

Novela criminal e hibridismo genológico: el tratamiento de lo sobrenatural en la serie policiaca *Detective Charlie Parker* de John Connolly¹

The crime novel and genealogical hybridism: treatment of the supernatural in the detective series *Detective Charlie Parker* by John Connolly

FRANCISCO ÁLAMO FELICES

Universidad de Almería

España

falamo@ual.es

Resumen. Este artículo se centra en una de las más significativas aportaciones literarias que, dentro del campo de la narración, la novela negra –en nuestro caso- se está desarrollando dentro de lo que podemos denominar *hibridismo textual* tan sintomático en la literatura de la denominada posmodernidad. Es así como el novelista John Connolly introduce, en su arquitectura del texto criminal, elementos propios de los relatos de terror o sobrenaturales, ampliando, de esta manera, el, ya de por sí, amplio marco de la ficción detectivesca.

Palabras clave: *novela policiaca, terror, sobrenatural, hibridismo.*

Abstract. This article focuses on one of the most significant literary contributions, within the field of narrative, the thriller which – in our case - is developing into what we call *textual hybridity*, typical of so-called post-modern literature. Thus the novelist John Connolly introduces into the architecture of the crime novel, elements of supernatural horror stories, widening or expanding, in this way, the, already, wide framework of detective fiction.

Key words: *thriller, terror, supernatural, hybridity.*

¹ Para citar este artículo: Álamo Felices, F., Novela criminal e hibridismo genológico: el tratamiento de lo sobrenatural en la serie policiaca *Detective Charlie Parker* de John Connolly. *Alabe* 4, diciembre 2011 [<http://www.ual.es/alabe>]

“El género policial [...] vive de la continua infracción de sus leyes”

(Jorge Luis Borges)

I. INTRODUCCIÓN

Viene siendo, en los últimos años, una constante en el campo de los estudios de género un vasto –si bien, nunca coincidente– despliegue teórico/conceptual de discusión, reflexión y cuestionamiento sobre los límites, posibilidades y permeabilidad de los géneros literarios.

Vieja cuestión tratada, por lo demás, *in extenso* en el campo de la teoría literaria (Garrido Gallardo, 1988; Rodríguez Pequeño, 2008) en la que participa no sólo la crítica académica sino, y con especial relevancia, la continua reelaboración que de los materiales literarios siguen realizando los propios autores. Pueden considerarse las siguientes dos circunstancias como medulares en el abonado actual de esta particular situación:

a) La consolidación, a todos los niveles, de una nueva *episteme posmoderna* (Harvey, 2008) que ha derivado, dentro del marco específico de la producción artístico-literaria, en una triple desconfianza (Pozuelo, 2004, 2005):

- Hacia el, hasta estos momentos, consolidado e indiscutible estatuto de la realidad o, en otras palabras, la quiebra de la *mimesis*.
- Hacia las relaciones y sus derivadas implicaciones entre el lenguaje y dicha realidad, que, lógicamente, estaban estructuradas en torno a esa aristotélica inalterabilidad histórica.
- La crisis de los *metadiscursos*, esto es, subvertir y desterrar los ejes de la modernidad como, entre otros, la metafísica, la verdad, el sujeto, la representación...etc., en tanto que “conceptos históricos o contruados”, nunca, pues, naturales o eternos.

b) Y, derivado de todo lo anteriormente expuesto, lo que, de nuevo, el profesor José María Pozuelo (2005) denomina la heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos estéticos contemporáneos que han llevado de la mano al auge del experimentalismo y del hibridismo temático-formal. Todo lo cual, por consiguiente, está incidiendo y afectando, de manera directa y efectiva, en la aparición y creación de muy distintas modalidades discursivo-literarias en los últimos años.

Así pues, deviene indiscutible que el estatuto genérico de una obra no puede sancionarse ajustándonos únicamente a las marcas objetivos textuales, pues siempre entran en juego condicionantes tan determinantes como los que enmarcan el circuito comunicativo: productor, receptor, contexto.... Y es que, como señala Fernando Cabo (1992: 147): “el género es una categoría eminentemente pragmática y no una serie de rasgos o una agrupación de obras”.

Este es, pensamos, el escenario más adecuado y pertinente en el que hay que situar y enmarcar el especial y sintomático tratamiento que John Connolly realiza del relato criminal y donde mejor pueden analizarse y comprenderse las alteraciones y transformaciones que el irlandés aplica al canon escritural de la novela policíaca.

Es, efectivamente, en la serie novelesca centrada en el personaje del investigador/detective Charlie “Bird” Parker² en la que se plasman, desde una doble perspectiva temático-narratológica, las nuevas aportaciones que Connolly añade al tratamiento contemporáneo del *thriller* y, de manera especial, la irrupción, dentro de la estructura de la trama, de determinados componentes de corte fantástico, sobrenatural o misterioso, que detallaremos más adelante (*Todo lo que muere* (1999); *Perfil asesino* (2001) y, sobre todo, *El ángel negro* (2005) que, adomados con el propio sustrato ideológico de su religiosidad de base cristiana, conforman estos textos singularmente novedosos e interesantes por su significativo hibridismo innovador.

