

Crítica
Bibliographica

Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos

COORDINACIÓN
Mar Alonso

EDICIÓN
www.academiaeditorial.com

ISSN
1885-6926



LIBRO RESEÑADO

Carmen BECERRA (2007),
Los géneros populares en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester.
La novela policíaca,
Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 86 pp.
ISBN 978-84-96915-08-4

AUTORA DE LA RESEÑA

Marta BARBEITO RODRÍGUEZ
Universidad de Vigo

FECHA

2 enero 2008

Crítica

Bibliographica

Revista Crítica
de Reseñas
de Libros
Científicos y Académicos

et



En este opúsculo Carmen Becerra ofrece de forma concisa una visión panorámica de algunas obras de Gonzalo Torrente Ballester. La autora explica cómo surge el género denominado “novela policíaca” y trata de demostrar cómo Torrente va más allá, superando y moldeando este género narrativo desde un estilo propio.

Torrente renueva la tradicional novela policíaca, ya que sus obras no cumplen de forma estricta todas las características comunes a este género, que normalmente sí convergen en la mayoría de las novelas policíacas. Debe quedar claro que esta innovación de Torrente no deriva en el *roman noir*, que cultivaron autores de entreguerras como Dashiell Hammett o Raymond Chandler. Estos autores modificaron la novela policíaca hacia una nueva versión en la que primaba el relato sensacionalista y que giraba en torno a la violencia y el sexo.

En cambio, lo que Torrente hace es ampliar los horizontes de este género para que puedan introducirse nuevos temas, a la par que conservar características básicas, como un asesinato o un enigma que debe

resolver un detective eficaz, o al menos intentarlo, ya que *La muerte de decano* parece dejar un final abierto a múltiples interpretaciones, ¿un suicidio o un asesinato?

Las obras de Torrente en torno a las que gira este estudio son *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984) y *La muerte del decano* (1992), aunque la autora dedica más atención a la primera.

El libro se abre con una breve consideración en torno a la aparición del posmodernismo. Este examen histórico no es fortuito, ya que pretende aclarar al lector el motivo por el cual asociamos este movimiento con algunos géneros de kiosco. Pero la autora hace una apreciación que no deja de ser interesante. Veamos la siguiente cita: “la utilización de «subgéneros de kiosco» (novela de amor, de aventuras, policíaca) por autores consagrados [...] remite a un término frecuente entre los críticos: el postmodernismo” (11). ¿Quiere decir esto que el posmodernismo consiste en que los autores consagrados usen géneros literarios considerados “subgéneros de kiosco” alejándose así del canon occidental y escribiendo para las masas?

En este breve repaso de la historia, Carmen Becerra explica cómo en el cambio del siglo XIX al XX se empieza a cuestionar si la realidad sólo puede tener una única forma de representación. Lo ejemplifica con movimientos pictóricos como el cubismo o el expresionismo, pues ambos mostraron la pluralidad de perspectivas sobre un objeto, es decir, mostraron la pluralidad de interpretaciones de la materia.

Como bien dice la autora, la hegemonía americana desempeña un gran papel en el consumismo que se impuso en Europa y que globalizó tanto la cultura como la economía. Algunas de las características del posmodernismo son el consumismo, el rechazo a la tradición y al canon occidental, la multiplicidad de representaciones en el arte y el rechazo del conocimiento absoluto (que conlleva el “todo está permitido”).

He considerado importante esta primera parte del libro que estoy comentando porque en ella se da la clave del posmodernismo: el rechazo, la ruptura con lo tradicional. Pero también puede considerarse que, en gran medida, todo nuevo género literario surge por oposición inmediata al que le antecede. Es, por ejemplo, el caso de las vanguardias, que siempre se han presentado por oposición a lo tradicional, jugando con la disposición espacial del verso y la rima, e introduciendo nuevos temas, innovaciones éstas que bien podrían no nacer del espíritu rebelde o creador del artista, sino de las nuevas circunstancias vitales que le rodean. No por casualidad un autor de posguerra tiene una trayectoria vital que le permite tratar temas como el exilio o la muerte de una forma distinta a un autor que no haya sufrido la guerra. Otro ejemplo

claro lo constituyen los románticos de segunda generación, que han perdido el motivo generador del movimiento primigenio, al ser algo que adoptan, no que crean, es decir, que imitan una estética, pero vacía ya del contenido filosófico que tenía originariamente el Romanticismo.

Me referiré en este sentido a una cita que, si bien algo extensa, ofrece de una forma sucinta y clara el origen de la novela policíaca y alguna de las características del posmodernismo: “[...] ningún sistema intelectual o moral, ni ningún modo de percibir la realidad pueden ser legitimados sobre otro [...]; el artista deposita su mirada sobre géneros populares de la cultura de masas, lo que genera un importante auge de, por ejemplo, la novela policíaca o de aventuras [...], la obra de arte literaria se empeña en desvelar su condición de artificio” (17). Quiere esto decir que los autores tienen cierta libertad de interpretación y representación de la realidad, ya que ningún punto de vista es mejor ni peor que otro, simplemente es diferente. En esta línea posmoderna, el autor escribe según el gusto de las masas. Pero, lo que inferimos de esta cita, es que el autor silencia su voz en favor del gremio al que pertenece, respetando sus normas, y escribe también teniendo en cuenta que sus lectores pertenecerán seguramente al mismo gremio. Debemos tener en mente que la ética del individuo (entendiendo por ética las normas que preservan la integridad del individuo) queda subyugada a la moral del grupo (entendiendo por moral el cumplimiento de las reglas que aseguran la cohesión del grupo). Un autor o individuo puede expresarse libremente bajo la condición de adoptar la interpretación de la realidad dada por el gremio al que pertenece. He ahí que el escritor de novela policíaca debe respetar unas normas. Sin embargo, según explica Carmen Becerra, Torrente incumple esas reglas y renueva el género. Por eso dice la autora que Torrente “siempre fue un escritor a contracorriente, ajeno a las modas” (27).

