Imaginaris sociales y territorios urbanos en la ficción negra

Social imaginaries and urban territories in crime fiction

Manuel Torres Cubeiro

IES Eusebio da Garda / USC/ GCEIS

mtcubeiro@edu.xunta.es

Resumen

El artículo presenta un acercamiento a los imaginarios sociales de los territorios urbanos y del criminal urbano en la ficción negra (literatura y audiovisual). El concepto de imaginarios sociales de Juan Luis Pintos es usado para presentar los rasgos de los imaginarios del criminal en las urbes (Londres, San Francisco, Estocolmo, Barcelona y Vigo) en cinco clásicos de la ficción negra: C. Doyle y su Holmes; D. Hammett y su detective de la Continental; Sjöwall y Wahlöö con su Inspector Martin Beck; Vázquez Montalbán con Carvalho; y D. Villar con Leo Caldas. En segundo lugar se presentan rasgos del imaginario social del criminal urbano en una serie de televisión contemporánea de ficción negra: *Sherlock*, una recreación del clásico de Doyle. El ensayo termina con unas conclusiones sobre la confluencia entre el IS del criminal y de los territorios urbanos.

Palabras clave: imaginarios sociales; Pintos; ficción negra; crimen; territorialidad urbana.

Abstract

The article presents a approach to the social imaginary of urban territories and urban crime in crime fiction (literature and audiovisual). The concept of social imaginary of Juan Luis Pintos serves to present features of the urban imaginary of the criminal in cities (London, San Francisco, Stockholm, Barcelona and Vigo) analyzing five classic crime fiction series of novels by C. Doyle and Holmes; D. Hammett and his Continental Private eye; Maj Sjöwall / Per Wahlöö and Martin Beck; Carvalho and M. Vázquez Montalbán; and Leo Caldas with D. Villar. Then, the social imaginary features of the urban criminal are presented in a TV show of contemporary crime fiction: *Sherlock*, a BBC recreation of Doyle's classic. The essay ends with conclusions about the confluence between social imaginaries of the criminal and urban territories

Key Words: Social Imaginaries; Pintos; crime fiction; crime; urban territoriality.

Recepción: 18.4.2019

Aceptación definitiva: 28.10.2019

Lo que sabemos de la realidad lo sabemos a través de los medios de comunicación.
Niklas Luhmann (2000)

Introducción

La sociedad global es urbana, nacida con la industrialización tras la modernización demográfica. Ese paso de la sociedad tradicional a la industrial vino acompañado de un aumento de la complejidad social. La literatura y la ficción jugaron un papel clave en ese proceso donde nuevos territorios urbanos debían comprenderse. Los imaginarios de lo urbano con los que los emigrantes rurales se acercaban a la ciudad colaboraron y colaboran en ese proceso. En el siglo XXI la sociedad global post industrial ha sufrido cambios que han aumentado aún más si cabe su complejidad. La literatura, la ficción de estos nuevos territorios, urbanos y digitalizados, juega un papel clave ofreciendo imaginarios desde los que facilitar las migraciones de los nuevos ciudadanos urbano del mundo globalizado y digitalizado.

En este contexto presentamos la noción de imaginarios sociales (IIS) centrándonos en una sociología de la ficción de los territorios urbanos en la ficción negra con especial atención al imaginario del criminal urbano (véase Torres, 2014; 2019). Hemos seleccionado cuatro clásicos y un autor contemporáneo de la literatura negra en las que las ciudades donde se desenvuelven las tramas tienen un papel protagonista. Hacemos nuestro recorrido analítico por cinco autores de la ficción negra: Sherlock y Londres (Conan Doyle) en la época victoriana de finales del siglo XIX, primero; el Agente de la Continental en San Francisco (Dashiell Hammett) en los primeros años del siglo XX segundo; la Barcelona de Carvalho en la postguerra española (Montalbán) en tercer lugar; en cuarto lugar, el inspector Martin Beck y el Estocolmo (Maj Sjöwall y Per Wahlöö) de los años 60 y 70 del siglo XX; finalmente, la ciudad de Vigo con Leo Caldas (Domingo Villar) ya en el siglo XXI. Finalizamos con un análisis de una serie de televisión donde el imaginario del detective de la ficción negra habita nuevos territorios urbanos digitales: el Londres de *Sherlock* de la BBC. En cada una de estas ficciones negras delimitamos el papel de los territorios urbanos imaginados al hilo de un detective persiguiendo al criminal como encarnación del mal. De esta forma presentamos una primera aproximación a los imaginarios sociales del territorio urbano en la ficción negra.

¿Por qué imaginarios sociales y ficción negra?: Una sociología de la literatura centrada en los imaginarios sociales.

Lo que denominamos sociedad hoy en día describe un entramado *complejo* de relaciones difícilmente abarcable por el individuo humano. Complejo quiere decir aquí que los elementos que componen nuestra sociedad no pueden tener relación, uno a uno, entre sí (Luhmann, 2007: 46-47). La complejidad obliga a la selección, a la simplificación. Por eso, nuestra idea de lo que es la sociedad no puede incluir todos y cada uno de los elementos que la integran, y por lo tanto es una simplificación. Y es en esas simplificaciones donde lo que llamamos sociedad juega un papel fundamental. El trabajo del sistema social es proveernos de esas simplificaciones

y que con ellas cada humano piense, no del todo en lo cierto, que comprende. Es aquí donde cumplen su función los imaginarios sociales.

Los imaginarios sociales (IIS) son simplificaciones construidas para hacer accesible esa complejidad de la que hablábamos: son reducciones de la complejidad ofrecidas por la sociedad. Se ofrecen y aprenden en las comunicaciones de forma reiterada hasta que se convierten en obvias. De esta manera la sociedad aumenta, no asegura, el éxito de la comunicación. Con ello aumenta las posibilidades de entenderse y la supervivencia del grupo. Con los IIS la sociedad al mismo tiempo se abre a nuevas posibilidades, pues los IIS no tienen la solidez ontológica de las cosas, sino la versatilidad cambiante de la comunicación. Lo que ofrecen los imaginarios son simplificaciones que el sentido común acepta sin cuestionar para *percibir, explicar y actuar* en el mundo como si supiéramos y comprendiéramos su complejidad (Coca y Valero: 2010: 61). Según Pintos los IIS son muchos y contradictorios entre sí, ofrecen la capacidad de actuar, explicar y percibir-comprender no de forma unívoca sino en contextos fragmentarios y poco coherentes (Torres 2015). Pintos (2003) entiende que cada imaginario se construye por oposición y contraste con los restantes. Para detectarlos es necesario analizar posturas contrapuestas sobre un mismo asunto en la comunicación social (Pintos, 1995, 2018; Pintos, Marticorena y Rey, 2004; Pintos y Marticorena, 2012).