Por otra parte, y como ocurre con cualquier producto literario que presente en su configuración estructural pragmáticamente configurada algún tipo de contaminación proveniente de otras modalidades subgenéricas, no tarda determinada crítica en especular acerca del carácter o antecedentes de los nuevos elementos incrustados o ante la aparición, en algunas ocasiones, de una nueva modalidad narrativa, operación no siempre rentable en sus logros y acotaciones, literariamente hablando, porque nos encontramos, en el caso que nos ocupa, ante la ardua cuestión de los *subgéneros narrativos* (Álamo, 2011), los cuales se caracterizan, y de manera somera, por ofrecer en su lógica discursiva constitutiva la marca general de la mezcla o hibridación ya que dichos componentes referenciales suelen aceptar de manera no problemática, la inclusión en un determinado subgénero de elementos caracterizadores de uno o varios subgéneros diferentes, entre otros motivos porque estas modalidades discursivas no se caracterizan ni se estructuran atendiendo a criterios idénticos o familiares. Por consiguiente, los subgéneros:

“[...] dependen de la importancia que adquieran los factores semánticos, pragmáticos, estilísticos o formales. Su carácter es adjetivo, parcial, y generalmente su función suele ser temática; poseen una duración más limitada [que los géneros literarios] pues están más expuestos a las variaciones del sistema literario y del canon” (Rodríguez Pequeño, 2008: 58).

² Nueve son las novelas publicadas hasta el momento: *Todo lo que muere* (*Every Dead Thing*, 1999); *El poder de las tinieblas* (*Dark Hollow*, 2000); *Perfil asesino* (*The Killing Kind*, 2001); *El camino blanco* (*The White Road*, 2002); *El ángel negro* (*The Black Angel*, 2005); *Los atormentados* (*The Unquiet*, 2007); *Los hombres de la guadaña* (*The Reapers*, 2008); *Los amantes* (*The Lovers*, 2009) y *Voces que susurran* (*The Whisperers*, 2010). Otras obras son *Bad Men* (2008), también dentro del subgénero policíaco y dos relatos que han sido incluidos dentro de los parámetros de la literatura juvenil, si bien el calado de las historias sobrepasa lo meramente intrascendente y placentero de dicha categorización, nos referimos a los titulados *The Book of Lost Things* (2006) que, por otro lado, es una narración más bien próxima a los esquemas del *bildungsroman* y *The Gates* (2009, y traducida como *Las puertas del infierno*). Por lo demás, varias de sus novelas se encuentran en proceso de adaptación cinematográfica. Ya en 2010, la primera película que se estrenó -*La otra hija*- estaba basada en gran parte de su relato *The New Daughter* (<http://www.laotrahija.com>) y sigue colaborando en el de otra historia breve, *The Erlking* (<http://johnconnollybooks.blogspot.com>).

Así, y en primer lugar, la localización de la mayor parte de estas historias en el norteamericano estado de Maine (<http://www.maine.gov>) -una región no devorada todavía por la industrialización en la que la naturaleza aún cobra vida y presencia, de ideología tradicional y conservadora, trazada, además, con tonos espesos e inquietantes- (“*Porque el norte era un territorio negro. El norte era el lugar de las tinieblas*”, Connolly, 2004: 303) y dados en ese espacio narrativo -en tanto que *ámbito de actuación*³- la configuración de escenas y personajes alejados de la lógica natural se suele emparentar a Connolly con Stephen King. Si bien:

“Del mismo modo que *Diez negritos* aparenta ser terror, provocando en el lector auténtico miedo, *Colorado Kid* es una novela negra en su forma, llena de intriga hasta el final, sin dejar de ser en el fondo un relato de terror, con todas sus dudas sin resolver y la sombra siempre presente de la posible participación de lo sobrenatural en la trama. Una vez más, la frontera entre negro y terror se estrecha, pero de nuevo se mantiene inquebrantable” (Arroyo, 2011: 107).

Lo que sí es cierto es que, como señala nuestro novelista, tanto en su obra como en la de King (con especial referencia al relato vampiresco *Salem’s Lot* (1975)): “Los fantasmas y los poderes extrasensoriales se hacen con un protagonismo que hasta ahora la novela negra no los había conocido” (Arroyo, 2011: 108).

En segundo lugar, Connolly viene reconociendo la influencia directa de dos autores norteamericanos cuyos personajes novelescos, marcados por el pasado y ciertamente atormentados por el peso de la angustia de lo moral y de su propia ética, y, también, por el psicologismo de las historias narradas, le emparentan con el, muy próximo, pasado

³ “El espacio en tanto que ámbito de actuación puede, en efecto, casi corporeizarse, adquirir una mayor relevancia y adoptar una significación mayor al transformarse y adoptar una significación mayor al transformarse de modo simbólico, en relación básica con determinadas funciones y los códigos narrativos y representativos, en un determinado ambiente o atmósfera que rodea al personaje: los ámbitos de actuación pueden convertirse así circunstancialmente y a partir de determinados sucesos en atmósferas opresivas, amenazantes, felices, etc., que envuelven y determinan la actuación o psicología del personaje” (Valles, 1999: 24).

⁴ Autor americano de obras misteriosas, es, sobre todo, conocido por la serie del detective Dave Robicheaux. Este, funcionario del Departamento de Policía de Nueva Orleans, se caracteriza por no respetar un código ético mínimo en casi todos los casos en los que trabaja. Es un alcohólico en proceso de rehabilitación, cuyos demonios proceden tanto de su experiencia en la Guerra del Vietnam como de su trágica infancia rural. Con continuos periodos depresivos, su primera esposa -como en el caso de Parker- fue, también, asesinada.

