

Benjamín Prado, lector de James Cain. Cine noir y novela policial negra en *Alguien se acerca.*

RAÚL ILLESCAS, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

“Lo que no ha sucedido
también tiene su historia.”
Benjamín Prado, *Pura lógica*.

Durante la última década de fin del siglo XX, una serie de autores novedosos apareció con inusitada presencia en el panorama literario español. Denominados o etiquetados como la Generación X, en directa referencia al libro homónimo del autor canadiense Douglas Coupland (1998), aquella está conformada por escritores nacidos entre 1960 y 1971. Fue considerada la “primera generación de escritores de la democracia española” y “la primera promoción biológica de españoles rigurosamente posfranquistas” (Vázquez Montalbán, 1995). La estética de los “equis” privilegió los acelerados cambios culturales producidos en aquella época, que se traducen en la presencia creciente de las nuevas tecnologías en clave de cultura de masas y, sobre todo, la cultura popular norteamericana. Estos autores reconocen una filiación con el Realismo sucio (*dirty realism*) que tiene como referentes lejanos a J. D. Salinger, John Fante, Charles Bukowski y más próximos a Bret Easton Ellis y David Leavitt. La lista de la Generación X es muy amplia, en parte, por el efecto editorial. Recordemos que los nombres fundamentales de dicha generación son José Ángel Mañas, Lucía Etxebarría, Ray Loriga y Benjamín Prado. Sus producciones aportaron una novedad lingüística en función de la asimilación de la cultura audiovisual y la música pop y el rock. De esta forma, el cine, la televisión y la música instauraron una realidad en los personajes jóvenes de todos estos novelistas, que es mero presente teñido de escepticismo.

Para reflexionar sobre el policial negro, consideraremos la novela *Alguien se acerca*, de Benjamín Prado publicada en 1998.¹ Esta integra una producción ambiciosa y constante de Prado que inició su actividad literaria con la novela *Raro* (1995); más tarde publicó las novelas *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996), *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* (1996), *No sólo el fuego* (1999), *Mala gente que camina* (2006) y *Operación Gladio* (2011). Prado es, además, un poeta, deudor

¹ Todas las citas corresponden a esta edición.

confeso de Rafael Alberti, basta asomarse a *Cobijo contra la tormenta* (1995) o *Todos nosotros* (1998). También es autor de los ensayos *Siete maneras de decir manzana* (2000) y *Los nombres de Antígona* (2001). En la actualidad es columnista del diario *El País*.

La elección de esta novela no es casual, por el contrario consideramos que es un texto fundamental que supone un punto de partida, porque en primer lugar, puede leerse como un abandono lento pero preciso de las características que identificaron a la *Generación X*. En segundo lugar, permite entrever otras formas de experimentación que exhiben una búsqueda personal del autor madrileño. Su experimentación se basa en los géneros populares; en especial, en el policial negro. Lector y consumidor de ese producto norteamericano, Prado aprovecha todas las posibilidades que le proporciona el género.

De esta manera, *Alguien se acerca* se sustenta en la presencia del policial negro en distintos niveles y mediante diferentes procedimientos. De ahí que nuestro análisis consiste en develar de qué modo se inscribe el policial negro en este texto. Es decir, cómo Prado propone una reescritura del género. En este plano es necesario tener en cuenta la relación no solo con la literatura sino también con el cine. Asimismo, Prado en esta novela que consideramos bisagra, opone al presente característico de los “equis” la imperiosa presencia de la memoria en todos los personajes y a partir de ello, alcanza una reflexión sobre la precariedad de la vida.

La novela de Prado establece una relación sumamente rica y proteica con el policial negro. Como se intentará mostrar, el escritor pone en funcionamiento el texto a partir del cine *noir* y las “novelas baratas”. El análisis permite señalar dos planos. El primero corresponde a la estructura externa. Es decir, el modo en que Prado relee el género a partir de la relación cine-literatura en clave transpositiva. El segundo está dado por la relación que los personajes establecen con el cine y la literatura en general.

Sobre el policial

El relato policial ha generado y aún genera, interés y posee una profusa cantidad de lectores, seguidores y fanáticos. La denominada literatura policial abarca un amplio arco de autores y obras, y la posibilidad de caracterizarlas no siempre resulta sencilla. En términos generales, se hace una clara diferenciación entre, por un lado, la novela policíaca clásica, policial inglés o novela-enigma y, por el otro, la novela

Polifonía

policíaca negra o policial negro. Bertold Brecht en un intento de definición de la primera afirma:

La novela policíaca tiene por objeto el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico. (...) La buena novela policíaca inglesa es ante todo fair.

Demuestra robustez moral. To play the game es cuestión de honor. El lector no es engañado se le somete todo el material antes que el detective resuelva el enigma. Se lo pone en condiciones de acometer él mismo la solución (en Link, 2003: 44-45).

Así, la novela-enigma establece su vinculación con el universo científico, es decir, considera el caso como un problema que para su solución necesita de la razón y, a partir de ello, busca el placer intelectual al fijar la causalidad de las acciones humanas.

El modo de implementar el enigma en una estructura cerrada, que se propone como un desafío a la imaginación desde una perspectiva científica fue analizado por Tzvetan Todorov. Este teórico reconoce que “En la base de la novela de enigma encontramos una dualidad que va a guiarnos en su descripción. Esta novela no contiene una historia sino dos: la historia del crimen y la historia de la investigación” (en Link 2003: 65). De este modo, puede caracterizarlas considerando que la primera, la historia del crimen, cuenta “lo que efectivamente ocurrió” (66), mientras que la historia de la investigación, ubicada en el presente, se encarga de explicar “cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos” (66).

Esta caracterización de la novela policial clásica está acompañada por el pensamiento positivista de la época. De ahí que existan coincidencias en la mayoría de la crítica al señalar a Edgar A. Poe como el padre de este tipo de relato. Thomas Narcejac sostiene que:

El golpe genial de Poe, si se pudiera decir, es haber confundido determinismo y necesidad, y demostrado que los actos humanos obedecen a leyes del mismo modo que los fenómenos físicos que por tanto son previsibles, que por tanto pueden deducirse y por tanto el misterio solo es apariencia; bastará con razonar correctamente para resolverlo (1986: 23).

Evidentemente, con la publicación de los relatos “Los crímenes de la rue Morgue”, “El misterio de Marie Rogêt” y “La carta robada”, Poe estaba generando las condiciones para la creación del relato policial, uno de los géneros narrativos más

productivos del siglo XX. Poe se constituyó entonces como el predecesor de otros autores famosos de este género, tales como Arthur Conan Doyle, Gilbert Chesterton, John D. Carr, Agatha Christie y P. D. James.