En nuestro caso nos fijaremos primero en cómo cada ficción negra construye el imaginario de la urbe donde la acción tiene lugar. Nos fijaremos en las dualidades con las que la ciudad es presentada: zonas buenas frente a zonas peligrosas, visiones idealizadas de la ciudad frente a realidades crudas, etc. Nos fijaremos también en la contraposición entre el imaginario del detective frente al criminal, y cómo cada uno es presentado en relación con el otro. Pintos (2003) entiende que los IIS son percepciones de percepciones, construidas pensando en las percepciones que se asumen como las percepciones que el otro no ve, valga la repetición. De ahí que la contraposición y la contradicción sea la matriz (Durand, 2005) o el magma (Castoriadis, 1989) donde el imaginario ofrece simplificaciones en la comunicación social.

Para simplificar la realidad compleja la sociedad funciona repitiendo comunicaciones hasta que estas adquieren tal cotidianeidad que parecen naturales. En la sociedad moderna la idea de amor romántico nos permite introducir el papel de la literatura en la construcción social (Luhmann, 1985; 2010). La literatura, desde un punto de vista sociológico, ofrece un campo de reiteración y prueba donde los IIS emergen. Con el paso de las sociedades agrícolas rurales a las industriales urbanas, las reglas de las uniones matrimoniales cambiaron. Luhmann estudia cómo justo en ese momento surge y se generaliza el código del amor romántico (Luhmann, 1985). Luhmann entiende que a base de prueba y error se van generando una serie de reglas sobre qué esperar y cómo actuar cuando dos personas quieren tener relaciones íntimas pero se encuentran en un nuevo contexto social, la ciudad, donde no valen las reglas con las que fueron educados (Torres, 2012, 2013). Es ahí donde Luhmann describe cómo surge el código y las reglas del amor romántico (Luhmann, 2010). El amor como sentimiento es relevante para

cada individuo, pero el código con el que lo identifica se generó y se genera socialmente. Luhmann estudia su creación en las novelas románticas que se multiplican en ese momento: nacen un conjunto de expectativas y reglas con las que los posibles amantes o conjugues puedan tener más posibilidades de llegar a entenderse. Los IISS del amor nacen entonces para simplificar la complejidad de posibles relaciones sociales que los nuevos contextos urbanos habían generado. Es también en ese momento de urbanización con la industrialización y la demografía moderna donde el imaginario del criminal y su archienemigo el detective se consolidan. En sociología la literatura es un elemento más de los medios de comunicación de masas, cuya función social, como la del sistema educativo formal, es la de *definir lo que es real* en la sociedad compleja contemporánea.

Pasamos a presentar los IISS del entorno urbano y del criminal en novelas de ficción negra. Hemos seleccionado la muestra comenzando en los años finales del siglo XIX con el Londres victoriano para llegar al Vigo del siglo XXI. Las presentamos en orden histórico, como ejemplos de la reiteración del IISS urbano/rural unido al del criminal/detective. Cada una de las obras analizadas ha sido un éxito de ventas. Todos los ejemplos elegidos enmarcan sus narraciones en entornos urbanos. Otro rasgo que hemos utilizado para la selección de la muestra ha sido su serialidad. Todas y cada una de las noveles utilizadas dieron lugar a una serie de al menos tres libros con traducciones en múltiples idiomas y reediciones; todas cuentan con versiones o adaptaciones en formato audiovisual.

Sherlock Holmes: un Asperger en el Londres victoriano del siglo XIX.

En 9 obras y 64 relatos desde 1887 hasta 1926 Conan Doyle (1859-1930) creó a Sherlock Holmes (Doyle, 2008). Holmes encarna el prototipo de detective enfrentado con una lógica racional a un crimen aparentemente irresoluble. Siempre con la ciudad de Londres y la Inglaterra victoriana como escenario. Tras Poe con su Dupin y múltiples antecedentes en la literatura universal (Rigal y Correoso, 2018), Conan Doyle creó a Sherlock Holmes en el siglo XIX como la encarnación del detective, investigador o policía, estableciendo el canon de la ficción negra. Con una personalidad, digamos, peculiar o excéntrica pero atractiva, el Holmes de Doyle posee una mente privilegiada: una capacidad analítica sin par, una lógica aplastante, siendo pertinaz y testarudo al mismo tiempo que noble. Cada caso ofrece un enigma, un crimen incomprensible al que sus capacidades se enfrentan. Watson, su inseparable Sancho, narra el proceso por el que Holmes desvela el misterio y al autor del crimen. Una vez descubierto, el interés por el criminal desaparece. Sólo una nueva entrega en la serie hace reaparecer al héroe ante un nuevo crimen por resolver.

De esta manera los tres elementos clave de la ficción negra quedan acuñados en las novelas de Conan Doyle. En primer lugar, el *investigador*, de alguna manera diferente al resto de los humanos. Holmes es un personaje cercano al Trastorno del Espectro Autista (TEA) tipo Asperger (Loftis, 2014). Al TEA se suma en Holmes el síndrome del sabio. Un segundo rasgo del prototipo

de ficción negra es el 'proceso de investigación'. Holmes ha de seguir un proceso repetido hasta la saciedad en la ficción negra posterior: el enigma planteado por el crimen alimenta la narrativa hasta su resolución. Finalmente, el tercer elemento del canon creado por Holmes es su antagonista: el *criminal* el autor o autores del crimen. Doyle crea, además, al alimentar la serialidad del personaje de Holmes, un *alter ego* para Holmes: Moriarty. En las novelas de Conan Doyle, Moriarty escapa una y otra vez hasta el episodio "aparentemente" final de la serie. Con este tercer elemento Doyle acuña dos imaginarios maniqueos eternamente unidos en la ficción negra posterior: por un lado, un investigador empeinado en desvelar el misterio de un crimen como si de un reto personal se tratase; por otro lado, un oscuro e invisible asesino oculto que pagara por sus maldades para restablecer la tranquilidad y el orden. Este antagonista malvado, tan inteligente como el detective (hasta ser descubierto) se convertirá en la imagen opuesta del protagonista. Todo ello con Holmes y Moriarty en la macro urbe victoriana del siglo XIX.