La última frase de la cita mencionada anteriormente recuerda a escritores como John Fowles, y su obra *French Lieutenant's Woman*, donde el narrador hace un repentino inciso en la historia para recordar que el relato que estamos leyendo no es real, sino que se lo está inventando él; de esta manera el autor “destruye la ilusión ficcional” (45). Carmen Becerra alude a un tema importante en el contexto de los subgéneros narrativos: la identificación “popular-bajo-inculto / élite-alto-culto” (21). Según sus palabras, “el postmodernismo ha contribuido de manera evidente a destruir estas fronteras, o cuando menos, a difuminarlas” (22). Lo que sí no se le puede negar es el haber aclarado que esta “identificación de popular con masivo (baja calidad) y de elitista con minoritario (culto) es falsa, si pensamos en el teatro de Lope, o en de

Shakespeare, que consiguen una perfecta comunicación tanto con la minoría selecta como con un público masivo” (22).

Antes de hablar de *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984) y *La muerte del decano* (1992), la autora ofrece una pequeña síntesis sobre la novela policíaca, cuya creación se atribuye a Edgar Allan Poe, hacia 1840. Me parece oportuno detenerme en el nacimiento del género para examinar las explicaciones dadas por Carmen Becerra.

Todos sabemos que el crimen está presente en la literatura desde la Antigüedad, por ejemplo en la *Odisea* de Homero, *Las mil y una noches*, anónimo, o *Edipo Rey* de Sófocles. El placer intelectual de estas obras es ir reconstruyendo la situación global a partir de los datos que el narrador o el personaje principal va dando. El enigma se crea generalmente a causa de un asesinato que el protagonista —un detective— se encarga de reconstruir a través de las pruebas que recopila del escenario y de los testigos. El detective comparte con el lector las pistas que va encontrando, pero no revela su significado hasta el final de la novela. En el transcurso de la investigación aparecen obstáculos que la dificultan, de manera que la intriga crece: se suceden varios sospechosos, diferentes hipótesis razonables, nuevos casos de asesinato a modo de digresión, episodios violentos y otros pretextos que desvían la atención del lector del crimen principal. Sólo al final se descubre al culpable y se explican los pasos seguidos para resolver el caso. Una vez atrapado el sospechoso, el detective está listo para un nuevo reto.

En sus comienzos, este género fue menospreciado por los intelectuales, ya que el crimen parece un tema antiestético, pero el tema de la muerte alcanza un gran tratamiento estético en obras como *Macbeth* de Shakespeare, *Los miserables* de Víctor Hugo o *Crimen y castigo* de Dostoievski.

La novela policíaca ofrece cuatro variantes que tienen en común el mismo tema: la investigación de un crimen. Como se ha dicho líneas atrás, la historia de la narrativa policíaca se inicia con Edgar A. Poe, quien crea al primer detective literario: Auguste Dupin. Este curioso personaje es el protagonista de tres relatos magistrales: *El doble asesinato de la calle Morgue* (1841), *El misterio de María Roget* (1842) y *La carta robada* (1844); obras en las que aparecen perfectamente desarrollados los elementos que darán origen al género policíaco. Los métodos de deducción de Dupin y sus excéntricos hábitos personales sirvieron de modelo a las novelas policíacas posteriores. Dupin tiene un intelecto superior, y su gran capacidad de observación y deducción le permiten descifrar enigmas inexplicables para las personas comunes. Su principal arma es su mente analítica a la cual añade una poderosa imaginación.

Así fue como el norteamericano Edgar Allan Poe inició la *escuela inglesa* del género policíaco, que Conan Doyle llevaría a la máxima celebridad. Doyle publica en *Beeton's Christmas Annual* la novela *Un estudio en escarlata* (1887), en la que presenta por primera vez al detective más famoso de todos los tiempos, Sherlock Holmes. En esta obra se aprecia claramente la influencia de Poe, ya que el autor confiere a su personaje una personalidad excéntrica similar a la de Dupin.

Es interesante, en este punto, traer a colación las características que el género policíaco presentaba en sus orígenes, para entender por qué Carmen Becerra defiende que Torrente renovó este género. Los principales rasgos son: a) planteamiento de un caso indescifrable que sólo podrá resolverse tras un complicado procedimiento intelectual, en el que muchas veces cobran importancia la observación y la imaginación; b) el detective es culto, inteligente y a veces se trata de un hombre de ciencias; c) en la investigación se sigue el método científico: observación, análisis, deducción, d) la investigación que se realiza para esclarecer el caso debe conducir a una doble respuesta: quién cometió el crimen y cómo se llevó a cabo (muchas veces esto último resulta lo más importante de la narración); e) pequeñas dosis de violencia, limitadas sólo al crimen que origina la investigación; y f) el detective encaja las pruebas, como fichas de un puzzle, hasta que encuentra la solución del enigma; y sólo comparte esa información con los demás al final del relato.

Sabemos ya que el género policíaco se desarrolla principalmente a finales del siglo XVIII —cuando los crímenes, los misterios y los enigmas se relacionaban con los hechos sobrenaturales y con la novela gótica— y, sobre todo, en el siglo XIX, cuando se consolida la sociedad urbana y se crea la institución policial más reciente. Pero el crimen deja de tener una explicación sobrenatural y pasa a tener una explicación lógica a través de una investigación que pasa a basarse en pruebas materiales. Como acabo de decir, la investigación sigue un método científico.

Recordemos que la novela gótica, con la que se relaciona el género policíaco, se desarrolla también a finales del siglo XVIII. La característica gótica más notable es su ambientación romántica a través de elementos sobrenaturales fascinantes: paisajes sombríos, castillos embrujados con sus respectivos sótanos, bosques tenebrosos, ruinas medievales, criptas y pasadizos poblados de fantasmas, ruidos nocturnos, tormentas, cadenas, esqueletos y demonios. Personajes fascinantes, extraños y extranjeros, una muchacha en apuros; locura, bestialidad, embellecimiento de la muerte por un deseo de dolor, situa-

ciones inhumanas, relación terror-éxtasis, etc., todo ello contribuye a crear un ambiente propicio para desarrollar una historia terrorífica, macabra y misteriosa¹.

Los relatos policíacos se hicieron realmente populares en 1887, en cuya fecha ya estaba consolidada la novela gótica (e incluso había desarrollado diferentes corrientes o estéticas); por lo tanto, la novela gótica ha podido influir en la novela policíaca que se escribe en ese momento.

A partir de 1920, año en que comienza lo que podríamos llamar la edad de oro del género policíaco, Agatha Christie alcanza un gran éxito gracias a una serie de novelas protagonizadas por Hércules Poirot, cuya técnica es la inspección ocular y el interrogatorio-conversación; y la señorita Marple, versión femenina del detective, quien tras su apariencia inofensiva de dama de sociedad, oculta un enorme poder analítico que le permite envolver con su conversación y sus astutas preguntas a todos los sospechosos.

