

*DESPRENDIMIENTO DE RUTINA* DE PABLO ARANDA:  
HOMENAJE AL *QUIJOTE*  
Y PARODIA DE LA NOVELA POLICÍACA

PABLO ARANDA'S *DESPRENDIMIENTO DE RUTINA*:  
A HOMAGE TO *DON QUIXOTE*  
AND A PARODY OF THE CRIME NOVEL

LUZMILA CAMACHO-PLATERO  
The Ohio State University at Marion  
camacho-platero.2@osu.edu  
orcid: 0000-0002-9383-0702

RESUMEN: El propósito de este trabajo es analizar algunos de los elementos constitutivos de *Desprendimiento de rutina*, de Pablo Aranda Ruiz, novela corta cuya originalidad radica en emplear el pastiche literario para elaborar una enredada trama con el motivo de exhibir una sociedad en crisis. Mediante la lectura detallada del texto y el estudio de su estructura narrativa, propongo que Aranda recurre a la parodia y al género de la novela psicológica para crear una obra salpicada de elementos de la ficción criminal, del *Quijote* y de la cultura de masas, con los que diseña un antihéroe incapaz de distinguir entre la verdad y la mentira, entre la realidad y la fantasía.

*Palabras clave:* novela criminal; novela psicológica; parodia; homenaje; *Quijote*.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to analyze some of the constituent elements of *Desprendimiento de rutina*, a short novel by Pablo Aranda Ruiz whose originality lies in using literary pastiche to develop a tangled plot exhibiting a society in crisis. Through the detailed reading of the text and the study of its narrative structure, I suggest that Aranda resorts to parody and the genre of the psychological novel to create a work sprinkled with elements of criminal fiction, *Don Quixote* and mass culture, and that with these elements he creates an antihero incapable of distinguishing between truth and lies, between reality and fantasy.

*Keywords:* crime novel; psychological novel; parody, homage; *Don Quixote*.

Recepción: 15 de junio de 2024; aceptación: 22 de noviembre de 2024.

El escritor malagueño Pablo Aranda Ruiz (Málaga, 1968-2020) falleció en el momento más dulce de su carrera como escritor\*. Además de publicar un buen surtido de novelas —*La otra ciudad* (2003), *Desprendimiento de rutina* (2003), *El orden improbable* (2004), *Ucrania* (2006), *Soldados* (2013), *El protegido* (2015), *La distancia* (2018), *Borrasca en los Ozores* (2018)— y cuentos infantiles —*Fede quiere ser pirata* (2012), *El colegio más raro del mundo* (2014), *De viaje por el mundo* (2017), *Las gafas azules* (2020)—, también fue articulista del *Diario Sur*, donde dirigió su propia sección literaria. En uno de los muchos artículos que se publicaron con motivo de su fallecimiento, Antonio Javier López (2020, s.p.) lo definió con gran acierto como “el cronista de la épica cotidiana”. Aranda reflexionaba todas las semanas sobre los problemas sociales que preocupaban a sus conciudadanos y a él mismo.

Ese espíritu cavilante le acompañaba desde hacía tiempo. En una entrevista de 2018 para el programa *Tesis* de Canal Sur, Aranda recordaba que escribió su primer cuento a la edad de seis años, experiencia que despertó en él el gusto por escribir obras de ficción. Durante sus años como universitario, Aranda publicó sus cuentos en la revista de la universidad y trabajó en una residencia de enfermos mentales y en la Escuela para Extranjeros de la Universidad de Málaga. Luego de terminar la carrera, viajó por el mundo para indagar en otras culturas y para conocerse a sí mismo. De vuelta a su ciudad natal, trabajó con jóvenes en riesgo de exclusión social y enseñó español en la Universidad de Orán, de Argelia. Aranda irrumpió en la escena literaria andaluza con *La otra ciudad* y con *Desprendimiento de rutina*. Con ésta ganó el I Premio Sur de Novela Corta; con aquélla, el Premio de la Crítica Andaluza y fue finalista del VII Premio Primavera; seis años después, bajo la dirección de Silvia Quer, la obra se adaptó a la televisión con guion de Ángeles González Sinde.

Como explica Rocío Peñalta Catalán (2021), aunque por su fecha de nacimiento Pablo Aranda encajaría dentro de la *Generación X*, habría que desvincularlo de este grupo por los elementos distintivos de su forma de hacer literatura. Al contrario de sus coetáneos, el escritor andaluz no ignoraba los problemas de la sociedad en la que viven sus personajes (p. 19). A causa de las características estéticas de su narrativa, resulta difícil situarlo dentro de un movimiento literario específico: José María Izquierdo detecta en sus novelas rasgos costumbristas (Peñalta Catalán 2021, p. 20); Antonio Soler observa características de la novela realista (p. 23); mientras que Gabriel Noguera Martín identifica aspectos de la novela posmoderna tanto en su estilo como en sus temas (*id.*). A estas propuestas, Peñalta Catalán

\* Mi profundo agradecimiento a Ibon Izurieta, quien con todas sus sugerencias me ayudó a mejorar este trabajo. Descansa en paz, amigo.

añade que también hay en su obra rasgos de lo que Germán Gullón denomina “posrealismo”, y Vicente Luis Mora, “realismo fuerte” (p. 32). Con ambos términos se refieren a un realismo nuevo socialmente comprometido, pero que no es dogmático, y que, como explica Francisca Noguerol a partir de Alexandre Gefen, pone por obra lo que ella designa como “micropolítica”: “preocuparse... por atender los traumas colectivos y generar la empatía del lector hacia los otros” (2020, p. 55). Ante la dificultad de situar al escritor en una generación o en un movimiento literario, Peñalta prefiere ubicarlo en “los márgenes”: en el margen social, por plasmar en sus páginas a los más desfavorecidos; en el nacional, particularmente, por el hecho de ser un escritor andaluz y malagueño; por último, en el genérico (en Trujillo López 2022). Con respecto a este último, *Desprendimiento* abrega en dos géneros literarios, la novela policíaca y la psicológica; no obstante, éstas se limitan a ser la horma sobre la que se construyen la trama y los personajes. Interesa, por tanto, recordar, aunque sea brevemente, sus características.