Con las dos grandes guerras del siglo pasado se evidenció el fin del policial inglés o la novela problema y su instancia lúdica, para dejar paso a otro tipo de literatura en el género. Ricardo Piglia describe este proceso:

Los relatos de la serie negra (los thriller como los llaman en Estados Unidos) vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena siempre es económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. Allí se termina con el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza. (...) El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán) se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés (Piglia, 1979: 9).

En cuanto a la novela policial negra, Mempo Giardinelli (1984) postula que la novela negra no es una mera etiqueta ni la evolución previsible por agotamiento del policial clásico, sino un género híbrido que pone en discusión sus propios límites. De esta manera, las nuevas condiciones sociales en EEUU a partir del crack del 29 y la Ley Volstead (conocida como Ley Seca), determinan una relación más clara y precisa con el lector. Hay una clara apuesta por atrapar no sólo al criminal sino también al lector. Precisamente pensando en el lector y considerando al interior de los textos, Giardinelli señala la modernidad de las novelas negras en la medida de que aparece otro modo de concebir los puntos de vista tanto del criminal como de la víctima.

No podemos obviar que la novela negra abandona la instancia lúdica que constituye a la novela inglesa, con ello nos referimos a la resolución del caso, para ocuparse del funcionamiento de la sociedad. Y si bien no prescinde del espacio urbano, concibe un relato realista y más cercano a lo que le ocurre al ciudadano común. Todorov afirma que: "La novela negra es una novela policial que fusiona las dos historias o, dicho de otro modo, suprime la primera y da existencia a la segunda. Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción." (En Link , 2003: 67).

José Colmeiro (1994) respecto de la novela policíaca, además de proporcionar las características propias de esta literatura, señala algunos criterios erróneos que

hacen a las primeras definiciones o conceptualizaciones sobre el género. Una de ellas es la tajante distinción entre por un lado, literatura de élite, que correspondería al policial inglés y, por el otro, el de literatura menor o de masas al policial negro. Colmeiro propone una lectura que se sitúa mayormente en la intersección de la literatura culta y la popular. Al respecto afirma: “La línea divisoria literatura/subliteratura no se ha de situar entonces en el invisible límite entre ambos grupos, sino que atravesará oblicuamente la totalidad del espectro literario” (1994:31)

Por su parte, Daniel Link para pensar el género policial tiene en cuenta dos razones que hacen a su interés:

Una de ellas es estructural: tiene que ver con la lógica de su funcionamiento y su consecuencia más importante está en las percepciones que autoriza y que bloquea. La otra responde más bien a su evolución histórica: tiene que ver con la lógica de su evolución (y su función social) y su consecuencia más importante es la progresiva generalización y abstracción de sus características (Link, 2003:10).

La primera remite a la inmanencia de los textos y la segunda a su evolución histórica. Esta afirmación resulta iluminadora en la caracterización de la novela-enigma, puesto que alude al procedimiento al interior del texto, el cual remite a dos principios básicos: el planteo de un enigma y su consecuente develamiento. En este sentido, el escenario en cuestión propone una forma de adivinanza. Esta fue analizada por André Jolles en su texto *Las Formas Simples*² y tiene como punto de partida el imperativo por saber: principalmente, para el investigador y como lógica del género para los lectores. Estos últimos conforman el “tercero del crimen” según Gilles Deleuze (1984: 276-286) en su análisis del cine de Alfred Hitchcock; es decir, el público/lector. La segunda tiene que ver con el pasaje del policial inglés al policial negro o el señalamiento del problema como tal. Aquí es donde, se puede hablar del agotamiento de la novela policial clásica o la ruptura que plantea el policial negro y luego, en cierta forma, la distanciamiento producto del subgénero *hard-boiled*.

² André Jolles (1976, publicado en Alemania en 1930) considera que una “forma simple” surge siempre de una actividad mental, que logra condensar lo diverso y lo múltiple en el ser o en el acontecimiento. Las formas simples son para Jolles pre-escriturarias que no han sido atravesadas por las disciplinas de la retórica y la estilística, e identifica nueve tipos: el mito, la leyenda, la saga, el cuento, el refrán, los memorables, el chiste y el argumento. La adivinanza conlleva un enigma constituido a partir de indicios cuyo develamiento se descifra a partir de preguntas y respuestas. En este sentido y siguiendo a Mijaíl Bajtín, tanto el mito como la adivinanza son formas dialógicas en la medida de que necesitan de la presencia del otro para su constitución.

Si en la novela policial clásica reconocemos antecedentes en los cuentos señalados de Poe, en la novela negra podemos, por un lado, señalar la importancia de la revista *Black mask, pulp magazine*, entre otras, que determina un proyecto editorial y una poética del género, y por el otro, podemos identificar el cuento “Los asesinos” de Ernst Hemingway. En este texto publicado en 1926, comprobamos en sus silencios y escamoteos una serie de pistas que hacen a la hipótesis de la historia. Asimismo, el relato contiene *in nuce* las características del policial negro: predominio del diálogo, acción trepidante, formulación realista y el capitalismo como presencia omnímoda. *Black mask*, la revista creada en 1920 por Mencken, tiene un golpe de timón decisivo cuando se hace cargo de ella el “Capitán” Joseph T. Shaw. Este personaje es quien la reinventa y con ello determina, en primer lugar, la aparición de una nueva posibilidad de la novela policial negra a partir del *hard-boiled* y, en segundo lugar y como consecuencia de ello, una precisa separación respecto de la novela de detectives. Así *Black mask* a través del *hard-boiled*, marcará a los autores que pasen por su redacción. Las condiciones de producción contribuyen al estilo. Por un lado, el soporte, el papel barato de pulpa, cuyo precio permitía la llegada de estos relatos breves a las clases trabajadoras y, por el otro, el modo en que se pagaba (precio por palabra) el encargo a los escritores.

Además, la revista siempre tiene *in mente* a sus lectores. Sus textos exhiben zonas y escenarios arrasados por la depresión económica, el gansterismo y la corrupción a todos los niveles. El *hard-boiled* hace referencia a la dureza de sus personajes, a lo pulsional de sus actitudes y a los métodos heterodoxos con el fin de alcanzar su cometido. Indudablemente, esta nueva forma de escritura tiene pioneros y referentes imprescindibles en Dashiell Hammett y Raymond Chandler. En el caso del primero, pensemos sobre todo en sus novelas *Cosecha Roja* que señala la aparición del *hard-boiled* y con *El halcón maltés* lo reafirma en la pantalla cinematográfica. Raymond Chandler en sus novelas *El sueño eterno* y *El largo adiós* le imprime a su detective Marlowe una actitud cínica y pesimista, como conocedor de los móviles de la sociedad en que vive: dinero y poder. Afortunadamente, la producción encuentra en James Cain, Jim Thompson, David Goodis, William Irish, George Simenon y Patricia Highsmith, entre otros, una continuidad excepcional.