Agatha Christie, Lee y Danay (cuyas novelas protagonizada Ellery Queen), el francés George Simenon (que concibe al inspector Maigret) o Chesterton (que inventa al padre Brown), llevan el género a su madurez, formando la llamada *escuela inglesa* de novela policíaca, caracterizada por un desarrollo casi matemático de la trama, centrada en la resolución del enigma a través de pistas y piezas que deben encajarse, una fórmula intelectualizada y psicológica que se desenvuelve casi siempre en espacios interiores y en estratos sociales de clase alta. Durante la década de 1930, los escritores se esfuerzan en poner a prueba la inteligencia del lector, ofreciendo casos sumamente complicados, como el clásico de la habitación cerrada, que se puede relacionar con la novela de campus², a la que hace referencia la obra de Torrente *La muerte del Decano*.

Sin embargo, los autores de novela policíaca de la escuela inglesa fueron criticados por sus correlatos de la escuela estadounidense. Esta segunda gran vertiente del género policial se conoce con el nombre de *escuela americana* o *serie negra*. Se origina en Estados Unidos durante la década de 1930, época en la que entra en vigor la célebre “ley seca” (que consistió en prohibir la venta de bebidas alcohólicas), la cual contribuye a la multiplicación de gánsteres y sus turbios negocios lucrativos.

El inventor de esta *serie negra* fue Dashiell Hammett, que adapta el género a sus tiempos. Dashiell rechaza el modelo de investigador cerebral —como Sherlock Holmes— y lo sustituye por un detective rudo y práctico, que no vacila en golpear o en usar su arma; no posee un intelecto superior que le ayude a resolver los casos, por el contrario, es un

personaje mediocre e inculto, que se guía por la intuición más que por la razón; y conoce muy bien la sociedad corrupta y brutal, ya que está atrapado en ella. D. Hammett crea al agente de la Continental y Sam Spade, personajes que constituyen la contraposición exacta a los investigadores de la escuela inglesa.

Podemos destacar además algunas características de esta escuela: a) el interés no gira en torno a un crimen, sino alrededor de la violencia cotidiana; b) la acción no se desenvuelve en ambientes aristocráticos, sino en la gran ciudad (asociada a la jungla); violencia constante y progresiva; c) descripciones breves, impresionistas; d) diálogos ágiles.

Junto con Dashiell Hammett (creador de Nick Charles y Sam Spade), forman esta escuela autores como Raymond Chandler (que inventa a Philip Marlowe, uno de los detectives más populares del siglo XX), Mickey Spillane (creador del famoso detective Mike Hammer), Rex Stout (que crea al detective Nero Wolfe), o Earl Stanley Gardner (quien inventa al abogado penalista Perry Mason), o el holandés S.S. Van Dine (creador del personaje Phillo Vance).

Estos autores critican el escaso realismo de la escuela inglesa y relegan a un segundo plano la importancia del enigma para centrar su interés en los aspectos sociales del crimen y la denuncia de la sociedad corrupta. De ello surge lo que hoy se denomina “novela negra”, donde se desenvuelve el crimen en la calle y en ambientes miserables, cuestionando así los valores morales y materialistas de la sociedad capitalista de consumo, a la que se culpa de instar al crimen.

La novela negra es un tipo de novela policíaca en la que la resolución del misterio no es el objetivo principal. Es muy violenta, y las divisiones entre el bien y el mal están muy difuminadas. La mayor parte de sus protagonistas son individuos derrotados, decadentes, que pretenden descubrir la verdad. Gracias a su éxito en colecciones populares, la novela negra se vulgariza y evoluciona hacia el subgénero del *thriller*, donde se amalgama con la novela policíaca y la novela de aventuras.

La tercera variante de la novela policial es menos importante que las anteriores. Su característica fundamental es que el protagonista de la obra ya no es un detective, sino un delincuente. Esta vertiente del género se inicia en Francia con Maurice Leblanc, quien inventa a Arsenio Lupin, una especie de Robin Hood del siglo XIX, que se convierte en el máximo rival de Sherlock Holmes. La principal característica de Arsenio Lupin es su elegancia: este singular personaje es un dandy, ladrón de guante blanco y sombrero de copa, que sólo opera en castillos y salones aristocráticos.

Una versión posterior del justiciero “protagonista-delincuente” es la del famoso Raffles, el cual va acompañado en sus fechorías por un

ingenuo y fiel ayudante, creado por Ernest William Hornung, que retoma así la fórmula de la pareja Sherlock Holmes - doctor Watson. Otro autor importante en esta línea es Leslie Charteris, quien inventa al sofisticado Simón Templar.

Finalmente, la cuarta tendencia del género policíaco, que surge a partir de la década de 1950, cuando el género³ ha perdido ya su vigor. Entonces tiene que adoptar nuevas modalidades para sobrevivir, por lo que combina el racionalismo de la escuela inglesa con la violencia de la serie negra, e introduce más elementos, como la ciencia ficción, el suspense, el espionaje y el erotismo. Su principal representante es el británico Ian Fleming, creador del singular agente 007, o James Bond, una mezcla de detective, espía, don Juan y tecnócrata, capaz de realizar proezas sólo asequibles a un superhombre. Ian Fleming no alcanza el nivel de los grandes autores policíacos, ya que sus novelas son mediocres, sin embargo, triunfa cuando las adapta al cine. A esta corriente se han sumado cientos de héroes y superhombres⁴.

Como bien apunta Carmen Becerra, Torrente Ballester tuvo influencias de sus lecturas de E. Allan Poe, Charles Baudelaire y J. L. Borges. Sin embargo, cuando aparece *Quizá nos lleve el viento al infinito* en 1984, el autor muestra su descontento ante la idea de que se clasifique su obra como una mera novela de espías, de ciencia ficción o de parodia del género policíaco. Según Carmen Becerra, la obra de Torrente es un *continuum*, es decir, que hay una continuidad entre sus novelas: por ejemplo, en un personaje repetido, en un tema tratado de varias formas, o en un lugar que se transforma.