⁵ Destaca, en su caso, la saga de su investigador privado Lew Archer, el cual “sobre [una fuerte presencia] de hechos catastróficos en una nítida adherencia del melodrama a la intriga criminal, pesa el rastro de un pasado cuya culpabilidad se incrementa al compás de las acumulaciones de grandes fortunas. El clima de generalizada decadencia moral se agranda gracias a sus duplicaciones ruinosas en la figuración y en el paisaje” (Coma, 1985: 141), técnica de la configuración espacial similar, por lo demás, a la utilizada por Connolly.

⁶ “Denominación que pudiera traducirse por ‘duro y en ebullición’, aludiendo a características de la vida de los años 20, que se empleó para la nueva tendencia de novela criminal de la época por su culto a la violencia, al sarcasmo y al ritmo trepidante de la acción, y que se extendió a la correspondiente escuela originadora de la novela negra, a los escritores de la misma y también a los protagonistas de dicha ficción (fundamentalmente, detectives privados). En cierto modo, la novela ‘hard-boiled’ consistió en la aplicación del western a la gran ciudad norteamericana de este siglo, cambiando el espacio horizontal al vertical, el caballo por el automóvil, los sheriffs por la policía, los bandidos por los gangsters, y renovando los rituales y la mítica de la narrativa del Oeste. Pero la corrupción policial y administrativa de los ‘Happy Twenties’ establecerá un hecho diferencial trascendente, manifestada en los frentes progresistas de los mejores ‘hard-boiled’” (Coma, 1985: 101).

tenebroso y el particular sentido autodestructivo que del honor tiene su detective Charlie Parker. Nos referimos a James Lee Burke⁴ y Ross Macdonald [seudónimo de Kenneth Millar]⁵. A lo que habría que unir una estructura narrativa testimonial y de acerva crítica social heredera del *hard boiled*⁶ que practicada por Dashiell Hammet, Horace McCoy, Paul Cain y Raymond Chandler, en la actualidad está representada por Donald Westlake y el propio Ross Macdonald.

II. LA ARQUITECTURA TÉCNICO-COMPOSITIVA DEL PROTAGONISTA.

La configuración de la serie principal de sus personajes corresponde a la concepción narrativa del denominado *anti-héroe*, considerado en este sentido narratológico general como:

“Protagonista antiheroico, variante del protagonista -por tanto, con el mismo rol en la organización narrativa- que queda definido por la ausencia de las cualidades propias del héroe y/o por la posesión de los contrarios. Es un ser en conflicto con el entorno y una materialización de los valores de una sociedad en crisis” (Valles, 2002: 225).

Ahora bien, la diferencia fundamental entre *héroe* y *antihéroe* suele presentarse en su impostura ante la vida:

“El héroe no tiene fisuras ni contradicciones con respecto al espíritu que encarna. El antihéroe, en cambio, se basa en la contradicción; es, por encima de todo, un hombre, con sus defectos y sus virtudes. El héroe, en cualquiera de sus manifestaciones, está muy lejos del hombre común porque encarna la metafísica de su tiempo, su ideología, sus valores, los ideales de una era. El antihéroe se desmarca de esta impronta al presentarse como un hombre de a pie, disfuncional con su época, diminuto en sus aspiraciones, o si acaso tiene pretensiones de grandeza, inoperante, negado para alcanzar la meta de sus proyectos, porque pertenece a una casta distinta, y si la alcanza, es incapaz de conseguir para sí los réditos que toda empresa exitosa genera” (Cappello, 2007).

La propia disposición y trayectoria vital que Connolly despliega de su personaje central Charlie Parker así lo confirma: inspector de policía en Brooklyn, Nueva York, renunció a dicho puesto tras el despiadado asesinato de su mujer e hija (*Todo lo que muere*, 1999), decisión estrechamente relacionada con la incapacidad e inoperancia de la investigación más la fractura que produjo entre sus compañeros del cuerpo el hecho de que Parker estuviera borracho en un bar en el momento de la muerte de su familia con la consiguiente desesperación y la pesadilla de la culpa nunca expiada:

“Tenía la coartada de un borracho: mientras alguien me arrebatava a mi esposa y a mi hija, yo bebía bourbon en un bar. Pero aún aparecen en mis sueños, a veces sonrientes y

hermosas como eran en vida y a veces sin rostro y ensangrentadas como las dejó la muerte; me hacen señas para que me adentre aún más en la oscuridad donde se oculta el mal y no hay lugar para el amor, adornada con millares de ojos ciegos y los rostros desollados de los muertos” (Connolly, 2008: 19).

Este proceso de conflictividad interna de Charlie tiene otro grado de inflexión en la figura de su padre, Will Parker, también policía, que se suicidó después de matar a dos jóvenes desarmados que nadie explicó nunca con claridad (*Los amantes*, 2009):

“Una noche, mi padre mató a dos adolescentes desarmados en un descampado de Pearl River, no muy lejos de donde vivíamos. No eran mucho mayores que yo. Primero disparó contra el chico, luego contra la chica. Empleó su revólver particular, un Colt 38 con cañón de cinco centímetros, porque en ese momento no iba de uniforme. Al chico lo alcanzó en la cara, a la chica en el pecho. Tras asegurarse de que habían muerto, mi padre, como en trance, regresó en coche a la ciudad, se duchó y se cambió de ropa en el vestuario de la comisaría, donde esperó a que fuesen por él. Menos de veinticuatro horas después se pegó un tiro” (Connolly, 2010: 16).