La ciudad de Londres (Dorado 2013) es omnipresente en el Sherlock de Doyle. Londres aparece dividida en una segmentación entre el Este y el Oeste. Como Moriarty frente a Holmes, dos mundos se diferencian en la topografía Londinense de la ficción de Doyle. El Bien y del Mal, en una lucha constante de los protagonistas por encontrarse y ser encontrados. Dorado (2013) constata la dualidad urbana entre el *West End* y el *East End* de Londres, tanto en los paisajes urbanos exteriores como en los diseños y decoración de viviendas y recintos en múltiples novelas victorianas, incluidas las de Holmes. El Este como encarnación del bien y el Oeste como visión de la prostitución y el crimen "se muestran aparentemente como mundos contrapuestos, pero íntimamente interdependientes y esta dualidad geográfica y vital ha quedado reflejada de manera ejemplar en el Londres victoriano" (Dorado, 2013: resumen).

Este imaginario de la urbe con dos espacios enfrentados y contrapuestos será una constante en la ficción negra: se delimita una zona segura de la ciudad frente a una zona negra, donde todo es posible y el crimen impera. El lector primero, y luego el espectador en la ficción audiovisual, como después veremos, *entra* así en la lógica del crimen. El horror de lo anormal es analizado también geográficamente, generándose pautas para comprenderlo mientras se nos entretiene. Esta contraposición presente ya en Doyle se repite una y otra vez en toda la ficción negra. Doyle crea el canon: un investigador peculiar que restaura el orden que un criminal ha roto en una ciudad. Veamos ahora cómo funciona al otro lado del planeta, en el territorio del imaginado lejano oeste, ahora urbanizado e industrializado, en la gran urbe de San Francisco en las novelas de Dashiell Hammett.

El agente de la Continental en la ciudad sin fin, San Francisco (1ª mitad siglo XX)

Dashiell Hammett (1894-1961) y el agente de la continental (Hammett, 2011, 2016) reinventan el modelo británico de Doyle. Hammett rompe sin embargo con el canon británico para crear

un estilo crudo: el denominado *hardboiled*. Como señala Chandler, otro clásico de novela negra:

Hammett devolvió el crimen a la clase de gente que suele cometerlo por razones reales y no sólo para proporcionarle al escritor un cadáver; y, que además, lo cometen con los medios disponibles al alcance de la mano: nada de pistolas de duelo, curare o peces tropicales. (Chandler y Raymond: 1950, 27, citado en Bartual, 2007: 107)

El agente de la Continental, el protagonista de numerosas novelas de Hammett, no tiene nombre, su personaje se define por su incansable esfuerzo por resolver un crimen al ser contratado. Vive y trabaja en el entorno urbano del San Francisco y la Norteamérica de principios del siglo XX. No trabaja para la policía oficial. Hace lo que sea necesario, legal o no, para resolver el asunto por el que ha sido contratado. Su lealtad es para con su cliente. “Las ciudades en las que transcurren *Cosecha roja* y *La llave de cristal* están gobernadas por mafias locales” (Bartual, 2007: 107). La ciudad es presentada como en las descripciones de la Escuela de Chicago: barrios donde impera el crimen y la policía tiene difícil acceso, pero el detective privado lo resuelve.

El imaginario del detective con gabardina y sombrero, fumando a la sombra de una farola en una ciudad oscura es el de las obras de Hammett. Su labor no es racional o inteligente como la Holmes, su trabajo es el de una apisonadora dispuesta a resolver lo que le encargan. El entorno donde trabaja son las ciudades de la prohibición del alcohol, con el contrabando del crimen organizado como entorno. De nuevo aparece una clara dualidad: un entorno urbano pobre y empobrecido pero noble donde el trabajador de las diversas industrias sobrevive a duras penas. Por otro lado, un mundo criminal que las novelas nos describen en detalle: un mundo sin valores, donde se asesina, secuestra o extorsiona como medio de vida. No tenemos a un Moriarty como antagonista, sino a toda la urbe y su territorio donde el anonimato y la ley del silencio imperan. El lector, el espectador de las versiones cinematográficas de las novelas de Hammett, entra desde el salón de su casa en el mundo del hampa para comprenderlo. Las novelas de Hammett lo describen con crudeza, sin tapujos. El detective de la agencia es contratado para deshacer un entuerto, pero no es ni el loco Quijote, ni el victoriano Holmes. El imaginario del detective se transforma ahora en un modelo duro, frío, como el mundo anónimo de sus antagonistas. El imaginario de la ciudad donde la clase media consume la ficción negra ofrece una visión desmenuzada de los territorios que debe evitar, al mismo tiempo que se le atribuye humanidad. La corrupción de todo el entramado social del capitalismo urbano en expansión se observa sin ocultar sus matices. El detective de Hammett es peculiar en su dureza y determinación, pero como el de Doyle restaura el orden en un universo de corrupción que engloba toda la ciudad, humanizándola aunque sea de esta forma un tanto contradictoria. Veamos ahora la ficción negra en la obra de Vázquez Montalbán.

Carvalho: la ciudad, la corrupción y la droga en la segunda mitad del siglo XX

Un detective es también un sociólogo, un sociólogo práctico, siempre que sea un buen detective.

Isaac Asimov (2019)

La serie de Vázquez Montalbán con su detective Carvalho como protagonista nos presenta “novelas realistas, crónica de la que va a ser la vida española de la transición desde la decadencia del franquismo” (Sánchez, 2014: 812). Montalbán nos describe en las primeras siete novelas de la serie Carvalho (1972; 1974; 1977; 1979; 1981; 1983; 1987) “la realidad política y social de una época marcada, entre otras cosas, por la transición, el pelotazo urbanístico y una inestabilidad social que afecta especialmente a los más desfavorecidos” (García, 2014: 316). Montalbán dibuja un retrato de los barrios desfavorecidos para que los habitantes de esos mismos barrios pueden “ver”: “una representación de aquellas áreas que permanecen ocultas al público y al discurso social” (García, 2014: 317). Carvalho nos adentra por lo tanto en la Barcelona oculta del régimen Franquista, la Barcelona negada en los primeros años sangrientos de la represión y la postguerra. Pues para el régimen no existía la delincuencia o la drogadicción tras la “cruzada” franquista. Otro Imaginario de la ficción negra como fotografía de “la realidad social”, ocultada al ciudadano, pero desvelada en la ficción negra. Montalbán comparte esta “visión” de la ficción negra con los autores suecos que analizaremos a continuación.