Tal y como ejemplifica la autora del libro que estoy comentando, para Torrente Ballester la novela policíaca es un “juego de elementos prospectivos y retroactivos [...] el movimiento final de la novela consiste en un elemento que corrige todos los anteriores” (29), es decir, que reorganiza los datos que el detective, personaje principal, va recopilando. ¿Dónde está entonces la innovación de Torrente con respecto al género policíaco? Carmen Becerra lo explica brillantemente a través de la exposición del argumento de *Quizá nos lleve el viento al infinito* y, del mismo modo, en el caso de *La muerte del decano*.

Carmen Becerra afirma que Torrente mantiene en *Quizá nos lleve el viento al infinito* la clásica reorganización final de los datos que tiene el inspector para resolver el caso, reorganización que tiene lugar dos veces, a saber: la primera, cuando Irina muere y se descubre que es un robot, y la segunda, hacia el final de la obra, cuando el narrador se pregunta acerca de su propia naturaleza humana. Hasta aquí parece que Torrente Ballester se ajusta a las normas de la novela policíaca clásica.

Tal y como explica la autora, y apoyando así su idea de que la obra de Torrente está interrelacionada, *Fragmentos de Apocalipsis* anticipa la mayor parte de los elementos de *Quizá*, a saber: “el humor paródico, los nombres alusivos, el concepto de espionaje como juego y la co-protagonista, una poeta soviética. Incluso algunas de las peripecias [...] agentes que se persiguen a sí mismos” (35). De igual forma la autora explica que *Quizá nos lleve el viento al infinito* está relacionada con *Dafne y Ensueños* (publicada en 1982). Esta vez el motivo de unión es la evolución del personaje de la mujer-muñeca a lo casi humano, evolución que en Torrente pasa por tres fases.

La primera muñeca de la obra de Torrente aparece en *El casamiento engañoso*, se llama Técnica, es un símbolo, no una persona; la segunda nace en *Fragmentos de Apocalipsis*, se trata ya de una muñeca erótica relacionada con el sexo comercializado, posee un cuerpo de mujer y representa un papel femenino. Eva Gradner e Irina Tchernova, son las muñecas casi humanas de *Quizá nos lleve el viento al infinito*, representan dos tipos distintos de humanización. Eva es muy guapa, pero no tiene programada la voluntad propia, por lo que sólo actúa bajo el mando de otro. Irina, en cambio, posee además de belleza el libre albedrío. Es la culminación del proceso de humanización física y psicológica de un robot.

Quizá tiene elementos de ciencia ficción, que podemos definir como un género dentro del cual los hechos narrados suponen una ruptura de la realidad conocida, al igual que en la fantasía y el terror, pero con la diferencia de que para estos hechos subyace una explicación implícita o explícita de carácter racional. Esto es, se narran una serie de hechos que no se dan en la realidad, pero se explican de tal manera que dan la apariencia de que podrían darse o haberse dado, sea esto realmente posible o no.

Habitualmente en las historias de ciencia ficción se mezclan varios géneros como el terror, el suspense, las aventuras, el romanticismo y el pseudo-historicismo. Los temas más usuales son futuros o alterancias temporales, posibles inventos o descubrimientos científicos y técnicos, contacto con extraterrestres, y las consecuencias de estos encuentros entre humanos y extraterrestres, así como la diferenciación del ser humano a partir de la comparación con robots, criaturas extraterrestres y otros seres superinteligentes. Entre los elementos comunes a estas historias cabe citar la exploración y colonización del espacio, robots e inteligencias sintéticas, vida extraterrestre, viajes por el tiempo, clonación y manipulación genética, futuro apocalíptico o utópico, mundo controlado por ordenadores y alta tecnología, una

red que conecta a todos los entes del mundo —incluyendo personas— con anomalías físicas.

Según Carmen Becerra, *Quizá nos lleve el viento al infinito* quebranta una característica fundamental de la ciencia-ficción, y es el tratamiento del tiempo. Normalmente las novelas se sitúan en un futuro hipotético, lejano o próximo, que puede llegar a realizarse. Sin embargo, Torrente incumple esta norma y desarrolla la acción de su novela “en el más riguroso presente e incluso en algunos años del pasado” (43). A través de este juego, Torrente convence al lector de que la ciencia-ficción puede tener un contenido verdadero. Si los hechos hipotéticos se sitúan en un presente o un pasado, y además las explicaciones parecen científicas, el lector se convence de que los hechos narrados han podido o pueden llegar a suceder realmente; precisamente ahí radica la clave, es decir, que el lector confiera cierto grado de verosimilitud a una narración que parece verdadera, lo cual no implica que sea verdad.

Además de la ciencia-ficción⁵, Carmen Becerra expone que “el relato de Torrente se declara a sí mismo inverosímil, lo cual no quiere decir que sea falso” (43). Maneja el concepto cervantino de que no importa sólo lo que se cuenta, sino cómo se cuenta. Asimismo Torrente adopta el recurso igualmente cervantino del manuscrito hallado, gracias al cual somos conscientes de que lo que estamos leyendo no es real, sino que es el resultado de la imaginación de algún autor que Cervantes (en el *Quijote*) o Torrente (en *La rosa de los vientos*) supuestamente han tenido que traducir al español.

Carmen Becerra rechaza la idea de que *Quizá nos lleve el viento al infinito* pueda ser una novela de ciencia ficción. Según ella el tema central es “la confusa o inexplicable naturaleza del yo narrador” (49-50), del que se deriva el interés por conocer el final de Irina y el Maestro. Podría ser una novela policíaca, ya que el argumento gira en torno a un crimen que un investigador inteligente debe resolver, para que la sociedad castigue al individuo que ha incumplido las normas morales; pero también puede ser una novela negra, en la que importa más la reflexión sobre la moral del grupo que la investigación del delito.

Las cualidades del narrador de *Quizá* son increíbles, pero verosímiles, si nos basamos en el principio de “realidad suficiente” (51) mencionada por Carmen Becerra; aunque líneas después dice que este personaje explica de forma tan natural sus increíbles facultades que el lector no se cuestiona que puedan ser falsas, “son inverosímiles, pero no falsas” (52). Es decir, parecen falsas, pero no tienen por qué serlo.