Tras esta muerte se trasladó a Scarborough a vivir con su madre y su abuelo, también ex-policía, y, sin duda, la persona más influyente en su vida.

A lo largo de la primeras novelas, Parker conocerá a la psicóloga Rachel Wolfe con la que, más adelante, tendrá una nueva hija. Su participación activa en el descubrimiento del asesino de la familia del detective –llegando incluso a ser torturada por aquél– la llevó a matar a un hombre (*Todo lo que muere*, 1999) y el enfrentamiento personal posterior que Rachel tendrá con la violencia –la suya, la de los demás– y, especialmente, la que emana del propio Charlie Parker terminará conduciendo la relación al distanciamiento y al fracaso:

“Si te hago una pregunta, ¿me contestarás con sinceridad?” dijo.

Siempre he intentado ser sincero contigo.

Rachel asintió.

Lo sé, pero esto es importante. Necesito asegurarme.

Pregunta.

¿Necesitas la violencia, Bird?

[...]

Durante un tiempo sí que la necesité –admití.

¿Y ahora?

No la necesito, pero la utilizaré si me veo obligado. No me quedaré de brazos cruzados viendo cómo sufren personas inocentes.

Rachel se inclinó y me besó la mejilla con delicadeza. Cuando se apartó, advertí ternura en su mirada.

Así que eres el ángel vengador –dijo.

Algo así –contesté.

Adiós, pues, ángel vengador –musitó Rachel” (Connolly, 2004: 312).

Sin embargo, a lo largo de esta serie novelesca, Connolly irá dulcificando la primigenia concepción violenta y despiadada de Parker, sostenida en una idea de la venganza y de la muerte como única materialización de la justicia humana y divina y de la maldad como connatural al hombre e imposible de erradicar sin el exterminio de los que la encarnan y practican:

“Existen personas cuya mirada debe eludirse, cuya atención no debe atraerse. Son criaturas extrañas, parásitos, almas extraviadas que pretenden salvar el abismo y establecer un contacto fatal con el flujo cálido y continuo de la humanidad. *Viven en el dolor y su único cometido es infligir ese dolor a los demás.* Un vistazo fortuito, la momentánea persistencia de una mirada, basta para darles la excusa que buscan. A veces es mejor mantener la vista fija en el reguero de la alcantarilla por miedo a que, en caso de levantarla, nuestra mirada se cruce con la de ellos, como formas negras recortándose contra el sol, y nos cieguen para siempre” (Connolly, 2005: 76).

En un claro proceso hacia la redención –humanización- del protagonista, siempre bajo la perspectiva de ofrecer una postura moral frente al dolor inmisericorde infligido por las fuerzas del Mal:

“Esto sucede mucho en la novela negra, pero particularmente en los escritos por autores católicos. Los conceptos de redención, perdón o salvación están siempre presentes, a diferencia de otros autores” (Bilbao, 2011).

Esta consideración de lo anti-heroico como marca característica del personaje central de esta serie policíaca tiene su complemento en los otros dos elementos axiales de todas las tramas, sus amigos Louis (un asesino a sueldo también atormentado y asolado por su pasado) y Ángel (un ladrón de guante blanco) que componen una curiosa y excéntrica pareja homosexual y que comparten un muy sui generis sentido de la justicia y de la venganza, trío que funciona, desde la perspectiva argumental, y entre ellos tres, a modo de espejo o de reflejo estabilizador de la violencia que encarnan y desencadenan y de la que son conscientes mutuamente:

“Parker mantenía a raya lo peor de Louis, pero Louis ofrecía una válvula de escape a lo peor de Parker. ¿Y Ángel qué pintaba ahí? Bueno, Ángel era el pivote en torno al que giraban los otros dos, el confidente de ambos, y contenía dentro de sí ecos tanto de Louis como de Parker” (Connolly, 2009: 141).

De manera esquemática, los rasgos caracterizadores de su narrativa policíaca vendrían a ser los siguientes:

- El espacio narrativo abarca las tres actividades espaciales específicas: *localización* (o actividad espacial que, en un nivel situacional, emplaza espacialmente a los hechos y seres); *ámbito de actuación* (que presenta una dimensión escénica y una ordenación narrativa efectiva de los acontecimientos) y *configuración espacial*⁷.

- Documentación exhaustiva acerca de la configuración de la historia y trama narradas (bibliografía científica e histórica, datos geográficos, cifras, estadísticas, estudios forenses y médicos...etc.), que, paratextualmente, abren o cierran los textos.

- Violencia descarnada de submundos criminales protagonizada especialmente por personajes de psicología patológica.

- El pasado como una zona oscura y latente que atormenta cruelmente la conciencia y que condiciona el comportamiento de estos personajes y que, de manera recurrente, vuelve hacia ellos en forma de presencias fantasmales (la familia asesinada, el padre suicidado, el criminal exterminado, los muertos inocentes...) y de deudas nunca saldadas⁸.