Carvalho se mueve por toda la ciudad desde las zonas humildes de las barriadas a las grandes casas de la burguesía catalana. En esta ficción negra la contraposición entre los barrios “buenos” y “malos” del Londres victoriano no es tan marcada. Montalbán nos ofrece una descripción de las penalidades de los barrios marginales, pero también de los barrios acomodados. El imaginario urbano de las zonas buenas y malas es utilizado en las novelas de Montalbán para negarlo, ofreciéndonos uno nuevo, una ciudad sin fin, donde la corrupción, las drogas y la corrupción impregnan todo el entramado urbano. Lejos de la clasificación moralista victoriana, la urbe adquiere personalidad propia, donde el gallego Carvalho va desvelando la urdimbre que mantiene unidas todas las partes de la ciudad. El pasado olvidado de la toma franquista de Barcelona y la represión se unen al presente de drogas mientras se narra la biografía de Carvalho, los diferentes criminales y sus víctimas.

La serie de novelas de Montalbán va evolucionando con la España democrática, llega 1992 y las olimpiadas:

Carvalho, cada vez más angustiado por los cambios, simboliza «the relationship between the human mind and the urban environment, and the psychological consequences upon the individual when buildings, public spaces and even entire areas are removed or undergo profound physical changes» (García, 2014: 321).

El imaginario maniqueo de dos ciudades se difunde por la ciudad en crecimiento eterno. La Barcelona de Carvalho es: “una ciudad en crisis, no tanto económica, sino de valores, de memoria histórica y social ante la cual, al final, acaba rendido y sin esperanza” (García, 2014:

322): una urbe imaginaria. La novela negra de Montalbán quiere ser una descripción de la realidad del posfranquismo y la transición, para ello utiliza el imaginario maniqueo de la ciudad como herramienta para romperlo y mostrar su continuidad. El imaginario urbano construido sobre la contradicción entre barrios buenos y malos se rompe para desvelar los procesos por lo que la ciudad expande sus límites. Veamos ahora el imaginario del detective y sus criminales en las novelas de Carvalho.

Los criminales de Montalbán son de los barrios altos, como los clientes que pagan al detective Carvalho, mientras que víctimas son de los barrios pobres (García, 2014: 320). Aunque los sicarios y ayudantes del detective son también de los barrios bajos, personajes cercanos a los estereotipos. Carvalho se sitúa en medio: “Carvalho se sitúa en la frontera (...) marginalidad deliberada por parte del detective ofrece a Carvalho la posibilidad de investigar e interrogar (...) sin formar parte totalmente de ellas” (King, 2013: 30). Carvalho nos ofrece un imaginario del detective pausado pero constante, no implacable como el agente de la continental ni racionalista como Holmes. La biografía de Carvalho (Coria y Blanco, 2013) como la de la ciudad que habita es híbrida, fragmentaria, olvidadiza. El contraste sobre el que se construye el imaginario del detective en las novelas de Vázquez Montalbán es el del cansancio ante la corrupción, en una visión tranquila pero imparable del restaurador del orden. Su biografía recoge los rasgos del justiciero en una imaginería sin aristas, suave, tranquila. El detective parece un observador, un narrador sin demasiadas fuerzas para cambiar nada. Carvalho nos ofrece una restauración del orden describiendo la historia oculta de la ciudad de Barcelona. Como veremos coincide con el imaginario de detective de las novelas nórdicas de Sjöwall y Wahlöö.

M. Beck: la caída del estado de bienestar en la segunda mitad del siglo XX

Maj Sjöwall (1935-) y Per Wahlöö (1926-1975) crean entre 1965 y 1975 una serie de 10 novelas con el inspector Martin Beck como protagonista en Estocolmo, Suecia (Sjöwall y Wahlöö, 2016a-j). fue gobernada por la social democracia durante décadas y se convirtió en el imaginario europeo en el prototipo del estado de bienestar: “El modelo sueco se vende todavía como una alternativa utópica y excelente al resto del mundo” (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 52). Las novelas urbanas ambientadas en Estocolmo con el inspector Martín Beck nos muestra la criminalidad y los trapos sucios de un estado de Bienestar en descomposición, la utopía de una izquierda idealizada se rompe aquí en mil pedazos. Sus novelas nos acercan a un “izquierdismo deshumanizado” (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 36). Los policías compañeros de Beck son inútiles: lo más alejado del imaginario del detective perfecto. Martin Beck persevera en sus investigaciones, pero resuelve los crímenes casi por casualidad. Como nos describe Denis Lahane sobre la última novela de la serie (Sjöwall y Wahlöö, 2016j), primero refiriéndose Beck y luego a sus compañeros, funcionarios:

El trabajo del policía es perseverar, analizar las pruebas, cotejar los datos, hacer el papeleo y seguir el caso hasta el final. Lo que obstaculiza esa labor será la total y absoluta incompetencia burocrática (una constante en la Suecia de 1975) descrita por Sjöwall y Wahlöö. (Mankell, Nesbo y Connelly 2016: 58)

Lejos del perfecto Holmes, aún más del implacable ojo privado de la continental de Hammett o del melancólico Carvalho, el inspector Beck es un gris burócrata tristón rodeado de incompetencia. Pese a todo, fiel a los cánones de la ficción negra, el caso se resuelve. Pero no se soluciona por un razonamiento perfecto, o por la aplicación de un novedoso procedimiento técnico, se resuelve por la constancia del aparato burocrático y la casualidad. Beck es mediocre. Su mediocridad cumple una función social, descrita en el imaginario del inspector que nos presentan estas novelas.

No existe tampoco un Moriarty o una mafia como imaginario antagonista en las novelas del inspector Beck, ni la podredumbre de la Barcelona de Montalbán. Los criminales son hombres grises, sus víctimas son también fruto de la casualidad, del azar. Una cajera que aparece en la última entrega de la serie, *Los terroristas* (Sjöwall y Wahlöö: 2016j) afirma de la sociedad en la que vive “es incomprensible y sus líderes deber ser criminales o dementes” (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 59). La pederastia, la violencia de género, el alcoholismo, el asesinato por venganza, o un criminal son presentados como elementos grises en el paisaje urbano de Estocolmo. Beck los encierra y los entiende, pero persiste una mirada aburrida y negativa: “la idea de justicia según la cual todos somos culpables de algo y, si no somos castigados por los crímenes de los que realmente somos responsables, lo seremos por aquellos que no hemos cometido” (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 48).

El imaginario del criminal se enriquece en estas novelas para presentarnos la función social de la criminalidad, como los mismos autores describen en una entrevista: “una sociedad estructurada de una determinada manera, analizando la criminalidad como una función social, así como la relación de esta criminalidad con la propia sociedad” (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 35).