La autora deja claro que el formato con el que salió al mercado y la aparición de espías en la narración, han hecho que muchos lectores

piensen que se trata de una novela de espías⁶, algo que ella no admite. Lo que no se puede negar es la intertextualidad que las obras de Torrente mantienen con otras obras, como el *Quijote* de Cervantes, *Hamlet* de Shakespeare, o algunos versos de Rilke. “Soplé en su frente y un alma le creció dentro” (58), frase que recuerda a Luigi Pirandello y a Rómulo Gallegos, ya que en sus obras *Seis personajes en busca de autor* y *Doña Bárbara* respectivamente, los personajes (antitéticos a Irina) independientes se acercan al autor, pero no es el autor el que decide darles vida, al contrario de lo que sucede en la cita mencionada anteriormente.

Parece que las digresiones también son muy frecuentes en Torrente Ballester, así como las alusiones transtextuales (hipertextualidad, metatextualidad, paratextualidad, e intertextualidad). El recurso más empleado por el autor es la intertextualidad, del que ya hemos hablado, y que consiste en la comunicación entre las novelas de Torrente. Son “claves argumentales [...] temas recurrentes en la literatura del autor: el mito, la concepción de la historia, la ambigüedad del yo, la concepción del amor como salvación mutua, temas que por separado o sometidos a un complejo único van apareciendo una y otra vez en una y otra novela” (59-60).

Un mismo tema puede usarse para diversos motivos, por ejemplo, la metamorfosis del Maestro. Algo que Carmen Becerra explica muy bien a través de citas de *Don Juan* y algunos versos de Rilke. Vemos que en todos los textos hay similitudes importantes: un personaje que contempla absorto un elemento de la naturaleza (un árbol o la corriente de un río), de repente siente que está formado de la misma materia de aquello que contempla, es decir, el protagonista siente que sus brazos son una prolongación del agua o que de ellos brotan flores (como en el árbol que observa); finalmente, la metamorfosis parece interrumpirse sólo en el *Don Juan*, ya que la llegada del gurú le saca de su ensimismamiento, pero en las otras dos citas sólo se dice que siente algo parecido a la felicidad, “un goce, una extraña sacudida” (62-64).

A continuación, la autora de esta obra hace referencia a la clasificación de los mitos en Torrente. Permítaseme un breve inciso para recordar que el mito es “una leyenda acerca de los orígenes cuyo objeto es justificar las prácticas o creencias de un pueblo, hallándoles una génesis divina” (Close, 1998: 143), es decir, una falacia, ya que a partir de un absurdo se da una explicación supuestamente racional.

La clasificación de los mitos en Torrente Ballester sería la siguiente: a) mitos orales procedentes de la tradición oral gallega; b) los pertenecientes a la mitología grecolatina; c) mitos literarios de autor conocido,

como Ulises o Don Juan; y d) mitos históricos como Napoleón.

En *Quizá nos lleve el viento al infinito* hay alusiones a los mitos. Por ejemplo, el Maestro puede metamorfosearse, algo que recuerda a las respectivas *Metamorfosis* de Ovidio y Franz Kafka. Podemos estar de acuerdo con la autora cuando afirma que al Maestro lo impulsa un deseo lúdico, mientras que a Zeus lo impulsaba un deseo amoroso. Según Carmen Becerra, en la historia de Wadimir Shiffel, creador del robot Irina, hay ecos del mito clásico de Pigmalión y Galatea; a su vez Shiffel compara a Irina con el desobediente Pinocho, personaje de Carlo Collodi (pseudónimo de Carlo Lorenzini). Y lo mismo cabe decir de la cita final “por fin la explicación definitiva a la personalidad de Irina equipara a Shiffel con Jehová en el Monte Sinaí” (70), cita en la que se vuelve a aludir al sople, esta vez, para dotarla de alma.

La autora pone fin a su libro con unas breves consideraciones sobre *La muerte del decano* (1992), afirmando una vez más que la obra de Torrente Ballester se ajusta a una linealidad que no abandona tampoco este relato. La novela se desarrolla en un campus universitario de una ciudad gallega —posiblemente Santiago de Compostela— en el que muere el decano de la facultad, lo cual conlleva una investigación policial. Ya he mencionado anteriormente que este tipo de novela se conoce también con el nombre de “crimen de campus”, por su localización espacial y su caracterización de espacio cerrado, rasgo que contribuye notablemente a aumentar la tensión tanto entre los personajes como en el lector. Sin embargo, durante la investigación surgen pruebas ambiguas. Parece ser que el propio Decano prepara estas pruebas para generar confusión y provocar la aparición de varias hipótesis perfectamente verosímiles. Las pruebas apoyan dos versiones muy distintas de la causa de la muerte del Decano, y éstas llevan a dos polos casi opuestos: el asesinato y el suicidio. Por tanto no se puede resolver el enigma, a diferencia de las novelas policíacas de corte clásico.

Con este ejemplo final parece claro que la narrativa policíaca de G. Torrente Ballester va más allá, superando el género clásico y aportando mucho de su propia cosecha para renovar este tipo de novela. Sin duda, Torrente Ballester merece la oportunidad de ser leído, como lo pone de manifiesto el mérito y el valor de este libro de Carmen Becerra.

BIBLIOGRAFÍA

- CLOSE, Anthony (1998), "Las interpretaciones del *Quijote*, en Francisco Rico (ed), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica (142-165).
- GARCÍA SIERRA, Pelayo (2000), *Diccionario filosófico*, Oviedo, Edición Fundación Gustavo Bueno y Pentalfa Ediciones.
- GLEEN, Kathleen M. (1989), "Myth and Metaphor in *Quizá nos lleve el viento al infinito*", *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, en Janet Pérez y Stephen Miller (eds.), Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies (71-78).
- RUIZ BAÑOS, Sagrario (1992), "*Quizá nos lleve el viento al infinito*", *Itinerarios de ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Murcia, Universidad de Murcia (143-151).
- VILLANUEVA, Darío (1987), "El cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester", *Gonzalo Torrente Ballester: Premio «Miguel de Cervantes» 1985*, Barcelona, Edición Anthropos (59-79)