- Presencia activa de lo sobrenatural: los ángeles rebeldes de Dios (Ashmael, Immael), los ángeles asesinos de la especie humana (los *kittim*), el vengador de arcilla de la tradición judía o *Golem*, seres que arrastran su venganza a través de generaciones, visionarios, muertos que vuelven para advertir o atormentar...etc:

“Ya vienen, los ángeles de las tinieblas, los violentos, sus alas negras contra el sol, las espadas desenvainadas. Se abren paso sin piedad entre la gran masa de la especie humana: purgando, arrebatando, matando. No forman parte de nosotros” (Connolly, 2005: 72).

- La maldad de la galería de degenerados que asesinan en estas páginas se utiliza, a la vez, como denuncia de la presencia en la sociedad de estos inhumanos (pederastas, torturadores, racistas brutales, pervertidos) sin olvidar a otras lacras del capitalismo desenfundado como especuladores, inmorales, corruptos... etc., si bien en sus últimas obras (*Voces que susurran*, 2010) despliega el sinsentido de guerras contemporá-

⁷ “La *configuración espacial* o especialización resulta de las operaciones verbales y codificadoras que, discursivamente, producen un diseño concreto en el texto narrativo del espacio [...] y que ofrecen ciertos signos verbales (topónimos y sustantivos con referencialidad de lugar, verbos de situación o movimiento, deícticos y nexos prepositivos, adverbios) y operaciones narrativas (la descripción, con su efecto de pausa temporal, su motivación, sus distintos tipos y posibilidades –definición, catálogo–, su presuposición de la doble competencia idiomática y enciclopédica y su organización jerarquizada de denominación–expansión–nomenclatura–predicación) singulares de la presentación y representación del espacio en este nivel” (Valles, 2002: 347-348).

⁸ “¿A quién buscas? La voz no salió de la niña. Parecía llegarme de un lugar lejano y tenebroso, y también de cerca, un frío susurro junto a mi oído. Han vuelto. Quiero que se vayan. Quiero que me dejen en paz. *Contesta*. A vosotras no. Os quise, y siempre os querré, pero ya os habéis ido. *No. Estamos aquí. Dondequiera que tú estés, ahí estaremos nosotras*. Por favor, necesito dejaros atrás de una vez. Todo se viene abajo. Estáis destrozándome la vida. *Ella no se quedará*. Te dejará. La quiero. La quiero como antes os quise a vosotras. ¡*No! No digas eso. No tardará en irse, y cuando te deje, nosotras seguiremos aquí. Nos quedaremos contigo y yaceremos junto a ti en la oscuridad*” (Connolly, 2007: 97).

neas como la de Irak y la tragedia personal junto a los traumas post-bélicos de sus excombatientes.

- Riqueza y habilidad en el manejo del dispositivo de la arquitectura técnico-compositiva de sus composiciones argumentales: equilibrio entre las técnicas y procedimientos del tiempo narrativo, de manera muy efectiva las referentes a las *anacronías* o dislocaciones temporales del orden de los acontecimientos en el relato respecto del orden cronológico (*analepsis* y *prolepsis*) y a la *duración* o *anisocronía*, esto es, lo referido al ritmo, tiempo o velocidad de las partes del relato en relación al tiempo de la historia, o todos aquellos procedimientos que adelantarán o ralentizarán la velocidad del relato (*sumarios, pausas, elipsis y escenas*) (Álamo, 2002), junto a un muy detallado proceso de caracterización de estos personajes malvados:

“Brightwell le acarició el pelo casi con ternura. El de azul se acercaba. Aunque un poco tambaleante, se mantenía en pie. Sereta se arrastró hacia el coche, intentando restañar la hemorragia nasal. Miró al del azul, que parecía resplandecer. Por un momento vio un cuerpo negro y consumido, alas estrechas colgando de unos nódulos en la espalda y largos dedos con garras que se hincaban débilmente en la espalda y largos dedos con garras que se hincaban débilmente en el aire. Los ojos de la figura, amarillos, brillaban en una cara casi sin rasgos, salvo por una boca llena de dientes pequeños y afilados. Al cabo de un instante, la silueta que tenía ante los ojos volvía a ser un hombre que agonizaba de pie” (Connolly, 2007: 92).

III. LA TEMATIZACIÓN DEL MAL Y DE LO TERRORÍFICO

“Todo se remonta a los textos apócrifos y la caída de los ángeles. Dios expulsa del cielo a los rebeldes, y estos arden mientras caen. Son desterrados al infierno, pero algunos prefieren vagar por la tierra naciente, consumidos por el odio a Dios y, más tarde, por el odio a las crecientes hordas de seres humanos que ven alrededor. Identifican lo que consideran el defecto en la creación de Dios: Dios ha concedido al hombre el libre albedrío, así que este es receptivo tanto al bien como al mal. Por consiguiente, la guerra contra Dios continúa en la tierra, librada a través de los hombres” (Connolly, 2007: 344).