El policial negro y el cine

Si al cine nos referimos, Rick Altman (2000) analiza el cine negro a partir del término *noir*, del pasaje del adjetivo al sustantivo. Es decir, de qué modo el cine negro no constituyó desde los inicios un género, sino una intuición del espectador

en un territorio del *thriller*³ y un modo vagamente adjetivado. Esta situación puede rastrearse en una tradición francesa anterior a la Segunda Guerra Mundial, que en su adjetivación noir, describía una atmósfera sombría. Algunos films de referencia son: *Quai des brumes*, *Hôtel du Nord*, *Le jour se lève* y *Le dernier tournant*, la primera transposición filmica de *El cartero llama dos veces de Cain*.

Pero la identidad genérica se alcanza más tarde, merced a la apropiación que la editorial francesa Gallimard adoptó del término, cuando abrió una colección llamada “*Série noire*”.⁴ Así, comprobamos ese deslizamiento del adjetivo *noir* para señalar un tratamiento específico que se reconocían en diferentes películas. Ello se evidencia en la adopción por parte de la cultura anglosajona de la expresión *film noir*, que alcanza su momento más importante cuando llega a Hollywood después de finalizada la Segunda Guerra Mundial. De manera que la literatura, le otorga a este tipo de films una identidad genérica reforzada por la oscuridad de sus tramas, alimentadas por guiones y libros con las firmas de William R. Burnett, James Cain, Raymond Chandler y James Cain, entre otros. Asimismo, el sello definitivo es dado por novelas policiales de la línea dura, hard-boiled que en la pantalla encuentran en el rostro de Bogart, al Sam Spade de Dashiell Hammett o al detective Philip Marlowe de Chandler.

Estos films subrayaban el realismo e instalaban el crimen más allá de la presencia policial, como una posibilidad concreta y ordinaria en el ámbito privado. En esa rara comunión que se establece entre el cine y la literatura, el film *noir* y el policial negro acuerdan una lógica que no esté tan pendiente de lo ajedrecístico y que actúe desde la asepsia para establecer un vínculo más claro que privilegie la corporeidad.

La inscripción del policial en la novela

“(E)l eco de los disparos también puede abrir una herida.” Prado, Alguien se acerca.

³ Recordemos que *thriller* remite al inglés *to thrill*: estremecer, espeluznar y aunque en sus orígenes está relacionado con ficciones de misterio, góticas donde el crimen merodea al héroe; a partir de la novela negra y el cine *noir* en la cultura de masas, el thriller se centra en lo físico y en las vicisitudes de sus protagonistas y en la cercanía entre el texto filmico y el espectador, con la intención de involucrarlo e impedirle cualquier forma de distanciamiento.

⁴ Es necesario mencionar que la presencia de la cultura francesa en la configuración del policial negro y el cine *noir* no acaba aquí. A partir de los años sesenta, algunos directores franceses tomaron algunos de estas novelas para llevarlas al cine. Consideremos por ejemplo, *Disparen sobre el pianista* de François Truffaut a partir de la novela homónima de David Goodis (*Shoot the Piano Player*) o *Made in USA* de Jean-Luc Godard, sobre la novela *The jugger* de Donald Westlake.

Polifonía

Benjamín Prado ha abordado el relato policial en otras de sus novelas. En este sentido, *Mala gente que camina* (2006) y *Operación Gladio* (2011) tienen como sustento o base dos momentos históricos decisivos de la historia española. En el caso de la primera, el narrador protagonista Juan Urbano (cuyo nombre sabremos hacia el final del relato) es un profesor de Instituto que se encuentra investigando la literatura española de posguerra. Producto de ello, aparece una escritora falangista y amiga de Carmen Laforet. La tal Dolores Serna es autora de la novela Óxido en la cual denuncia entre líneas, el robo de los hijos de republicanos por el franquismo. Serna ha sido funcionaria del régimen y en el momento en que la encuentra Urbano es una anciana que padece la enfermedad de Alzheimer. A través de una lógica de hibridación, Prado inscribe en *Mala gente que camina*, la metanovela, la escritura de un ensayo y la ficcionalización de una serie de personajes además del de la autora de *Nada*. Así circulan el político y escritor falangista Dionisio Ridruejo, el psiquiatra Antonio Vallejo Nájera, responsable del plan del destino de los niños, Pilar Primo de Rivera, los escritores Camilo José Cela, Juan Benet, Miguel Delibes y el editor Carlos Barral entre otros. Todo ello conlleva una trama investigativa que se teje a través de la literatura, la historia, la memoria y la política.

En cuanto a *Operación Gladio*, Prado concibe una serie de historias para leer la Transición en clave de investigación. En la novela, reaparece Juan Urbano como periodista, que continúa una investigación incipiente realizada por su colega Alicia Durán sobre la red clandestina Gladio. A partir de ella, esta novela instala dos frentes. El primero tiene que ver con las actividades de esta organización durante la Guerra Fría y el segundo tiene relación con el atentado terrorista perpetrado por un comando derechista a abogados laboralistas de Comisiones Obreras (CC OO) y militantes del Partido Comunista de España. Fue conocida como la Matanza de Atocha de 1977. De este modo y sin renunciar a una trama investigativa, Prado construye un mapa ideológico internacionalista que conjuga el terrorismo de esta organización más allá de las fronteras y Ley de la Memoria Histórica.

Pero, *Alguien se acerca* y de allí nuestra elección, propone una reflexión y un proceso de reescritura a partir del cine *noir* y la novela negra norteamericana. Del mismo modo que el cine *noir* y la novela negra se retroalimentan, Prado acude a la novela de James Cain y al film de Tay Garnett, para inscribir *Alguien se acerca* en esta tradición.

En esta novela, el autor lleva a cabo una transposición (Wolf, 2001). Teniendo en cuenta que la literatura y el cine son dos territorios diferentes con lenguajes y soportes distintos, Prado decide trabajar con ese complejo problema que supone la relación entre ambos. En ella aparece rápidamente una situación desigual dada por

la implícita filiación del cine respecto de la literatura. Es decir, ésta en su carácter de original ha sido proveedora de la materia prima que alimenta al cine. Planteada así la relación, está dada por lo estrictamente argumental y en ella entonces, impera el concepto de adaptación.

Ahora bien y al privilegiar el concepto de transposición, el encuentro literatura-cine se torna igualitario y productivo. A la pregunta sobre qué es la actividad de transponer, Wolf propone una respuesta a partir del oxímoron: “Es cómo olvidar recordando”, afirma (2001: 77). La elección de esta figura no liquida la tensión entre la literatura y el cine, sino que la enfatiza en tanto problema para enriquecer dicha relación. “Olvidar recordando” implica terminar con la docilidad de la idea de adaptación y poner en jaque otra relación tácita: la de fidelidad del cine respecto de la literatura.