NOTAS

- ¹ Cabe recordar algunas de las novelas góticas más importantes, como *El castillo de Otranto* (1765) de Orase Walpone; *La historia del califa Vathek* (1786), originalmente en francés, *Los misterios de Udolfo* (1794) o *El italiano* (1797) ambas de Anne Radcliffe; *Las aventuras de Caleb Williams* (1794), de William Godwin; *El monje* (1796) de Matthew Lewis o *Melmoth el errabundo* (1815), de Charles Maturin. Posteriormente surgen híbridos: *La abadía de Northanger* (1798, publicada póstumamente en 1816) de Jane Austen, *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, *Cumbres borrascosas* (1847) de Emily Brontë; *La caída de la casa Usher* (1839) de Edgar Allan Poe; *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley (que algunos consideran la primera novela de ciencia ficción); *El vampiro* (1819) de Polidori; *Varney el vampiro o el festín de sangre* (1847), de Thomas Preskett; *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu; *La horla* (1887) de Guy de Maupassant; *El retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde; *Drácula* (1897) de Bram Stoker; *El fantasma de Canterville* de Oscar Wilde; algunas obras de Anne Rice; *Otra vuelta de tuerca* (1897) de Henry James; *La bestia en la cueva* (1905) de Lovecraft; *El fantasma de la ópera* (1910) de Gaston Leroux; *Un hombre lobo en París* (1933) de Guy Endore o *Carrie* (1974) de Stephen King. En España cultivaron

el género José de Urcullu, Agustín Pérez Zaragoza, Antonio Ros de Olano, Gustavo Adolfo Bécquer, José Zorrilla y Pedro Antonio de Alarcón. Merecen especial atención algunos relatos de Bécquer (1836-1870), que están incluidos en sus *Leyendas*, como por ejemplo *Maese Pérez, el Organista, El miserere y El Monte de las Ánimas*.

- 2 La novela de campus tiene origen anglosajón. Estas novelas sitúan su acción en espacios cerrados, colegios o universidades, donde las rencillas o envidias académicas y la competencia docente por publicar libros se convierten en protagonistas del argumento. La tensión entre los “civilizados” miembros del claustro llega, en ocasiones, a inusitados extremos de violencia y crueldad, e incluso al asesinato. Estas novelas están plagadas de referencias teóricas y metaficcionalles, como subgénero policíaco su temática es criminal y a la par son un instrumento para la crítica del sistema educativo.

- 3 No sólo se cultivó este género en Inglaterra o Estados Unidos, también en Francia y Hispanoamérica. En Francia introduce el género el simbolista Charles Baudelaire, que traduce a Poe. De ahí surge el inspector Lecoq, ideado por el novelista Émile Gaboriau. La influencia de Conan Doyle es decisiva en la obra de Gaston Leroux, que escribe *El misterio del cuarto amarillo*, con su popular detective Joseph Rouletabille, un joven y audaz periodista con unas dotes de análisis y deducción extraordinarias. Cabe destacar las novelas de Georges Simenon, alejadas de los esquemas tradicionales de la investigación, y con intensos retratos psicológicos de personajes que se mueven en un mundo de soledad y hastío. Entre su vasta producción cabe mencionar al comisario Maigret (1934) y *El testamento Donadieu* (1937). A diferencia de Francia y los países anglosajones, el género policíaco no goza de una tradición amplia en Hispanoamérica hasta bien entrado el siglo XX. Hay que destacar en el impulso del género a Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, autores que firmaron conjuntamente *Un modelo para la muerte* y *Dos fantasías memorables*. La novela policíaca en España surge a principios del siglo XX, como resultado de las influencias inglesa y francesa. Encontramos obras como *El clavo* (1853) de Pedro Antonio de Alarcón y *La incógnita* (1889) de Pérez Galdós, ambas basadas en delitos reales. También cabe citar a Emilia Pardo Bazán, que cultiva el género en diversos cuentos y una novela corta titulada *La gota de sangre* (1911). Este primer período, caracterizado por su primitivismo técnico y argumen-

tal, se inscribe en el modelo racionalista de las novelas de misterio. Entre 1939 y 1975 el género experimenta un importante desarrollo bajo la influencia del cine negro estadounidense. A finales de la década de 1950, y durante la década siguiente, comienza a dar muestras de mayor firmeza y solidez, con las obras de Mario Lacruz, *El inocente* (1953), y el ciclo de Francisco García Pavón, protagonizado por el municipal de Tomelloso, Plinio, un simpático y atípico detective rural. En este último la intriga criminal se combina con la novela costumbrista y humorística. Pero es a partir de la década de 1970 cuando puede hablarse de una novela policíaca autóctona que no ha dejado de crecer. Entre la extensa nómina de novelistas españoles que han cultivado el género, encontramos a Eduardo Mendoza, Andreu Martín o Manuel Vázquez Montalbán —con su larga serie de Pepe Carvalho, iniciada en 1972, situada la mayoría de las veces en Barcelona y cuya característica original es el ser *charnego* (nacido en Cataluña de padres emigrantes)—. También en Brasil se ha cultivado el género. Uno de los escritores más importantes de literatura policíaca brasileña es Rubem Fonseca, autor de *El gran arte (el crimen)* y de *Vastas emociones y pensamientos imperfectos*, entre otras obras.

- ⁴ No no puede evitarse el recuerdo de series televisivas cuando se habla de las características de la novela policíaca de corte clásico. Especialmente *CSI* sigue una característica fundamental: observación, análisis, deducción. Es decir, analizan la escena y las pruebas científicamente hasta llegar a una solución racional del caso, basándose en pruebas materiales y científicas. *CSI (Crime Scene Investigation, "Investigación de la Escena del Crimen")*, es una serie de ficción estadounidense que se centra en torno a un grupo de científicos forenses que trabaja en la ciudad norteamericana de Las Vegas (Nevada) investigando crímenes de muy diversa índole. La original fórmula de la serie y su éxito suscitó dos series muy similares, *CSI: Miami* y *CSI: New York*, en torno a equipos de científicos forenses de esas ciudades. *R.I.S. Científica* es una adaptación española de la serie italiana *R.I.S., Delitti imperfetti*, a su vez inspirada en la producción estadounidense *C.S.I.* Otras series televisivas destacadas en el género policíaco son *Miami Vice*, *Rex, un policía diferente* y *Se ha escrito un crimen*, esta última protagonizada por la actriz Angela Lansbury (que encarna el personaje de Jessica Fletcher. *Miami Vice (Corrupción en Miami, División Miami, Vicio en Miami ó Miami, Policía Especial)* es una serie que tuvo éxito en la década de