Es, sin duda, la aparición en esta serie de novelas de temas, personajes y referencias histórico-documentales en torno a algo tan poco incrustado en la arquitectura de la narrativa policíaca (Vázquez de Parga, 1981) como la actuación efectiva y determinante de lo terrorífico engarzado en el documentalismo, como veremos, de determinados textos no canónicos de la tradición cristiana y sus consecuencias en el comportamiento ancestral de la maldad humana radicalmente cotidiana en algunos de estos títulos, lo que produce uno de los rasgos más significativos e interesantes de la aportación de Connolly

al actual hibridismo genérico, tan característico y sintomático en la literatura contemporánea, y que tiene algo desconcertada a la lógica de determinada crítica excesivamente literal:

“Este aspecto sobrenatural entra en contradicción con la esencia del género policiaco, la investigación, ya que se debe llegar hasta la resolución del crimen por medio de la investigación que hace el detective, ya sea racional, psicológica, intuitiva o una búsqueda dinámica, y no por una especie de *deus ex machina* que intervenga en el último momento para resolver el crimen” (Martín Cerezo, 2006: 140).

O que, por el otro lado, emparentan estos textos dentro de una sorprendente e inexplicable subcategoría de lo misterioso paranormal o sobrenatural:

“Puede pensarse en la magnífica *El ángel caído* de William Hjortsberg (de 1978, llevada al cine por Alan Parker como la mediocre *El corazón del ángel*, con Mickey Rourke y Robert de Niro) como en el hito más o menos fundante de un subgénero a denominar *policíaco-satírico*. Es decir: la figura del clásico detective duro y noir súbitamente transplantado a comarcas donde el Diabolo mete la cola. Más de un cuarto de siglo más tarde, allí están Michael Gruber (con su detective, Jimmy de Paz de Miami, de visita en ceremonias vudú y bizarros ritos católicos), Daniel Hecht (creador del investigador parapsicológico Cree Black) y, sobre todo, aquí está John Connolly” (Fresán, 2006).

Y es que, efectivamente, como declara en una entrevista al periódico *El Mundo* (03/02/2010) el propio Connolly:

“Lo que hago es totalmente lícito, he querido crear un híbrido entre la novela de terror sobrenatural y la novela negra [...]. Siguiendo la tradición gótica, y basándome en el Antiguo Testamento, en mis novelas los pecados pasan de una generación a la siguiente”.

Planteamiento en el que vuelve a insistir en otra declaración al diario *El País* (03/02/2010):

“Me parece fantástico [...] si se interpreta lo gótico como lo considero yo: la muerte nos acecha desde el pasado y pasa al presente, los pecados de una generación recaen en la siguiente. En ese sentido, mis novelas son negras y góticas”.

Pero es, sin duda, en su novela titulada *El ángel negro* (2005) en donde todo este tipo de planteamientos alcanza su mejor y más destacada formalización; texto en el que se conjuga su reflexión sobre la degeneración moral y la miseria social junto al esoterismo, la glosa, pervivencia y figuración ficcional del libro de Enoc, perteneciente a la apocalíptica judía, más un sustrato de raíz cristiana acerca de la vulnerabilidad del purgatorio que

arrastran las almas malditas caídas en desgracia por la mácula del pecado, conformándose así una enorme metáfora de la milenaria lucha entre las fuerzas del Mal y de la Luz que sigue desarrollándose a la par que la historia de la Humanidad:

“Connolly se inspira en los libros apócrifos que relatan la rebelión de los ángeles para convertir una serie de asesinatos en un capítulo más de enfrentamiento entre Dios y Lucifer. No hay maniqueísmo, pero sí cierta inspiración gnóstica, que cuestiona la omnipotencia divina y la perfección de su obra. El Bien no prevalece siempre y los horribles sacrificios que perpetran los Creyentes, hijos espirituales de Ismael e Ismael, sólo actualizan el Libro de Enoc, pero cuyas profecías no cesan de cumplirse en un mundo estrangulado por la impiedad y la violencia” (Carbona, 2007).

En *El ángel negro* (2005), tras la trama argumental básica de la búsqueda de una prostituta asesinada en Nueva York, realizada por Parker y sus amigos, y la vuelta, de nuevo, a la angustiada presencia de los fantasmas de su mujer e hija asesinadas en la vida del detective, se realiza una trasposición contemporánea del mito de los “ángeles caídos” (Isaías, 44, 6-8; 46, 9-11/ Enoc, 6, 1-6; 7, 1-3; 10, 1-6; 10, 11-12/ Deuteronomio, 32: 39)⁹, por medio, como señalábamos, del texto apocalíptico del profeta Enoc¹⁰ (estrategia textual que ya utilizó, más limitadamente, en su primera obra *Todo lo que muere*¹¹ (1999)¹². De dicho libro que viene a desarrollar, junto al misterio del “Seól” –o morada de las almas de los muertos en la tradición religiosa judía- el mito de los gigantes y su relación con los hijos de los hombres y la caída referida de los ángeles a lo que habría que añadir una terri-

⁹ Satanás fue el ángel más perfecto y hermoso de Dios, hasta tal punto que la soberbia de su estrella lo llevó a considerarse tan digno de adoración como el Creador, y para alcanzar tal propósito eligió a Adán y Eva adoptando el disfraz de la serpiente para que desobedecieran a Dios. Así acusó al Creador de negarles el Conocimiento iniciando con esta calumnia su eternidad de destierro. Desde entonces Satanás compite con Dios para que los humanos lo adoren causando con sus seguidores todo el mal en la tierra.