El Estocolmo de Martin Beck nos presenta: “una ciudad y un país en transición de igual modo que describen una época de cambios (...) Una época en que poderosos cambios en las infraestructuras creaban condiciones para los ciudadanos pero también nuevos escenarios para el crimen” (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 41). El Estocolmo nuevo es rutinario, gris, frío:

se describe un pueblo que se despierta, las rutinas de sus habitantes, los individuos que constituyen las piezas de dichas rutinas, el mosaico de pequeños sucesos triviales que pueden observarse desde el balcón de una ciudad bien organizada de la socialdemocracia escandinava. (Mankell, Nesbo y Connelly, 2016: 18)

Beck es un detective hastiado en una ciudad supuestamente perfecta pero rutinaria, fría y llena de delincuencia. Nos acerca a la urbe al presentárnosla fría y corrupta. El orden social se mantiene y restablece por rutina, casualidad y dejadez, como si funcionase por sí solo. Veamos

ahora cómo se redefine el imaginario del detective, la ciudad y el criminal en la ficción negra en el Vigo de las novelas de Villar.

Leo Caldas navega las rías gallegas en el Vigo del siglo XXI

No hay gallego sin aldea. No hay en Galicia una ciudad que no tenga la ruralidad en su interior, rompiendo con el imaginario de la radical separación entre lo urbano y lo rural. No hay mejor ejemplo de cómo el imaginario de lo urbano se nutre del imaginario de lo rural, la aldea, que las novelas de Domingo Villar. Galicia es una región del noroeste del estado español. El paso a la industrialización se da en esta región española en los últimos 50 años (Beiras, 1995) de forma que la migración a las ciudades ha sido reciente y acelerada (Mariño, 2000). No hay un gallego habitante de sus urbes que no tenga relación familiar con alguna parroquia rural, una aldea en la terminología local, donde se crio o se crían sus hijos los fines de semana. Las hasta ahora tres novelas del gallego Villar (2006; 2010; 2019), presentan a su detective el policía nacional Leo Caldas. Leo vive en Vigo, la urbe más poblada de Galicia, abierta al mar atlántico con las islas Cíes cerrando la ría. Y Leo se desplaza frecuentemente hasta la aldea donde su padre cuida de las uvas que producen albariño.

La Galicia que se nos presenta en las novelas de Villar es urbana pero rural. La taberna situada en el centro de Vigo donde Leo Caldas acude a diario está rodeada de cafeterías. Los habitantes de la taberna son un grupo de “catedráticos”: los viejos sabios jubilados habitantes de cualquier entorno urbano. Las calles de Vigo, los entornos de los pueblos dormitorio a lo largo de su ría, observan en libertad los movimientos de cada uno, sin dejar constancia de ellos. Pero, cuando Leo Caldas va reconstruyendo los pasos de cada víctima en las tres entregas de la serie la ciudad se vuelve protagonista, presentándonos las huellas y heridas de su historia. Así en la tercera entrega de la serie, *O último barco*, cada edificio derribado por el desarrollismo postfranquista aparece fotografiado en los edificios que se construyeron con la especulación de políticos y constructores. Lejos de caer en un relato sobre las mafias de la construcción o la droga, la ciudad de Vigo y sus pueblos satélites se dibujan en un imaginario rico en matices *donde las heridas han dado lugar a nuevas posibilidades*. Villar recrea en el imaginario de la ciudad de Vigo, una urbe abierta al cambio desde un pasado no olvidado sino encerrado en un andar melancólico inteligente. Leo Caldas pasea por la ciudad, como Sherlock en Londres, o el agente de la Continental por San Francisco o Carvalho por Barcelona y los nombres de las calles de la ciudad adquieren entidad propia:

Caldas atravesó la calle del Príncipe, cruzó la Puerta del Sol y pasó un arco que en otros tiempos había sido una de las puertas de la ciudad vieja. Descendió por el empedrado dejando a la derecha la biblioteca universitaria y la casa episcopal. Tomó la calleja que llevaba a la concatedral, en dirección opuesta al templo, y bajó por la calle Gamboa. (Villar, 2006: 83-84)

La investigación es llevada paso a paso por su equipo bajo su dirección. Pero su labor no es despótica o tiránica, sino pausada pero respetuosa. Leo recrea el imaginario del detective en un quehacer persistente sin caer en la obsesión o la violencia. En *O último barco* (Villar, 2019), uno

de los testigos clave será un mendigo que pasa desapercibido a todos. Leo se sienta con calma a su lado para descubrir a un catedrático de lenguas clásicas: un sabio observador que le dará datos para componer el rompecabezas del crimen por resolver. Leo se enfrenta al criminal en esta última novela siendo él el protagonista, y no la violencia sangrienta de su antagonista.

Las novelas de Villar nos ofrecen un criminal alejado del imaginario sangriento del asesino de mujeres al uso en la mayor parte de la ficción negra (Torres, 2019). No se subraya, en las novelas de Leo Caldas, lo morboso. Se subraya la tranquilidad en la que la modernidad y la tradición se integran de forma cadenciosa en el paisaje urbano, donde lo rural no puede desaparecer porque está presente en el interior de la ciudad. Donde el criminal no está tan alejado del detective, ni la urbe del rural. Se integra el móvil, el teléfono, internet con la taberna típica gallega, al mismo tiempo, como decíamos, Leo no deja de ser un gallego urbano con aldea. El IS urbano de las novelas de Villar es armonioso, tranquilo, equilibrado: rural. El detective Leo se mueve con calma por la urbe, dialoga con todos como si en un pueblo estuviera. El criminal es uno más del paisaje urbano. Leo no es violento ni rápido, como Beck, parece restaurar el orden con calma, casi con rutina, como si sucediese de forma natural. Veamos ahora un ejemplo de los Imaginarios sociales de la urbe, el criminal y su antagonista en formato audiovisual.

Sherlock (BBC 2010-2017) en el Londres digitalizado del siglo XXI

La BBC ha recreado en tres temporadas el clásico de Doyle en la serie *Sherlock*. Los personajes de Holmes, Watson y Moriarty son los protagonistas. Holmes aparece de nuevo como un detective “especial” con Trastorno del Espectro Autista tipo Asperger con el síndrome del sabio. *Sherlock* respeta las narrativas de las novelas de Doyle pero la BBC las actualiza a sociedad moderna hiper conectada en un Londres luminoso sin niebla. De alguna manera, parece como si acercaran al hombre moderno la figura del Holmes de Doyle. Así, el Holmes de *Sherlock* usa el móvil para hacerlo todo, incluso para movilizar una red de sin techo londinenses convertidos en sus ayudantes en la sombra. Al mismo tiempo, su amigo Watson, veterano de guerra y médico, abre una página web donde publica los “casos” que van resolviendo. En los diferentes episodios de la serie vemos como Holmes descubre una mano oculta que teje una red criminal: Moriarty, maestro del hackeo de códigos informáticos. Londres se ha digitalizado adquiriendo los rasgos de una urbe del siglo XXI.