Sin profundizar en esta instancia teórica es necesario señalar el gesto que lleva a cabo Prado en tanto reescritura de un género popular como el policial negro. En este sentido, si la relación transpositiva tradicional supone el pasaje de la literatura al cine, Prado invierte el orden –o lo continúa– y, a partir del film de Tay Garnett,⁵ ensaya una reescritura. Sin abandonar procedimientos del film y de la novela de James Cain (2005): comienzo *in media res*, elección del punto de vista y la focalización y el *flashback* aunque con una narrador en tercera; ni renunciar a lo argumental, logra una historia que reflexiona sobre la condición humana. La historia coloca en el primer plano la inmediata seducción que Unai/Andrés tiene(n) con Sara. De este modo, el anclaje del film de Garnett está dado por la aparición de esa mujer que metonímicamente recrea la situación de *El cartero llama dos veces*. En esta reescritura del film *noir*, Prado no apuesta a lo económico como factor determinante sino que lo desplaza a la pasión amorosa que el protagonista siente por la esposa de Frank Lowell. Ello nos introduce en la trama de la novela.

Alguien se acerca tiene como disparador un hecho policial que roza la vida de un gris empleado bancario, el joven Unai Gómez Arieta nacido en San Sebastián, en 1963. El bar Plaza Roja en Madrid, un espacio cotidiano de Unai, fue escenario de asesinatos. Pero en su historia personal, el suceso (Barthes, 2003) no lo tiene al protagonista ni como víctima ni como victimario; ese suceso lo incluye como testigo indirecto, ya que más tarde, este conoce los hechos a través de la lectura de una noticia y allí corrobora que en el bar tuvieron lugar una serie de asesinatos y que se había salvado porque había salido segundos antes. Esta situación y la consecuente lectura

⁵ Garnett, Tay. *El cartero llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, EEUU, Metro-Goldwyn-Mayer, 1946) es la versión más reconocida con Lana Turner y John Garfield.

generan la “suspensión de lo cotidiano” de la vida mecánica de Unai que al salir se había llevado por delante a los jóvenes que los testigos señalaban como homicidas. Ello lo impulsa a huir de su vida momentáneamente y ser otro hasta el lunes, día de retornar a la oficina: “Lo iba a conseguir –se dijo–: Cuando se despertara no sabría dónde estaba. Tal vez para entonces ni siquiera supiese quién era” (Prado, 1998: 39).

De esta manera, Unai tiene un acercamiento traumático a lo que constituye un caso policial, a partir de la crónica de la prensa amarilla en que se detalla la masacre:

Entonces lo encontró. Estaba en la mitad de una página. En la foto se veía a varios hombres con plásticos de aluminio en la mano, focos eléctricos, vallas, un escaparate roto, una ambulancia. El titular era: “Los asesinos dispararon contra los clientes a sangre fría.” Volvió a mirar la foto; sobre el escaparate partido, hecho con aquellas grandes letras luminosas de color escarlata que él recordaba muy bien, vio el nombre del bar: Plaza Roja (Prado, 1998: 21).

Aquí podemos leer una primera relación con la literatura policial ya que Unai se distancia en el tratamiento de la noticia. Es decir, considerando la lógica del policial de enigma o inglés, el protagonista se diferencia del detective Dupin en el relato “El misterio Marie Rogêt” quien analiza y disecciona las hipótesis propuestas por el periódico *Le Commercial*, y por el contrario, Unai lee sin desconfiar y ello le causa una situación traumática que lo lleva a abandonar Madrid, inesperadamente.

Así, la lectura dócil y acrítica de la noticia descubre a un joven que decide darse a la fuga. El protagonista se siente interpelado por la noticia de la cual está ausente. Espacio y suceso generan en Unai tomar distancia y ser otro. Resulta interesante analizar la inscripción de los medios masivos en la novela, donde el discurso de la prensa amarilla no es puesto cuestionado por el protagonista, lo que se informa a través de esas páginas es, para Unai, la realidad. Y él actúa en consecuencia a partir de la noticia encontrada y pone en movimiento la historia. La lectura y validación que Unai otorga a la noticia establecen una suspensión de su vida anodina y una necesidad que lo impele a escapar: “Volvió a leerlo, una y otra vez, mientras las palabras parecían atravesarle, caer en su interior igual que jarrones rompiéndose contra el suelo” (Prado, 1998: 22).

La información le permite rememorar, recordar desde el lugar del sobreviviente, cada uno de esos momentos fugaces:

Luego, mientras la taza de café se iba quedando fría al lado de su mano, el hombre-que-no-había-muerto miraba una vez tras otra lo que vio aquella noche: el gesto con que uno de ellos le empujó al entrar, los auriculares, las gafas de sol, el chico con un chándal Adidas de color negro; y también miraba lo que no había visto: el silencio después; la voz del locutor que celebraba una canasta en medio de ese silencio; los hombres muertos, sus figuras quietas, inservibles, lo mismo que palabras tachadas; la mujer que se derrumbaba sobre las baldosas, su cuerpo rodeado de monedas, las monedas manchadas de sangre. Pero, por encima de todo, no era capaz de olvidar lo que no había pasado, se veía así mismo en aquel bar, caído entre las sillas metálicas, inmóvil bajo los ventiladores apagados (Prado, 1998: 23).

A partir de esa situación de inusitada violencia y muerte, la novela puede leerse de diversas maneras. Es un texto sobre la evasión y el desdoblamiento y por ello, una reflexión sobre la precariedad de la vida. Ahora bien, la riqueza del mismo se sustenta en dos pilares: el proceso esquizofrénico de Unai y una lectura del film norteamericano y la novela homónima. Ambos confluyen y se imbrican para entender no sólo las decisiones del protagonista sino también el modo en que Prado los utiliza.

Así esta suerte de disociación o esquizofrenia progresiva va puntuando el relato y determina la decisión del protagonista, que es producto del miedo y la conmoción que le produjo la masacre en el bar. A ello se suman sus lecturas y sus gustos: la literatura pasatista y los films policiales y de los hermanos Marx. Sin embargo, ese escape hacia cualquier lugar deviene en la necesaria construcción de un personaje, ser otro para comenzar de nuevo. En esa actitud, en ese gesto comprobaremos cómo Unai acude a la literatura -una nueva literatura que leerá de modo fragmentario y constante- para construir el relato de su otra vida, en Santa Lucía donde cohabitará con su alter ego, el barojiano Andrés Hurtado, protagonista de *El árbol de la ciencia*:

Miró lo que había comprado: La línea de sombra, de Joseph Conrad; El sótano, de Thomas Bernhard; El árbol de la ciencia, de Pío Baroja. No sabía mucho acerca de ninguno de ellos, porque siempre había leído novelas baratas, historias de detectives, de ciencia-ficción, cosas de esa clase. Pero eso iba a cambiar. Se decía a sí mismo que haber subido a aquel autobús, haber comprado aquellos libros era un punto de partida, la primera parte de algo: aún no sabía de qué, pero estaba seguro de que para empezar una vida diferente debía ser una persona distinta (Prado, 1998: 29).