¹⁰ “Uno de los patriarcas antediluvianos, de quien se dice que vivió 365 años (número de días del año solar), que ‘anduvo con Dios y desapareció por que Dios se lo llevó’ (Gn, 5, 21-24). Por su *andar con Dios* y por su desaparición misteriosa, alcanzó singular relevancia entre los judíos y fue objeto de leyendas, algunas plasmadas en libros apócrifos” (Pedro, 1990: 107).

¹¹ “Lo que a nosotros nos interesa es que Enoch tiene una visión distinta en cuanto al pecado del diablo. –Pasó la hoja del cuaderno y empezó a leer otra vez-. ‘Ocurrió que cuando los hombres comenzaron a multiplicarse sobre la faz de la tierra, y las hijas nacieron de ellos, los hijos de Dios vieron que las hijas de los hombres eran bellas y tomaron esposas entre las que había para elegir...’ - Volvió a levantar la vista-. Esto es del Génesis, que proviene de una fuente similar a Enoch. Los ‘hijos de Dios’ eran los ángeles que se entregaron a la satisfacción del deseo carnal contra la voluntad de Dios. El jefe de los ángeles pecadores, el diablo, fue echado a un agujero oscuro del desierto, y sus cómplices, como castigo, fueron arrojados al fuego. Sus descendientes, ‘espíritus malignos sobre la tierra’, los acompañaron. El mártir Justino creía que los hijos de la unión entre los ángeles y las mujeres eran los responsables de toda la maldad del mundo, incluido el asesinato” (Connolly, 2008: 269).

¹² “Desde el segundo libro había pensado en las novelas de Parker como una secuencia más que una serie. Cada libro desarrolla temas, ideas y tramas desde los libros anteriores, y los casos que parecían sin ligazón se van gradualmente relacionándose hasta ir conectándose y encajando más profundamente [...]. *El ángel negro* toma elementos de cada uno de los libros anteriores, y elabora sobre ello cosas que fueron solamente vistas de pasada en las otras novelas. Los Creyentes, por ejemplo, representan una forma más avanzada, más antigua, y peligrosa de la clase de obsesión que condujo a Faulkner y su camada en Perfil asesino, y son, la manifestación de la amenaza que Faulkner supone para Parker en El camino blanco [...]. El libro de Enoc, que es mencionado de pasada con respecto a “El Viajante” en Todo lo que muere, aparece en *El ángel negro*” (Connolly, 2005).

ble denuncia de los opresores y reyes de la tierra y su exterminio final –una apocalíptica de esperanza para los humildes y oprimidos–, y que ha sido objeto de especial interés por parte de los estudiosos del simbolismo y del esoterismo, es de donde organiza Connolly su particular visión de la maldad y de la crueldad humanas.

Toda esta arquitectura narrativa ficcionalizada, bajo la que subyace una mirada ético-moral acerca del poder irredento e irremediable del pecado en el alma humana, de las profecías de Enoc se adoba con la aparición en el texto de personajes y grupos sectarios religiosos con denominaciones de la más arcana tradición de la mitología del judaísmo primitivo. Es el caso, por ejemplo, del personaje llamado Kittim cuyo nombre es una traslación directa de los siniestros “ángeles *kittim*” (también entendidos, según otros estudiosos de esta teología, como los romanos de la época)¹³ y que mantiene la siguiente conversación con Louis sobre la naturaleza del gran antagonista de la novela, Brightwell –una especie demoníaco/asesina, que atraviesa los tiempos, devoradora de las almas de los hombres en su agonía– que nos da una idea de los elementos sobrenaturales que pone en juego nuestro autor irlandés:

[...] Primero, ¿quién es Brightwell?

Kittim pensó por un momento.

- Brightwell... nos es como yo. Es más viejo, más cauto, más paciente. Él quiere

- ¿Qué quiere?

- Venganza.

- ¿Contra quién?

- Contra todo el mundo, contra todo.

- ¿Está solo?

- No. Sirve a una instancia superior, que está incompleta y busca a su otra mitad”

(Connolly, 2007: 395).

O del grupo –secta– pseudoreligioso denominado “Los Creyentes”, retratados, también, de manera misteriosa e inquietante:

“Los Creyentes, o quienes los guían, están convencidos de que son ángeles caídos, expulsados del cielo, renacidos una y otra vez en forma de hombres. Se creen invulnerables. Si los matan, vagan en forma incorpórea hasta que encuentran a un huésped adecuado. Pueden tardar años, incluso décadas, antes de lograrlo, pero entonces el proceso vuelve a empezar. Si no los matan, creen que envejecen a un ritmo infinitamente más lento que

¹³ “One new scroll that is composed in these days is a detailed account of seven apocalyptic battles which are soon to take place, as the end of the world approaches. “For the Master...” the scroll begins. Perhaps the master is the new overseer. “The Rule of the War on the unleashing of the attack of the sons of darkness, the army of Satan... against the bands of the Kittim... and their allies, the ungodly of the Covenant”. It is a mysterious passage, at the head of a mysterious enemy? And who are the “ungodly of the Covenant? Perhaps they are apostate Jesus, who have lost their piety and spiritual fervor” (Hanson, 1997: 107).

lo seres humanos. En última instancia, son inmortales. Eso es lo que creen” (Connolly, 2007: 336).