Tras dos temporadas resolviendo crimen tras crimen con apariciones puntuales de Moriarty, en el episodio final de la segunda temporada Holmes se enfrenta “definitivamente” a Moriarty. Vemos cómo Holmes aparece una y otra vez en los medios hasta hacerse famoso resolviendo a casos. Moriarty no se queda atrás en fama y notoriedad, pues, tras acceder al servidor del Banco de Inglaterra desmantela el sistema informático de una prisión de alta seguridad al mismo tiempo que se deja atrapar robando las joyas de la corona. Todo mientras lo vemos hackeado los sistemas de cada institución desde su móvil y retar a Holmes en las cámaras de seguridad de

la Torre de Londres. Tras ser detenido, Moriarty chantajea a todos y cada uno de los miembros del jurado, y es declarado inocente. Moriarty se presenta entonces en Baker Street para tomar té con Holmes. En este encuentro Moriarty le dice a Holmes: «cada héroe necesita su villano. Me necesitas. Sin mí, no eres nada. Porque tú eres exactamente como yo, salvo que tú eres aburrido». El imaginario del criminal no puede prescindir del detective. Holmes aparece así como el restaurador de un Londres ya no solo geográfico sino digital, digitalizado. El criminal y Holmes viven la realidad aumentada. Al mostrárnoslo como normal en la serie, lo humanizan, nos acercan la nueva urbe. Holmes de nuevo restaura el orden, no sólo en la ciudad real sino también en la digitalizada.

Con *Sherlock* el imaginario del detective ha sido reescrito en su enfrentamiento con Moriarty. Holmes y Moriarty no pueden morir. La ficción, como la realidad, nos ofrece una eterna lucha entre el orden social y la aparición de nuevos crímenes. Moriarty nos educa en la ficción sobre la persistencia del mal y la eterna lucha de la sociedad para mantenerlo a raya. Sabemos que la sociedad ha surgido en la evolución humana para educarnos y aumentar la probabilidad del éxito de los grupos humanos (Luhmann, 2007). La ficción negra cumple una función esencial en este sentido. Los arquetipos narrativos del bien y del mal, del investigador pertinaz y el criminal no menos persistente, representan esa eterna lucha. La ficción televisiva al recrear esa lucha nos educa sin datos estadísticos en la persistencia del crimen y en la no menos pertinaz lucha de los agentes sociales por mantenerla. El clásico de Doyle en la BBC recrea y actualiza no solo los argumentos de las novelas originales, sino sobre todo los arquetipos clásicos (véase Balló y Jordá, 1998). La ficción televisiva hace aún más efectivo su efecto socializador (Luhmann, 2000). Esto nos lleva a que cuando en la realidad un crimen nos toca, la sensación que tenemos es: “no puede ser real”. Pues la interiorización de los imaginarios los coloca en nuestra psique adquiriendo más realidad que la realidad misma. Los clásicos de la literatura de la ficción negra del siglo XXI han creado personajes sacando esa lucha entre el bien y el mal de las calles para meterla ahora en el interior de nuestras mentes. No en vano, tanto el detective como el criminal se convierten en expertos en la mente humana, especialistas en psicología clínica y tecnólogos de la sociedad.

Conclusiones

La imagen es cognitiva, es decir, permite conocer y hacer casi cualquier cosa, siendo soporte de nuevos procedimientos y lógicas.
Manuel Cebal Loureda (2018)

De la misma manera que las migraciones en el siglo XIX dieron lugar al capitalismo industrial, hoy en día con la superposición de las urbes digitales, habitamos nuevos territorios urbanos, ahora digitalizados. Habitamos territorios urbanos digitalizados donde buena parte de nuestras interacciones son a través de medios digitales: teléfonos, redes sociales, etc. El trabajo de la sociedad, ahora y siempre, ha sido hacer plausible la comunicación en cualquier contexto,

adaptándose al cambio. La literatura y la ficción negra ofrecen simplificaciones, imágenes y prototipos de esos entornos urbanos digitalizados. Los imaginarios sociales son parte de estas simplificaciones ofrecidas una y otra vez en la comunicación social hasta convertirlas en obviedades. En el caso de la ficción negra se nos ofrecen como hemos visto simplificaciones de los entornos urbanos, ayudándonos a comprenderlos. Las imágenes de Londres, San Francisco, Estocolmo, Barcelona, y Vigo presentes en la ficción negra analiza acercan las ciudades al lector: las dividen en una topografía de bondad y maldad, las humanizan. Pero los IISS no ofrecen una imagen monolítica y coherente de la ciudad y la criminalidad.

Desde el siglo XIX con Doyle y su inicial Holmes, las oposiciones urbano/rural y la de criminal / detective, no han sido coherentes. La sociedad tampoco es estática, coherente. La sociedad es compleja, inabarcable, siempre en cambio. Los imaginarios sociales ofrecen imágenes donde se representa y simplifica esa complejidad. Por eso no existe una imagen canónica siempre repetida sino un cierto aire de familia entre las diferentes recreaciones del canon. Por eso el detective de Doyle sirve de base al *hardboil* del agente de la Continental, o los melancólicos Beck, Montalbán o Leo Caldas. Son lo mismo y no lo son. Lo mismo pasa con las ciudades imaginadas que hemos ido describiendo. Londres es simplificado en una geografía moral en las novelas de Doyle, un esquema imaginario que se repite para variar constantemente en el San Francisco, la Barcelona o el Vigo de las novelas posteriores. Porque la clave del IS está en acercar una imagen de la ciudad asequible, comunicable, para que cuando paseemos por sus calles reales creamos entenderla sin realmente hacerlo. Para que cuando un crimen real no saque de la ensoñación de la ficción negra tengamos esquemas de los que partir para afrontar la realidad. Además de ofrecernos patrones para enfrentarnos a la ciudad y el crimen real, tienen otra función social: son mecanismos de control social (véase Martínez, González de León y Berini, 2019).