Asimismo, *Alguien se acerca* puede ser leído como una reescritura del policial negro que forma parte de las lecturas de Unai. Nos referimos *El cartero llama dos veces*, de James Cain, publicado en 1936 y que rápidamente se convirtió en un *best-seller*.

Evidentemente el nuevo escenario, Santa Lucía, deja de ser una elección azarosa, en las afueras de Madrid para convertirse en el lugar indicado por la aparición de Sara, esposa de Frank Lowell, dueño del hotel y la gasolinera, junto a la ruta. La novela de Cain en conjunción con la transposición cinematográfica de Tay Garnett (1946),⁶ es decir la novela barata y el cine policial negro, ubican a Unai devenido Andrés como el extranjero, el desconocido que tomará el trabajo en ese paraje perdido.

Unai/Andrés deslumbrado por la aparición de Sara organiza un triángulo amoroso rememorando los personajes de la novela de Cain. A tal efecto, él se convierte en Frank Chambers, interpretado por John Garfield puesto que la presencia de Sara le ha recordado a la protagonista del film de Garnett.⁷ Unai/Andrés representa al vagabundo que consigue trabajo en una estación de servicio de carretera, propiedad de Nick Papadakis (Cecil Kellaway).

En el texto de Garnett, Frank desciende del auto en California y advierte el cartel “Man wanted” de la fonda “Los robles gemelos”. El recién llegado le sugiere a quien lo condujo hasta allí (más tarde, sabremos que es el Fiscal de Distrito): “Quizás, mi futuro comience ahora mismo.”

Nick lo recibe amistosamente y Frank decide tomar el trabajo después de conocer a Cora, que no habla. Por ello, la escena posterior lo encuentra quemando el cartel. El griego se alegra y le dice que se lo comentará a su esposa. Ante esa noticia Frank

⁶ Tal vez y pensada como un caso, convenga recordar que la novela de Cain, inspiró y produjo una serie de trasposiciones filmicas. La primera es *Le Dernier Tournant* en 1939, de Pierre Chenal. Luego, *Osesión (Ossessione*, 1942) es el film en el que su director Luchino Visconti, mediante un hálito melodramático y sin una intención directamente política, no deja de exhibir la sordidez y el clima opresivo de la Italia fascista. Quizás, inauguró con ella el neorrealismo italiano. La siguiente transposición es *El cartero llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), de Tay Garnett. Es la versión más reconocida y a la que Prado remite. Más tarde en los años ochenta, *El cartero llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1981), opera como una remake norteamericana con el guión de David Mamet y dirigida por Bob Rafelson, film que se apoya en los actores protagonistas Jack Nicholson y Jessica Lange y sin la presión del código Hays. Finalmente, el director húngaro György Fehér ofrece su lectura en *Pasión (Szenvédély*, 1998) en la Hungría de los años treinta.

⁷ El film de Garnett posee una serie de condiciones para su elección como transposición. En primer lugar es una obra que conjuga todos los elementos prototípicos del cine de Hollywood: no sólo a las primeras figuras sino también a la construcción del tipo de la industria hollywoodense. Esto es la configuración de la mujer *vamp*, que a través de su seducción, consigue todo lo que se propone. El texto cinematográfico no quiere terminar con la filiación del texto de Cain (en los *credits* aparece la imagen del libro) y resulta además, un poderoso folletín atravesado por la ley Heis. Hay desde luego otro motivo que hace a la elección de esta “novela barata” y el cine *noir*: es la constitución de Unai como lector del género, que manifiesta su predilección por este tipo de literatura y el cine en blanco y negro.

toma el cartel –casi como un modo de arrepentimiento– pero al verla nuevamente en la puerta del restaurant, lo tira a las llamas sellando así el triángulo amoroso.

En el film, Frank se siente de inmediato atraído sexualmente por Cora (Lana Turner), la bella esposa de su jefe con la que inicia un tórrido romance y planean el homicidio del marido, con el fin de comenzar una nueva vida. La historia tiene como telón de fondo la depresión económica en Estados Unidos, territorio minado por los conflictos y la miseria.

En la novela de Prado, Unai/Andrés proyecta en Sara a Lana Turner, ya desde la presentación del personaje con su virginal vestimenta blanca y el imperativo de terminar con el escollo que significa Frank Lowell. En la continuidad de la historia, el protagonista buscará en la relación con Sara, la especularidad de la ingente y mítica pareja, Turner-Gardfield:

La mujer de los ojos verdes empezó a caminar hacia él. La vio acercarse desde el fondo de la barra, lentamente, moviendo con pereza, con arrogancia aquel cuerpo perfecto que se dejaba adivinar bajo el vestido blanco; y según se aproximaba él iba teniendo sensaciones distintas: le hizo pensar en algo ajustado, caliente adhesivo... Se alegraba de estar allí, de haberse quedado en aquel sitio sin saber muy bien por qué, de haberlo decidido cuando oyó el nombre de la parada por los altavoces del autobús. (Prado, 1998: 41)

Andrés es el “el hombre en quien se acababa de convertir” (Prado, 1998: 10). Es decir que la vida, el pasado de Unai poco importan en la medida de que Andrés tiene otra historia (literaria), otro pasado y otra geografía. De allí que en tanto proceso esquizofrénico o duplicidad, Unai se esconde en Andrés. Pero para ser otro se produce un despojamiento de los objetos traducido en marcas comerciales y que acompañan su soledad: un paquete de Camel, la Pepsi, la nevera Balay, el equipo de música Onkio.⁸ Así los objetos que ayudan o colaboran con la construcción de esa nueva otredad proporcionan un nuevo interrogante hacia el final del relato cuando se revela el escondite: “A la derecha, cerca de la ventana, estaba el armario. Y allí es donde lo había puesto, junto a la ropa de Unai, oculto en uno de los cajones. En ese armario era donde Andrés había escondido el martillo” (Prado, 1998: 209).

⁸ Al respecto corroboramos: “De alguna forma, aquellos electrodomésticos, los muebles, los libros que había en su casa eran para él algo similar a las piezas de una fortificación, herramientas con que construir su vida real, objetos detrás de los que podía esconderse. Que la aspiradora fuese Nilfisk; que un bolígrafo fuera Parker o las galletas Fontaneda o la mostaza Percival Duffin’s tenía una importancia extraordinaria, tal vez porque cualquier cosa parece mucho más grande cuando está delante de un hombre solo: el ruido de un bote de Nescafé al abrir, el olor de la tinta Pelikan azul, el tacto de una fruta, su peso, la manera en que toma lentamente el calor de la mano” (Prado, 1998: 14).