1980. En ella dos detectives de Miami, *James 'Sonny' Crockett* (Don Jonhson) y *Ricardo 'Rico' Tubbs* (Philip Michael Thomas) se enfrentan con casos de drogas, violencia callejera y crímenes cometidos en South Beach (Miami). *Rex, un Policía Diferente* (en España) o *Comisario Rex* (en Hispanoamérica) es una serie de televisión policial austríaca. Ambientada en Viena, sus personajes principales son tres policías de la Brigada de Homicidios de Austria, los cuales compar-ten oficio con el protagonista de la serie, Rex, un pastor alemán entrenado como perro policía. *Se ha escrito un crimen* (*Morder, She Wrote*), la produjo Peter Shaw, marido de la actriz principal de la serie, Jessica Fletcher, que encarna a una escritora de novelas policíacas aficionada a resolver asesinatos. También el gran *Sherlock Holmes* ha sido llevado muchas veces al cine y al teatro, además de sus apariciones en novelas, relatos, historietas, dibujos animados y series de televisión. Entre los actores más aplaudidos se encuentran Basil Rathbone quien, con Nigel Bruce, constituyeron el icono referencial en el ámbito del cine; Meter Cushing, Robert Stephens y Jeremy Brett, quizás el mejor Sherlock Holmes de la pequeña pantalla, debido a su grado de fidelidad en *Las Aventuras de Sherlock Holmes*. Recientemente este personaje ha renacido de la mano de la serie norteamericana *House*, sobre el irreverente doctor del mismo nombre, especialista en diagnóstico médico. Holmes no sólo comparte con House parecido en el nombre, sino también su personalidad genial y unos métodos muy similares a la hora de resolver los casos. Como un guiño a los espectadores, los guionistas alojan al Dr. House en el 221B. También comparten la dependencia a las drogas (Vicodine / cocaína al 7%) y el hecho de que ambos tocan un instrumento (el piano y la guitarra, el violín). También hay series policíacas para niños y adolescentes en formato de dibujos animados, como *Inspector Gadget* o *El detective Conan*. *Inspector Gadget* representa un inspector torpe y despistado (más parecido a la escuela americana en este punto). Es un *byborg* equipado con múltiples "gadgets" (artilugios colocados por todo su cuerpo que le ayudan en sus persecuciones de delincuentes, como la telaraña de *Spiderman* o la capacidad voladora y visión láser de *Superman*). Su principal enemigo es el Dr. Garra, líder de la malvada organización MAD. Gadget resuelve siempre sus casos por pura suerte y con la inestimable ayuda de su perro y su sobrina, que le acompaña en sus misiones (sin que su tío lo sepa) y le ayuda a resolver los enigmas que se presenten. Esta niña, Sophie, no es la única niña que adopta el papel principal de una serie, también tenemos al Detective Conan, que sigue casi la

misma estrategia ayudando secretamente a un detective incompetente. Shinichi presencia un crimen y dos hombres la dan una nueva droga que encoge su cuerpo hasta la edad aproximada de siete años. Shinichi es un joven detective de 17 años que asombra a la policía, ya que resuelve los casos con suma brillantez y siempre esclareciendo los hechos correctamente. Cuando encoge su cuerpo acude a su vecino Agasa, que le recomienda discreción por las posibles represalias de los hombres que le han envenenado. A partir de entonces se presenta como *Conan Edogawa*, un pariente lejano del profesor Agasa, cuyos padres están en el extranjero. Conan vive con Ran y su padre, el inútil detective Kogoro Mōri, con la esperanza de que el trabajo del inspector lo acerque a los criminales que le hicieron tomar esa droga y, por lo tanto, a una hipotética cura. Conan forma una banda juvenil de detectives a la par que resuelve eficazmente, como la sobrina de Gadget, y de forma discreta los casos que Kogoro no resolvería jamás sin su ayuda.

- ⁵ La expresión “ciencia ficción” fue acuñada en 1926 por Hugo Gernsback cuando la incorpora a la portada de la revista *Amazing*. Para muchos la primera obra de ciencia ficción con contenidos similares a los del género, tal y como hoy se entiende, se remonta a 1818, año en que se publica *Frankenstein* de Mary Shelley, aunque personalmente sus rasgos también permiten calificarla como novela gótica. Algunos ven elementos de ciencia ficción en mitos griegos como Dédalo, que construye estatuas de madera capaces de moverse solas (¿una primitiva referencia a los modernos robots?). También el viaje a la Luna fue objeto de iniciativas literarias antes de 1818; dos de las más conocidas son la de Cyrano de Bergerac, siglo XVII, y la del Barón de Münchhausen, siglo XVIII. Es difícil establecer límites, pero el precursor más citado es la obra de Tomás Moro, *Utopía* (1516), primer relato que incorpora la descripción de una sociedad completamente imaginada y con ciertos toques que parecen acercarse a una serie de principios científicos. En 1851 Jules Verne publica su primera obra con contenido de ficción científica: *Cinco semanas en globo*. La aparición de esta novela supone un hito: la ciencia subyacente pasa de ser un motivo de inquietud por lo desconocido a ser un soporte de historias de aventuras y descubrimientos. Otras obras de Verne también importantes son *Viaje al centro de la tierra*, *De la Tierra a la Luna*, *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *La isla misteriosa*. Además, cultivan el género, en menor medida, Sir Arthur Conan Doyle, Charles Dickens, H.G. Wells, o John Wyndham. Éste último escribe