Las urbes son presentadas en la ficción negra como lugares la criminalidad: una zona delimitada de la ciudad se idealiza como segura y sin crimen frente a otra donde impera el desorden y la criminalidad, lo vimos en las novelas de Conan Doyle. En esa oposición el imaginario de Holmes resuelve racionalmente los crímenes restaurando el orden. Frente a él, como su enemigo, Moriarty es la encarnación del mal urbano, pero la genialidad de Holmes hace justicia. Tenemos pues la territorialidad de la urbe descrita, no en detalle, pero sí dándole al lector una sensación de cercanía. Los nombres de las calles de estas urbes acaban idealizados en la ficción negra. Se entrena al espectador a viajar por la ciudad evitando zonas conflictivas. La ficción transmite por lo tanto *mapas morales* superpuestos a los mapas reales. Porque la sociedad genera en cada ser humano suficiente autocensura y auto control para que la policía o el detective no tenga realmente que intervenir, pues con el solo hecho de ofrecerle en la ficción negra imaginarios de los entornos urbanos el individuo de la postmodernidad, ya “sabe” cómo actuar, o cómo no actuar. El esquema se repite para San Francisco, Barcelona, Estocolmo o Vigo. Cada uno de nosotros lo ha visto infinidad de veces en las series, y lo ha leído en la novela

negra. Por eso, cuando algo sucede, la primera reacción es sensación de irrealidad. Se dice: “No me puede estar pasando a mí” “Esto solo pasa en las pantallas”. Pero se “reconoce” lo que pasó y se “tiene” un patrón sobre cómo actuar.

Ante un crimen la sociedad, ese dispositivo surgido para aumentar las posibilidades de éxito de los grupos humanos, restaura el orden con un doble procedimiento. Primero, actúa el policía y la ley como el sistema inmune del orden social. Gracias a la ficción sabemos cómo van a actuar en la realidad. Si algo falla tenemos, como los glóbulos blancos de la sangre en el cuerpo humano, la ley y el orden. Pero hace falta además confiar y creer en ellos. Aquí entran en juego los imaginarios que nutren de sentido y esperanza en estos momentos en los que no parecen existir. Las series de televisión, como un elemento más del dispositivo social, construyen esos imaginarios. Sherlock y la inagotable lista de series de ficción negra retoman los imaginarios analizados en la literatura escrita. Al mismo tiempo que nos entretienen y fascinan nos educan y controlan.

Como hemos visto, el criminal siempre aparece en un entorno urbano, urbanizado. En nuestra sociedad hiper individualizada e hiperconectada, todo vecino puede ser un criminal, pero no importa, siempre hay ley y orden, que, en el peor de los casos, restaurará el orden. De esta manera la conciencia individual mantiene la censura y la esperanza: el orden prevalecerá, y yo he de mantenerme calmado a pesar de la amenaza, eso sí, vigilante porque el vecino puede ser el peligroso criminal. No se te ocurra pensar que el banquero o el presidente del país o el monarca puedan ser los malos. El mal está en ti, mantén el control, denuncia el delito, mantén el orden. Por qué los IISS nos enseñan a mirar hacia un lado al mismo tiempo que nos hacen desviar la mirada.

Esta repetición del esquema que hemos analizado entre los dos imaginarios, el del detective y el del criminal (loco o no), coloca en cada conciencia individual la secuencia de acontecimientos que se deben esperar cuando el crimen no esté en la ficción televisiva sino en la realidad. Al ver en los medios la noticia de un crimen en nuestro barrio, en nuestro país, sabemos perfectamente qué esperar. Sabemos cómo debe actuar el detective, la policía o el ministerio de interior. La ficción televisiva nos ha educado en las expectativas sobre lo que deben hacer, sobre cómo deben hacerlo. Es tan omnipresente la influencia de la ficción negra en la realidad que, por ejemplo, la Unidad de análisis de la conducta del FBI ha nutrido la creación de sus perfiles de la ficción negra desde el origen. O al revés, los integrantes de esa mitificada unidad han pasado a ser escritores de ficción.

Lo eficaz del control social generado en la ficción negra es su aparente inexistencia. Como el diablo al esconderse, pero continuar una y otra vez actuando, la sociedad funciona haciéndonos olvidar su existencia. Como el diablo al que atribuimos la maldad, la anonimidad de la sociedad hace su trabajo. Pues el orden social existe porque no se sabe de su existencia. La inconsciencia sobre el trabajo de la sociedad, como el de los pulmones o del latir del

corazón en el cuerpo, que se hacen visibles cuando fallan. Esto nos permite vivir en el desorden urbano real pensando que todo está perfectamente organizado. El control social lo ejercemos nosotros mismos sobre nuestras conciencias, y lo hacemos sin necesidad de violencia aparente (véase Martínez, González de León y Berini, 2019). Lo ejercemos sobre nosotros mismos y nuestros conciudadanos sin percatarnos. Ese es el trabajo del dispositivo que denominamos sociedad donde los imaginarios sociales juegan un papel central.

Vivimos pues juntos, pero solos, como explica Sherry Turkle (2012) al describir nuestra sociedad hiper conectada. En esa soledad de la sociedad urbana global hipercompleja, la ficción negra en la literatura y en la serialidad televisiva nos acompaña para embarcarnos una y otra vez en la resolución de crímenes donde dos imaginarios se enfrentan en un duelo sin fin siempre en un entorno urbano. De un lado el imaginario del detective, no siempre perfecto, pero luchando sin descanso por esclarecer un crimen. Del otro lado el imaginario de su oponente anónimo, por lo general un criminal autor de los crímenes. Siempre en escenarios urbanos, urbanizados. Estas narraciones nos fascinan, como si siempre fuera la primera vez en todos y cada uno de nuestros atracones, los *binge watching* o *binge reading*. Estos imaginarios en las series de ficción negra juegan su rol en el control y mantenimiento del orden social: lo hacen convirtiéndonos en sus agentes. Porque, desde un punto de vista sociológico el imaginario del detective y del criminal nos controlan, como los imaginarios del amor romántico o los cuentos de lobos en las sociedades agrícolas tradicionales. La ficción negra, las series y la ficción negra, además de entretenernos, mantienen y perpetúan el control del orden social usando patrones generados ya en el siglo XIX.

Referencias

- Asimov, I. (2019) *El sol desnudo*. Madrid: DeBolsillo.
- Balló J. y Jordá J. (1998). *La Semilla Inmortal: Los Argumentos Universales*. Barcelona: Anagrama.
- Bartual Moreno, R. (2007). La novela policíaca: ficción detectivesca y "hard boiled". El modelo norteamericano como trasgresor de la norma inglesa. *Despalabro Ens. Humanidades*, (1): 97–107.
- Beiras, X. M. (1995). *O Atraso Económico Da Galiza*. Santiago de Compostela: Laiovento
- Castoriadis, C. (1989). *La Institución Imaginada de La Sociedad. 1.Marxismo y Teoría Revolucionaria, 2.El Imaginario Social y La Institución*. Barcelona: Tusquets.
- Cebral Loureda, M. (2018). *Teoría Da Imagem*. Rianxo: Axouere.
- Coca, J. R. y Valero Matas, J. A. (2010). Technological Images about Human Self-construction on Spain Context. A preliminary Study. *Stud. Sociol. Sci.*, 1(1):58–66.
- Coira, J. y Blanco Chivite M. (2013). *Carvalho: Biografía de Un Detective de Ficción*. Madrid: El Garaje.