En la reescritura imaginaria que realiza “Unai/Andrés”, el otro que es pura praxis, tiene el homicidio de Lowell como única motivación de su existencia en Santa Lucía.

*Se dio la vuelta: la esposa de Lowell ya había desaparecido. Le dieron ganas de ir a buscar, de entrar en la cocina y acercarse por su espalda y preguntarle al oído por qué una mujer de su clase había acabado en las manos de un tipo como aquél, igual que hace John Gardfield con Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces*. Se preguntó qué diría ella entonces. Le dieron ganas de descubrir si tal vez en cuanto empiezas a imitar a un actor la vida empieza a parecerse a una película* (Prado, 1998: 51).

En este punto, es cuando la esquizofrenia de Unai y el texto de Cain se imbrican, se alimentan y acompañan la novela. En primer lugar, porque Prado no hace de esta forma de psicosis una utilización mecánica que aparece producto de una situación perturbadora, sino que la piensa y la desarrolla como el proceso interior del protagonista donde el hecho en el bar Plaza Roja es un engranaje más en la maquinaria.

No podemos saber si aquel otro hombre quizá ya estaba allí; si el asesino en que iba a transformarse ya iba ocupándole poco a poco, centímetro a centímetro, igual que un líquido oscuro llena lentamente una botella vacía. Lo más probable es que tampoco él lo supiera mientras se imaginaba delante del televisor, en su apartamento, mirando uno de esos programas sobre desaparecidos: hombres que se fueron hace diez, veinte, treinta años; mujeres que cambiaban de nombre y de ciudad; hombres que una noche dejaban a sus familias, que saltaban de sí mismos como de un coche en marcha. (Prado, 1998: 31-32)

De allí que *Alguien se acerca* comience *in media res* como *El cartero...*: tanto Unai/Andrés como Nick ya están ubicados en Santa Lucía y California, respectivamente. De igual modo que Andrés tiene la necesidad de saber, de bucear en el pasado de Sara y Frank. Y lo que para el protagonista de *El cartero...* es sencillo, producto de diálogos confesionales y del fogoso romance resulta difícil en Santa Lucía. Por ello Unai/Andrés profundiza y transfiere su desdoblamiento, su comportamiento a los otros. Producto de la esquizofrenia, necesita saber y corroborar que los otros –seguramente– tienen otras historias y esconden también algo. A la decisión de matar a Frank, Unai/Andrés busca explicarse por qué la vida juntó esas vidas y en ese sitio. Así el potencial homicida se convierte además en un investigador preocupado por reconstruir el pasado de cada uno. La historia deviene en pesquisa, en investigación. ¿Quiénes son –realmente– Frank Lowell y Sara? A

ellos se suma Davor: *el otro chico*, que ocupaba el puesto de Andrés y que un día desapareció dejando su moto y una historia misteriosa.

Todas ellas son una suerte de secretos para el protagonista que suscita el imperativo de una respuesta. En el caso de Frank Lowell, saber quién es el boxeador de la fotografía que presidía el bar del hotel. A partir de ella, el relato de Frank nos traslada a la infancia de los hermanos Lowell, en Montevideo. La capital uruguaya – en el barrio sur– era el espacio donde ambos boxeaban en un mundo de apuestas y de *gangsters*.⁹ No sin reticencias pero ayudado por el alcohol, Frank deja en claro que el de la foto es su hermano Toni *Montevideo Lowell*; sin embargo, Unai/Andrés descubre más sombras y dudas que certezas:

A la mañana siguiente todo aquello ya no parecía real. Nada más que despertarse, Unai recordó otra vez, paso a paso, cómo se había convertido en Andrés. Y casi no lograba creerlo. Aunque probablemente para entonces eso ya no le importaba, porque había descubierto un mundo en el que las cosas podían pasar y a la vez ser mentira, donde la verdad era sólo la suma de tantas historias como fueras capaz de inventarse. Se vistió mientras pensaba en eso. Se sentía desconcertado pero también fuerte, capaz de seguir luchando al mismo tiempo que intentaba descubrir contra qué. (Prado, 1998: 87)

Las dudas que genera el pasado de Frank se ven incrementadas por la historia de Davor, un joven yugoeslavo, que ocupaba el puesto de Unai/Andrés y que un día “desapareció”. El estudiante de literatura en Praga presenta un nuevo interrogante en la medida que Andrés lo piensa como su *alter ego* en Santa Lucía. Davor un día no estuvo más, dejando tras de sí la imagen de un sujeto amable y sensible. En una nueva hipótesis, Andrés recordó el momento en que Frank Lowell le señaló las condiciones de trabajo y –también– lo no dicho:

(...) podía notar ese gesto que llegaba de dentro de aquel hombre, que se abría paso hacia sus ojos, como alguien que escucha un animal que se acerca entre

⁹ Prado construye un personaje antitético al de Nick Papadakis, el griego nacionalizado que acepta implícitamente los coqueteos de su joven esposa. Por el contrario, Frank Lowell cela a su mujer y la considera de su propiedad. Además, este personaje asume desde su antigua profesión, todas las referencias que sobre el boxeo atraviesan el texto de Cain. Por ejemplo, las vicisitudes de relación amorosa y violenta entre Cora y Chambers; éste último reflexiona así: “Salí. Había logrado lo que deseaba. Acababa de lanzarle un directo bajo la guardia y estaba seguro de que el golpe había surtido efecto. En adelante, ella y yo nos entenderíamos (Cain, 2005: 13-14). O cuando el abogado Katz le cuenta a Frank los pormenores de las acusaciones que sobre Cora y él pesan: “–Chambers...–empezó diciendo– éste es el caso más extraordinario que me ha tocado defender en mi vida. Me hice cargo de él y lo he terminado en menos de veinticuatro horas, y sin embargo puedo decir que no he tenido ninguno como él. Bueno, la pelea de Dempsey y Firpo duró menos de dos rounds, ¿no es cierto? (Cain, 2005: 103).

la maleza- y que entonces le diría algo de esta clase: "por último: si le pillo mirando más de veinte segundos seguidos a mi mujer, le mataré. (Prado, 1998: 50-51)

A ello se suma el comentario que un chofer de micros desliza cuando se detiene en Santa Lucía: “Bueno, yo creo que tal vez lo que pasó es que le gustaba demasiado algo que ya tenía dueño” (Prado, 1998: 64).

En este breve fragmento corroboramos la reescritura del texto de Cain. Es el momento en que Frank y Cora intentan huir a intentar otra vida. Fracasado el primer intento de homicidio, Frank convence a Cora de escapar y comenzar una vida construyendo un nuevo triángulo:

-*Tú, yo y el camino. (...)*

-*Dos vagabundos, pero siempre juntos. (...)*

A la mañana siguiente preparamos nuestras cosas. Es decir, ella preparó lo que pensaba llevarse. Yo había comprado un traje un poco antes y me lo puse. Eso parecía ser todo cuanto tenía que hacer. Ella metió sus cosas en una sombrerera, y cuando terminó de hacerlo me la alcanzó.

-*Pon eso en el coche, ¿quieres?*

-*¿En el coche?*

-*¿No nos llevamos el coche?*

-*Claro que no. A no ser que quieras pasar la primera noche en un calabozo. Robarle a un hombre la esposa no es nada; pero llevarse su automóvil es un hurto penado por la ley. (Cain, 2005: 38-39)*

Este fragmento de Cain da cuenta de la lógica capitalista que exhibe.

En Santa Lucía, Davor es algo más que un interrogante para Andrés, ya que se convierte en un referente de lecturas y de gustos con el único objetivo de seducir a Sara. A partir de lo que ella le cuenta sobre el ausente, Andrés conocerá los films de John Cassavetes, la poesía de Vladimir Holan y Bohumil Hrabal, por ejemplo. En cuanto a Sara, podemos afirmar que el deseo de Unai/Andrés, está dado por el vínculo entre la profundización de la escisión del yo y la reescritura de *El cartero llama dos veces*. Andrés tiene como plan seducir a Sara, mientras se manifiestan los síntomas de su enfermedad. Sigmund Freud (1983) para analizar el concepto de

escisión del yo propone una reflexión sobre la psicosis y el fetichismo, lo cual supone un problema entre el “yo” y la “realidad” que presume dos movimientos: el primero tiene en cuenta la realidad (Unai); y el otro, que por influencia de las pulsiones, separa al yo de la realidad, produciendo una realidad delirante (Andrés). De este modo Andrés reniega de la realidad en juego y la sustituye por una producción del deseo, cuyo objeto -en tanto fetiche- es Sara. Ella no es sólo la mujer de Frank Lowell -lo prohibido- sino también la representación de Lana Turner en Santa Lucía.

Pero ese oscuro objeto del deseo de Andrés resulta indócil y no responde a la “realidad” de *El cartero*...: él cree entrever que “Detrás de su hermosa cara se escondía una niña malcriada” (Prado, 1998: 9). Por el contrario, Sara no sucumbe al extranjero, al recién llegado, lo que confirmaría esa situación de película, sino que desconfía de ese tal Andrés Hurtado y denuncia la coincidencia con el personaje barojiano. De esta manera, la relación entre Sara y Andrés se constituye a partir de un contrapunto de desconfianzas e interrogatorios mutuos, recíprocos:

(...) De acuerdo. Hagamos un trato: si me cuenta algo de lo que no quiere que sepa de usted, yo le contaré algo de lo que usted quiere saber de mí. Sin mentiras. Eso es. Sin trucos y sin mentiras.

-*Sin límites?*

-*Sin límites, hasta cierto punto-* dijo, y los dos se rieron del contrasentido.

-*Vale, contestó. A fin de cuentas, ¿qué es lo que podría él perder?*

-*De acuerdo. Para empezar, dígame si de verdad se llama Andrés Hurtado. Y, si no es así, cuál es su verdadero nombre.* (Prado, 1998: 107)

La actitud de Sara desdibuja la fantaseada e idílica relación para convertirse en una máquina de generar relatos. Entonces, Unai/Andrés debe ganarse la confianza de la mujer de Frank, develando o contando parcialmente la verdad. Los encuentros furtivos de Andrés y Sara no devienen en una relación amorosa sino en una esgrima de historias y de pasados. A ello se agrega que la mujer es una perspicaz lectora, en un sentido amplio. Así en alguno de esos encuentros, mediados por el alcohol, ella dispara:

-*Dígame una cosa, Andrés:* ¿no le da miedo toda esta historia?

-*¿Qué quiere decir exactamente con “esta historia”?*

Polifonía

-Ya sabe. Estar aquí y no en cualquier otra parte. Todo ese rollo. (Prado, 1998: 106)

También cuando afirma: “Oiga, Andrés, voy a decirle algo: usted no habla como si fuese el chico que barre las escaleras” (Prado, 1998: 97). Y en el momento en que desvanece el sueño amoroso:

-Contésteme una cosa, Andrés -dijo:- ¿Cuál de todos ellos es usted?

-¿Cuál de quiénes?

-¿Un camarero que lee a Pío Baroja? ¿El Errol Flynn local? ¿Un tipo al que le gusta cambiarse el nombre y hacerle preguntas que no debiera a la mujer de su jefe? ¿O un matón sacado de una película de James Cagney? (...) ¿Vale? Deje de darle vueltas. Puede que usted crea que tiene algo, pero yo no estoy buscando nada. (Prado, 1998: 152-153)

La posición de Sara desacomoda al protagonista. Por un lado, le hace pensar a Unai si no sería mejor poner punto a esta situación y retornar a Madrid. Por el otro, Andrés confirma que está cada vez más lejos de aquel otro. El viaje a Santa Lucía ilumina recuerdos muy vívidos a Unai: la imagen de su madre con el delantal manchado, su padre y el modo de encender los fósforos, las correrías con sus hermanos Kepa y Asier en San Sebastián, el sonido de la lluvia y el registro de la Guerra Civil en bosque de Tres Cruces. (Los restos de esas batallas que su padre se empeñaba en localizar para demostrar y demostrarse que la vida de Federico García Lorca, de Manuel Azaña y del general Mola, habían tenido sentido). Andrés, por el contrario, se comporta como alguien que no fuese a cumplir con la idea de volver a Madrid. Y los sucesos en el bar Plaza Roja “ya parecían una cosa distinta, recuerdos de otro hombre, algo que le hubiesen contado” (Prado, 1998: 55). Esta forma de distanciamiento pone la “relación” al límite: “Dentro seguía siendo Unai (...) Andrés se dijo que se ocuparía de Unai a su debido tiempo” (Prado, 1998: 78-79).

En la relación Andrés y Sara la literatura tiene una importancia fundamental. En el caso de Andrés es la herramienta para ser otro y distanciarse de Unai y al mismo tiempo es la forma de llegar a Sara. De hecho, la mayoría de los textos comprados por Andrés remiten a historias de fronteras, de límites y de decisiones. A los ya mencionados Conrad, Bernhard y Baroja, se agregan las lecturas incompletas y desordenadas de Jean Genet, Patricia Highsmith, Ernest Hemingway y Juan Marsé. Todas ellas le permiten a Andrés “armar su pasado” porque descubre que en todas ellas bien podría ser el protagonista.