En conclusión, John Connolly partiendo del motor sensacionalista de lo terrorífico que es la crueldad (Gubert y Prat, 1979: 43), hipercodificando los códigos del género de terror, construyendo, con habilidad, una excelente tipología del perverso, tal como los concibe Roudinesco (2009: 9):

“En simetría inversa con las vidas ejemplares de los hombres ilustres [...] la de los perversos son innombrables: infames, minúsculos, anónimos, miserables”,

y recurriendo, dentro de estas obras, más al concepto medieval del *mal* que, al más contemporáneo y clínico, de *desviación*:

“El pasado se esconde en las tinieblas de nuestras vidas. Tiene una paciencia infinita, a sabiendas de que todo lo que hemos hecho, y todo lo que hemos dejado de hacer, regresará sin lugar a dudas para atormentarnos en el último momento” (Connolly, 2007: 37),

creemos que ofrece un excelente ejemplo de cómo los subgéneros novelescos se actualizan, enriquecen y se modifican constantemente gracias al continuo intercambio de préstamos técnico-temáticos. Esta, y no otra, es la gran aportación del irlandés Connolly: encajar los elementos de la novela terrorífica en el plano discursivo de la narración policíaca.

BIBLIOGRAFÍA

- Álamo Felices, F. (2002). *El tiempo en la novela*. Almería: Universidad.
- ——— (2011). *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*. Almería: Universidad.
- Arroyo Medina, M. (2011). Novela negra y terror: acercamiento de dos géneros a través de John Connolly, Thomas Harris y Stephen King. En Sánchez Zapatero y Martín Escribá (Eds.) (pp. 103-111).
- Connolly, J. (1999). *Every Dead Thing (Todo lo que muere)*. Barcelona: Tusquets, 2008.
- ——— (2005). *The Black Angel (El ángel negro)*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- ——— (2008). *The Reapers (Los hombres de la guadaña)*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- ——— <http://www.tusquetseditores.com/autor/john-connolly>.
- ——— <http://www.johnconnollybooks.blogspot.com>.
- ——— John Connolly: un escritor único en su género (negro). *Qué leer*. Obtenido el 1 de septiembre de 2011 desde <http://www.que-leer-com/7925/john-connolly-un-escritor-unico-en-su-genero-negro.html>.
- Bilbao, H. (2011). Entrevista a John Connolly. *Clarín* (01/02/2011). Obtenido el 1 de marzo de 2011 desde <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion>.
- Cabo Aseguinolaza, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Cappella, G. (2007). Configuración y tiempo del antihéroe. *Contratexto Digital 6*, Universidad de Lima.
- Coma, J. (1985). *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Anagrama.
- Eскур, N. (2010). Entrevista a John Connolly. *La Vanguardia* (04/02/2010). Obtenido el 1 de marzo de 2011 desde <http://www.lavanguardia.com/cultura/noticias/>.
- Fernández, L. (2010). Entrevista a John Connolly. *El Mundo* (03/02/2010). Obtenido el 1 de marzo de 2011 desde <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/03/barcelona/1265182229.html>.
- Fresón, R. (2006). El detective y los demonios. *El País*. Obtenido el 1 de marzo de 2011 desde <http://www.elpais.com/articulo/narrativa/detective/demonios>.
- Garrido Gallardo, M. A. (1988) (Ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Gubern, R. y Prat, J. (1979). *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets (Cuadernos Ínfimos, 86).
- Hanson, K. (1997). *Dead Sea scrolls: the untold store*. Council Oak Books: Tulsa, Oklahoma.
- Harvey, D. (2008). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Maestro, J. G. (2010). *Crítica contra las interpretaciones contemporáneas sobre el canon literario*. *Academia Editorial del Hispanismo*. Obtenido el 1 de marzo de 2011 desde <http://academiaeditorial.com/cms/index.php?page=011-el-canon-literario>.

- Martín Cerezo, I. (2006). *Poética del relato policíaco: de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler*. EDITUM: Universidad de Murcia.
- Montiel Figueiras, M. (2008). *El ángel negro*, de John Connolly. Obtenido el 1 de marzo de 2011 desde <http://www.letraslibres.com>.
- Mora, R. (2010). Entrevista a John Connolly. *El País* (03/02/2010). Obtenido el 1 de marzo de 2011 desde <http://www.elpais.com/articulo/cultura/culpa/salsa/picante>.
- Narbona, R. (2007). El ángel negro. *El Mundo (suplemento El Cultural)*. Obtenido el 1 de marzo de 2011 desde http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/20857/El_angel_negro.
- Pedro, Aquilino de (1990). *Diccionario de términos religiosos y afines*. Navarra: Verbo Divino.
- Pozuelo Yvancos, J. M^a. (2004). *Narrativa española y posmodernidad. En Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI* (pp. 36-52). Barcelona: Península.
- ——— (2005). *Narrativa y Posmodernidad. En Cuadernos de Mangana, 30*, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca.
- Rodríguez Pequeño, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Roudinesco, E. (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Zapatero, J. y Martín Escribá, A. (2011) (Eds.). *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona: Alertes.
- Valles Calatrava, J. (1999). *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en "La ciudad de los prodigios"* de Eduardo Mendoza. Almería: Universidad.
- ——— (2002) (Dir.). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Alhulia.
- Vázquez de Parga, S. (1981). *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta.