el topo— y sólo alude al tercero, que constituye el enigma principal para los lectores de la novela precisamente porque no lo es en absoluto para el público de la revista *Upman*. Ramírez ordena los documentos que edita tras haber comprendido lo que se esconde, se enmascara y se omite en ellos:

Ya de vuelta en Estados Unidos, pasé otras cuantas noches sin dormir intentando *entender*. Sufrí el insomnio durante semanas cuando, finalmente, *entendí*. Y me ha costado un mundo volver a levantarme por las mañanas como si no tuviera la certeza de que todo está podrido. De que todos estamos podridos. Me temo que con la entrega de este artículo acaba una fase, y comienza otra nada halagueña, sobre todo después de haber conocido los últimos acontecimientos referentes a Alba y Ezequiel, difundidos hacia la saciedad por los medios de comunicación, y que prefiero no recordar. (Mora 24)

A los lectores de la novela de Mora, en cambio, se les niega la satisfacción que da la comprensión: los esfuerzos hermenéuticos de su lectura detectivesca del *dossier* de *Upman* no les procuran la clave secreta del caso Alba Cromm y los deja con la duda de no haberse percatado de un detalle relevante, de no haber captado el significado oculto de una alusión, de haber fracasado en su ardua búsqueda de una interpretación coherente de la trama detectivesca, en suma, de no haber estado a la altura de las exigencias de esta sofisticada novela pseudo-policíaca que juega con el modo detectivesco y las convenciones de las ficciones criminales subvirtiéndolos constantemente. Lo que, al fin y al cabo, viene a ser una propuesta original de innovar un 'género' —o lo que sea— que, por exceso de repetición de los mismos esquemas, motivos y procedimientos, siempre parece al borde del agotamiento, pero que sin cesar se reinventa,

La ficción policiaca y la cuestión del género ~ Kunz

se mestiza e hibridiza absorbiendo nuevas influencias y multiplica las incontables variantes combinatorias de sus componentes.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolaño, Roberto. "El policía de las ratas." *El gaucho insufrible*. Anagrama, 2003, pp. 53-86.
- Calvo, Javier. "La red siniestra. Sobre *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora." *Quimera*, no. 318, 2000, pp. 12-17.
- Catalán, Miguel. "*Alba Cromm* de Vicente Luis Mora." 20/11/2012, <https://bibliotecamiguelcatalan.wordpress.com/2012/11/20/alba-cromm-de-vice-luis-mora-segunda-lectura-para-el-grupo-de-lectura/> (consultado 16/4/2019).
- Chiappe, Domenico. "*Alba Cromm*. Vicente Luis Mora." 16/11/2010, http://www.estandarte.com/critica/alba-cromm-de-vice-luis-mora-por-domnico-chiappe_8.html (consultado 21/07/2019).
- Cuddon, J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3.^a ed., Penguin, 1991.
- Devoto, Giacomo, y Gian Carlo Oli. *Vocabolario della lingua italiana*. Le Monnier, 1979.
- Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. 3.^a ed., Dudenverlag, 1999.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982.
- Gómez Trueba, Teresa. "Las nuevas tecnologías en la última novela española: fabulaciones apocalípticas y estéticas de corte y pega." *Actas del XLVIII Congreso Internacional de la AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español)*. "El español en la era digital", editado por María Pilar Celma Valero, María Jesús Gómez del Castillo y Susana Heikel, Campus Encuadernaciones, 2014, pp. 25-48.
- Ilasca, Roxana. "¿Sueñan los escritores con obras electrónicas? La experiencia transmedial en *Alba Cromm* de Luis Vicente Mora." *Texto Digital*, vol. 11, no. 1, 2015, pp. 209-225, <http://dx.doi.org/10.5007/1807-9288.2015v11n1p209> (consultado 22/07/2019).
- Inny słownik języka polskiego*. Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- Kołąkowski, Marcin. "En conflicto entre la memoria pública y personal como constituyente de la identidad sexual en la novela de Vicente Luis Mora *Alba Cromm*." *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia y las historias del trauma en las literaturas hispánicas*, editado

La ficción policiaca y la cuestión del género ~ Kunz

por Dominika Jarzombkowska y Katarzyna Moszczyńska-Dürst,
Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la
Universidad de Varsovia, 2015, pp. 75-90.

Mora, Vicente Luis. *Alba Cromm*. Seix Barral, 2010.

Navajas, Santiago. "La novela negra postmoderna." 29/04/2010,
<http://libros.libertaddigital.com/la-novela-negra-postmoderna-1276237736.html> (consultado 18/11/2010).

Nieto, Gemma. "Entrevista a Vicente Luis Mora por Alba Cromm." 6/2010,
<https://www.anikaentrelibros.com/entrevista-a-vice-luis-mora-por--alba-cromm-> (consultado 26/11/2018).

Pantel, Alice. "*Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora." *Nueva Narrativa española*, editado por Marco Kunz y Sonia Gómez, Linkgua, 2013, pp. 152-166.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed., Espasa Libros, 2014,

Rey, Alain (dir.). *Dictionnaire culturel en langue française*. Dictionnaires Le Robert, 2005.

Rojas, Antonio. "Entrevista con Vicente Luis Mora." Inédito.

Ruiz Ortega, Gabriel. "Entrevista - Vicente Luis Mora." Inédito.

Todorov, Tzvetan. "Typologie du roman policier." *Poétique de la prose*. Seuil, 1978, pp. 9-19.

Webster's New Collegiate Dictionary. G. & C. Merriam Company, 1980.