Pero la literatura también alcanza a Sara que para contar su historia a Andrés, recurre a una novela en la que ella es una de las involuntarias protagonistas. El autor es un tal Benjamín Prado que contó en *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996) la misteriosa vida del novio de Sara, Israel Lacasa, que luchaba por destruir su pasado y torcer su futuro. Un día cualquiera, Israel desapareció y Prado después de recabar las distintas versiones de ella y de sus amigos, concibió el texto como una novela de detectives, donde cualquiera podría ser el asesino.¹⁰ Esta situación de enojo y de angustia que vive Sara permite introducir una metatextualidad que pone en juego los conceptos de ficción y verdad, y que despierta la reacción de Sara: “(...) Voy a explicarle una cosa: la gente cree que si algo está escrito en un libro es porque es verdad” (Prado, 1998: 114).

En la intervención y el descargo del escritor se comprueba cómo la esquizofrenia de Andrés necesita corroborar otras vidas en las de los habitantes de Santa Lucía y demanda la presencia del autor. De ahí que asistimos a un nuevo desdoblamiento a través de la autorreferencialidad. En la narración, Prado se convierte en personaje y narrador para complejizar la realidad de su ficción y hasta la realidad misma. Por este motivo y como autor de lo escrito se defiende: “Si lo hubiera hecho, esta novela no existiría y tal vez yo estuviese ahora mismo escribiendo sobre cualquier otra historia, pero al menos tampoco tendría por qué haber ocurrido nada de lo que vino después” (Prado, 1998: 104). Si aceptáramos ese juego de desdoblamientos con el fin de enriquecer la lectura del policial negro, el narrador bien podría ser otro, lo cual nos permitiría leer desde la alteridad una forma de advertencia: “Y tú, si de verdad estás ahí escribiendo todo esto. No importa dónde vayas. No importa dónde te escondas. Hagas lo que hagas tú serás el siguiente” (Prado, 1998: 150).

Por último, la novela de Cain y el film de Garnett precisan el procedimiento de *flashback* cuando conocemos que Frank Chambers relata su historia con Cora, desde la prisión. En el capítulo final, Frank ya sabe que ha sido condenado a muerte pero no por el homicidio de Cora sino por el de Nick, y hace la siguiente referencia sobre otro preso:

En el número 7 hay un individuo que mató a su hermano y dice que no fue él quien lo hizo, sino su subconsciente. Le pregunté qué significaba eso y me contestó que todos tenemos dos “yo”, uno que conocemos y otro que ignoramos, porque es subconsciente. Eso me impresionó. ¿La habré matado, y no lo sé? (Cain, 2005: 157)

¹⁰ Benjamín Prado como escritor y personaje de *Nunca le des...* afirma: “Lo que necesito es encontrar todos los pasos que llevaron al punto donde la historia ha empezado (Prado, 1996: 99).

Polifonía

En concomitancia con este procedimiento, Benjamín Prado finaliza *Alguien se acerca* con una cita del poeta Pierre Reverdy (1946):

*En lo profundo del bosque
dos hombres que venían de lejos se encontraron.
Al estar muy cerca el uno del otro
ya no formaban más que uno
y éste volvió solo a la ciudad.*

Este fragmento es una suerte de condensación de todo el relato: dos lugares (Santa Lucía y Madrid), la alteridad y la coexistencia, y el regreso a la ciudad. Además, deja abierto un nuevo interrogante; Prado reescribe *El cartero llama dos veces* y, apelando al carácter del género, mantiene la lógica del *thriller*, es decir, hace de la inquietud un estado permanente.

Consideraciones finales

Para finalizar, podemos afirmar que con *Alguien se acerca*, Benjamín Prado busca distanciarse de las características que lo identifican con la *Generación X* en la literatura española e intenta consolidarse como un autor que se diferencia de ese grupo. Esta novela demuestra que su literatura ya no se alimenta de mero presente ni que solo piensa en lectores tan jóvenes como sus personajes, sino que ensaya diferentes procedimientos con la intención de considerar el pasado. Para ello, Prado se apropiá de los géneros populares y, a través de los materiales y procedimientos que le proporciona el policial negro y el *hard-boiled*, pone en juego la posibilidad de conjugar lo heterogéneo a través de la rescritura de un texto policial norteamericano. Asimismo, hace uso de los vínculos entre el policial negro y el cine *noir*. A partir de este último, apela al imaginario que el cine de Hollywood construyó desde 1940. De esta manera, con la imagen de Lana Turner como *femme fatale* y como punto de partida, Prado puede reescribir *El cartero llama dos veces* de Cain y Garnett. El triángulo conformado por las figuras de Unai/Andrés, Sara y Franck le permiten al autor examinar las pasiones humanas y dotar de una dimensión de memoria a todos estos personajes para alcanzar una reflexión sobre la precariedad de la vida.

Obras citadas

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Barthes, Roland. "Estructura del suceso". *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix-barral, 2003. Pp. 259-272.
- Cain, James. *El cartero llama dos veces*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española : teoría e historia práctica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Coupland, Douglas. *Generación x*. Barcelona: Ediciones b, 1998.
- Deleuze, Gilles. "La crisis de la acción de la imagen-acción". *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Freud, Sigmund. *Esquema de Psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*. Madrid: Alianza, 1983.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro. Ensayo sobre la novela policial*. Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- Jolles, André. Las formas simples. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1976.
- Link, Daniel (comp.). *El Juego de los Cautos. Literatura policial de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- Narcejac, Thomas. *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Piglia, Ricardo. "Introducción". *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: CEAL, 1979. Pp. 7-14.
- Prado, Benjamín. *Alguien se acerca*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- _____. *Cobijo contra la tormenta*. Madrid: Hiperión, 1995.
- _____. *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, Barcelona: Plaza & Janés, 1996.
- _____. *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*. Madrid: Anaya, 1996.
- _____. *Raro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1995.

Polifonía

- _____. *Todos nosotros*. Madrid: Hiperión, 1998.
- _____. *No sólo el fuego*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- _____. *Siete maneras de decir manzana*. Madrid: Anaya, 2000.
- _____. *Los nombres de Antígona*. Madrid: Aguilar, 2001.
- _____. *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- _____. *Operación Gladio*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- _____. *Pura lógica*. Madrid: Hiperión, 2012.

Reverdy, Pierre. *Le chant des morts*. Paris: Tériade, 1946.

Vázquez Montalbán, Manuel. "La generación x, y, z", *El País*, 2/9/1995. http://www.elpais.com/articulo/opinion/PRADO/_BENJAMIN_/ESCRITOR/LORIGA/_RAY_/ESCRITOR/GRASA/_ISMAEL_/ESCRITOR/MANAS/_JOSE_ANGELES/_ESCRITOR/elpepiopi/19950902elpepiopi_8/Tes

Wolf, Sergio. *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.