- Dorado, M. (2013). *Visiones de la metrópolis imperial: Londres como espejo literario de la dualidad victoriana de fin de siglo (1877-1901)*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Doyle, A. C. (2008). *The Complete Stories of Sherlock Holmes*. Londres: Wordsworth Library Collection.
- Durand, G. (2005). *Las Estructuras Antropológicas de Lo Imaginario*. Madrid: FCE.
- García, E. R. (2014). Miradas "noir" de Barcelona: desde Vázquez Montalbán y Mendoza a Riera. *Dicenda*, (32): 313–40.
- Hammett, D. (2011). *El Agente de La Continental*. Madrid. Alianza.
- Hammett, D. (2016). *The Continental Op: The Complete Case Files*. Nueva York: Open Road Media.
- King, S. (2013). Carvalho y Cataluña: la subjetividad de los márgenes. *MVM Cuad. Estud. Man. Vázquez Montalbán*, 1(1): 28–45.
- Loftis, F. (2014). The Autistic Detective: Sherlock Holmes and his Legacy. *Disability Studies Quarterly*, 34(4). <http://dx.doi.org/10.18061/dsq.v34i4.3728>.
- Luhmann, N. (1985). *El Amor Como Pasión. La Codificación de La Intimidad*. Barcelona: Península.
- Luhmann N. (2000). *La Realidad de Los Medios de Masas*. Barcelona: Anthropos, Universidad Iberoamericana.
- Luhmann N. (2007). *La Sociedad de La Sociedad*. Mexico: Universidad Iberoamericana, Herder.
- Luhmann N. (2010). *Love: A Sketch*. Nueva York: Polity
- Mankell, H., Nesbo, J, y Connelly, M. (2016). *Todos hablan de Maj Sjöwall y Per Wahlöö*. Barcelona: RBA
- Mariño Ferro, X. R. (2000). *Antropoloxía de Galicia*, Vol. 3. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Martínez Lucena, J., González de León, A. y Berini, S. A. (Eds.), 2019. *Control social e imaginarios en las teleseries actuales*. Barcelona: UOC.
- Pintos de Cea Naharro, J. L. (1995). *Los Imaginarios Sociales: La Nueva Construcción de La Realidad Social*. Santander: Editorial Sal Terrae.
- Pintos de Cea Naharro, J. L. (2003). El metacódigo, relevancia/opacidad, en la construcción sistémica de las realidades. *RIPS*, 2(1-2), 21–34
- Pintos de Cea Naharro, J. L. (2018). Imaginarios sociales: construcción de la realidad y política de las cosas (inédito).
- Pintos de Cea Naharro, J. L. y Marticorena J. R. (2012). Análisis sociocibernético del discurso. La explotación de datos y los procedimientos informatizados en las investigaciones sobre Imaginarios Sociales. Un caso. *RIPS*, 11(2): 47-79.
- Pintos de Cea Naharro, J. L., Marticorena, J. R. y Rey, R. (2004). El rol del paciente en salud mental (inédito).
- Rigal, M, y Correoso, J.M. (2018). Cervantes y el relato detectivesco: La fuerza de la sangre. *Hipogrifo*, 6(2), 201-213.

- Sánchez Zapatero, J. (2014). Domingo Villar: Novela negra con sabor gallego. *Signa*. 23: 85–86.
- Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016a). *Roseanna. Martin Beck I*. Barcelona: RBA
- Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016b). *El Hombre Que Se Esfumó. Martin Beck II*. Barcelona: RBA
- Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016c). *El Hombre Del Balcón. Martin Beck III*. Barcelona: RBA
- Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016d). *El Policia Que Ríe. Martin Beck IV*. Barcelona: RBA
- Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016e). *El Coche de Bomberos Que Desapareció. Martin Beck V*.
Barcelona: RBA
- Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016f). *Asesinato En El Savoy. Martin Beck VI*. Barcelona: RBA
- Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016g). *El Abobinable Hombre de Säffle. Martin Beck VII*. Barcelona:
RBA
- Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016h). *La Habitación Cerrada. Martin Beck VIII*. Barcelona: RBA.
- Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016i). *El Asesino de Policías. Martin Beck IX*. Barcelona: RBA.
- Sjöwall, M. y Wahlöö, P. (2016j). *Los Terroristas. Martin Beck X*. Barcelona: RBA.
- Torres Cubeiro M. (2012). ¿Por qué Luhmann? *Rev. Novos Direitos Bras.*, (3): 3–11.
- Torres Cubeiro M. (2013). *Niklas Luhmann*. A Coruña: Baía Edicións.
- Torres Cubeiro M. (2014). La locura como crimen: imaginando locos en la novela negra contemporánea I; la novela nórdica. *Rev. Lat. Sociol.*, (4): 65–81.
- Torres Cubeiro, M. (2015). La evolución del concepto de imaginarios sociales en la obra publicada de Juan Luis Pintos de Cea Naharro. *Imagonautas*, (6): 1–14.
- Torres Cubeiro, M. (2019). Imaginarios sociales del detective y el criminal en True detective, Scherlock y Hannibal. En J. Martínez Lucena (ed.), *Control social e imaginarios en las teleseries actuales* (pp. 191-202). Barcelona: UOC
- Turkle S. (2012). *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. Nueva York: Basic books
- Vázquez Montalbán, M. (1972). *Yo Maté a Kennedy*. Barcelona: Planeta
- Vázquez Montalbán, M. (1974). *Tatuaje*. Barcelona: Planeta
- Vázquez Montalbán, M. (1977). *La Soledad Del Mánager*. Barcelona: Planeta
- Vázquez Montalbán, M. (1979). *Los Mares Del Sur*. Barcelona: Planeta
- Vázquez Montalbán, M. (1981). *Asesinato En El Comité Central*. Barcelona: Planeta
- Vázquez Montalbán, M. (1983). *Los Pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta
- Vázquez Montalbán, M. (1987). *Asesinato En Prado Del Rey y Otras Historias Sórdidas*.
Barcelona: Planeta
- Villar, D. (2006). *Ollos de Auga*. Vigo: Galaxia
- Villar, D. (2010). *A Praia Dos Afogados*. Vigo: Galaxia.
- Villar, D. (2019). *O Ultimo Barco*. Vigo: Galaxia.