novelas de gran valor, como, *El día de los trífidos* (1951), *El kraken acecha* (1953), *Las crisálidas* (1955) y *Los cuchillos de Midwich* (1957). Fuera del ámbito anglosajón hay que destacar la figura de Karel Capek, introductor del término *robot* en su obra teatral *R.U.R.*, y creador del clásico de la ciencia ficción *La guerra de la salamandras* (1937). En los Estados Unidos destacan Mark Twain (*Un yankee en la corte del Rey Arturo*), Jack London (*The Red One*, *El talón de hierro* o *La invasión sin precedente*) y especialmente Edgar Rice Burroughs (*Bajo las lunas de Marte*, 1912). Sin duda la edad de oro de género va de 1938 a 1950. El editor John W. Campbell (revista *Astounding Science Fiction*) y los nuevos maestros del género, Isaac Asimov, Arthur C. Clarke y Robert A. Heinlein, ayudaron a que la ciencia ficción ganase *estatus* como género literario. Las incursiones en el género de autores que no se dedicaban exclusivamente a la ciencia ficción también le dieron respetabilidad; por ejemplo Karel Čapek, Aldous Huxley, C. S. Lewis y en español Adolfo Bioy Casares y Jorge Luís Borges. En una segunda etapa (1951-1965) destacan 1984 (1948) de George Orwell, *Crónicas marcianas* o *Fahrenheit 41* de Bradbury, *Mercaderes del espacio* de Pohl y Kornbluth, *Más que humano* de Sturgeon, *El fin de la eternidad* de Asimov, *Lotería solar* o *El hombre en el castillo* de Philip K. Dick, o *La naranja mecánica* de Anthon Burgués. Los años comprendidos entre 1965 y 1972 forman el período de mayor experimentación literaria de la historia del género. En Inglaterra los temas empiezan a distanciarse de robots e imperios galácticos, centrándose en otros hasta entonces inexplorados: la consciencia, los mundos interiores, los valores morales, etc. En Estados Unidos, copian estos cambios autores como Samuel Ray Delany, Judy Merrill, Fritz Leiber, Philip José Farmer y Robert Silverberg. Hay que mencionar que la ciencia ficción también tuvo cabida en el cine, por ejemplo: *Viaje a la luna* (1902), de George Méliès; *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang; *El doctor Frankenstein* (1931), de James Whale; *Ultimátum a la Tierra* (1951), de Robert Wise; *La guerra de los mundos* (1953), de Byron Haskin; *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut; *Star Trek* (1966-1968), de Gene Roddenberry; *2001: Una odisea del espacio* (1968), de Stanley Kubrick; *THX 1138* (1971), de George Lucas; *Encuentros en la tercera fase* (1977), de Steven Spielberg; *La Guerra de las Galaxias* (1977), de George Lucas; *Superman* (1978), de Richard Donner; *Alien, el octavo pasajero* (1979), de Ridley Scout; *E.T.: El extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg; *Terminator* (1984), de James Cameron; *Dune* (1984), de David Lynch; *Regreso al futuro* (1985), de Robert Zemeckis; *La mosca* (1986), de David Cronenberg; *RoboCop* (1987), de Paul

Verhoeven; *Star Trek, The Next generation* (1987-1993), de Gene Roddenberry; *Desafío Total* (1990), de Paul Verhoeven; *Ghost in the Shell* (1995), de Mamoru Oshii; *Dark City* (1998), de Alex Proyas; *Nivel 13* (1999), de Josef Rusnak; *The Matrix* (1999), de los hermanos Larry y Andy Wachowski; *Inteligencia Artificial* (2001), de Steven Spielberg, co-guionista Stanley Kubrick; *Minority Report* (2002), de Steven Spielberg; *Yo, Robot* (2004), de Alex Proyas; *La guerra de los mundos* (2005), de Steven Spielberg; *Déjà Vu* (2006), de Tony Scout; *Next* (2007), de Lee Tamahori; *Invasión* (2007), de Oliver Hirschbiegel; y *Soy Leyenda* (2007), de Francis Lawrence.

- 6 La novela de espionaje, conocida también como *thriller* político, surge antes de la I Guerra Mundial, más o menos al tiempo que los primeros servicios de inteligencia. Al mismo tiempo, ha contado desde sus inicios del apoyo popular, decayendo el interés únicamente después de la Guerra Fría. Los atentados del 11 de septiembre de 2001 atrajeron de nuevo el interés y han provocado un cambio en el género. Novelas tempranas incluyen *El espía* de James Fennimore Cooper en 1821; *The Bravo* (1831); *Kim* (1901) de Rudyard Kipling; *La pimpinela escarlata* (1905) de la Baronesa Orczy; pero fue el *Enigma de las arenas*, de Robert Erskine Childers, la que definió la novela de espionaje antes de la I Guerra Mundial. Algunas novelas del detective Sherlock Holmes se consideran como novela de espionaje, por ejemplo, *Aventura del tratado naval* y la *Aventura de los planos de Bruce-Partington*, en las que Holmes protege de espías extranjeros secretos británicos de gran importancia, mientras que en *Su última reverencia* él mismo es un agente doble que da información falsa a los alemanes cuando está a punto de estallar la I Guerra Mundial. Otras novelas y autores importantes fueron: *El agente secreto* (1907) de Joseph Conrad, William Le Queux y E. Phillips Oppenheim; *Hitchcock y Greenmantle y sus secuelas*, de John Buchan; y *Rouletabille chez Krupp* (1917) de Gaston Leroux. De la época de la II Guerra Mundial tenemos títulos como *Ashenden* de Somerset Maugham, *Epitafio a un espía* (1938); *La máscara de Dimitrios*, y *Journey into Fear* (1940) de Eric Ambler; *Above Suspicion* (1939), *Assignment in Brittany* (1942), *Decision at Delphi* (1961) y *Ride a Pale Horse* (1984) de Helen MacInnes; *Drink to Yesterday* (1940), firmado con el pseudónimo Manning Coles (Adelaide Frances Oke y Cyril Henry Coles). Del período de la Guerra Fría encontramos: *El americano impassible* (1952), *Nuestro hombre en La Habana* (1959), *Un caso inacabado* (1961), *Los comediantes* (1966), *El cónsul honorario* (1973), *El factor humano* (1978) de

Gram. Greene; y el fenómeno James Bond o 007, de Ian Fleming. En esta época los escritores americanos ponen en peligro por primera vez el predominio británico. Aparecen *Muerte de un ciudadano* y *The Wrecking Crew* (1960) de Donald Hamilton, *La herencia escarlata* (1971) de Robert Ludlum, o *La caza del octubre rojo* (1984) de Tom Clancy. Después de la Guerra Fría están: *Harlot's Ghost* (1991) de Norman Mailer y algunas obras de Nelson DeMille, W. E. B. Griffin y David Morrell. En Estados Unidos podemos encontrar: *Moscow Club* (1995) de Joseph Finder, *Mascarada* (1996) de Gayle Lynds, *The Unlikely Spy* (1996) de Daniel Silva. En el Reino Unido hay autores como Charles Cumming con *A Spy By Nature* (2001), y Henry Porter con *Remembrance Day* (2000). El interés por el espionaje también puede apreciarse en series de televisión como *La Femme Niñita* (1997-2001), *Alias* (2001-2006), *24* (2001), o *Spooks* (2002). Pero también en películas de espionaje como la saga *The Bourne Identity* o *Misión: Imposible*, o las versiones más modernas de *James Bond*. Y películas más críticas como *Munich* de Steven Spielberg.

✍