En su trabajo sobre la novela policíaca, José F. Colmeiro (1992) expone cómo la España de la transición (1975-1982) presentaba unas condiciones sociales, culturales y políticas que favorecieron el surgimiento de lo que él denomina la “novela policíaca negra”: los cambios políticos, el rechazo de los valores morales del franquismo, la crisis económica, el crimen, la corrupción política y policial, ETA o el desempleo desmoralizaron a los españoles de ese período histórico. La sociedad española ofrecía, por tanto, el escenario idóneo para que surgiera una novela policíaca realista que denunciara la situación del país (Colmeiro 1992, pp. 30-32). Así, con este género literario, los escritores de esos años “nos muestran un mundo en que los papeles del bueno y del malo están frecuentemente invertidos” (p. 33) y presentan una sociedad caracterizada por su hipocresía, violencia, falta de solidaridad y seguridad ciudadana (p. 35). La figura del detective privado, el crimen y su investigación son, por tanto, los elementos de los que se valen los escritores para plasmar la crisis de una sociedad que ha perdido la esperanza en sus instituciones y en el sistema político.

En la actualidad, la hibridación es, como apunta Javier Rivero Grandoso (2011, p. 4), la tendencia de la novela negra. La preocupación por conocer la interioridad del criminal hace de la novela psicológica uno de los géneros que mejor se complementa y asocia con la novela policíaca. Estamos ante protagonistas que “no se presentan como nítidas encarnaciones del bien o del mal, sino como integrantes de una humanidad caracterizada por sus distintas combinaciones... y que se van modificando en el devenir de su historia, sus motivos y circunstancias” (Cardozo Brum 2022, p. 166). Es decir, se trata de personajes complejos y dinámicos que presentan varios

aspectos de su personalidad y que evolucionan o se deterioran conforme avanza la historia narrativa. La acción, por consiguiente, no es el centro de la trama, pues lo que interesa es, por medio de extensos monólogos o la elaborada intervención del narrador omnisciente, presentar la introspección del protagonista y sus reflexiones sobre su comportamiento, estado de ánimo, miedos, autoestima, dudas o conflictos internos. La novela psicológica presenta personajes infelices, apáticos, que se sienten solos y que no encuentran satisfacción ni en el ámbito familiar ni en el social (Cardozo Brum 2022, pp. 167-168).

#### ARGUMENTO

Los principales personajes de *Desprendimiento* trabajan en Cutresa, empresa malagueña de la que se tiene poca información, pero de nombre significativo: según el *DLE*, *cutre* es un adjetivo coloquial con el que se denomina algo o a alguien “pobre, descuidado, sucio o de mala calidad”. Sin apenas más información que el sugerente nombre de la compañía, en ella se ubica a un grupo de empleados y directivos, caracterizados unos por las deslealtades conyugales y prepotencia y otros por el desánimo y la humillación. Luis, protagonista de *Desprendimiento*, es un miembro de la plantilla, que, en las primeras páginas de la novela, nos revela su plan profesionalmente suicida de no entregar los informes para solicitar una subvención. Su objetivo es perjudicar a Rodrigo, su jefe inmediato, sin realmente plantearse las consecuencias que su decisión pueda tener; de hecho, le da igual. A raíz de esto, el director de la empresa en Málaga, don Ramón Darajas-hijo, lo destituye de su cargo y lo envía a Macharaviaya, donde Cutresa tiene un almacén prácticamente inoperativo, en el que trabaja Vicente, empleado que se pasa el día en el bar de enfrente y que tendrá un papel relevante en la vida de Luis y en el desenlace de la novela.

La destitución de Luis va a desencadenar una serie de acontecimientos provocados tanto por su complejo de víctima y locura qui-jotesca como por su deseo de venganza. Esto lo lleva a contratar a Isidro, detective privado, a quien le encarga que investigue a don Ramón, sin saber exactamente para qué. Las infidelidades que éste descubre despiertan en Luis el deseo de eliminar a los “monstruos” del mundo. Mientras el protagonista se deja llevar por sus desatinados pensamientos, Marta, su pareja, cansada de sus mentiras, su indiferencia e irracional comportamiento, le es infiel con su jefe Rodrigo. Para Luis, sin embargo, nada de lo que le está ocurriendo en los ámbitos profesional y familiar resulta problemático, sino todo lo contrario: su destitución la considera un ascenso, el crimen que

comete es todo un acto heroico y su separación es lo mejor que le ha podido pasar, pues, a partir de ahora, va a poder vivir donde, como y con quien quiera.

#### LOS PERSONAJES: LA DEBILIDAD DEL HOMBRE FRENTE A LA ENTEREZA DE LA MUJER

Los personajes de Aranda se caracterizan por su compleja humanidad y la comicidad que los envuelve. En *Desprendimiento*, el escritor plasma la Málaga de la clase trabajadora. La ciudad andaluza, gracias a los habitantes ficticios que la pueblan, se presenta como una urbe simpática, pero realista, en la que también se percibe la soledad y el rechazo que sufren los marginados<sup>1</sup>. Sus personajes se mueven por los chiringuitos, bares, cafeterías, restaurantes, calles y barrios de la capital de la Costa del Sol, entre ellos, Eugenio Gross, un barrio malagueño de clase obrera, y Macharaviaya, un pequeño pueblo del interior. En estos espacios deambulan viandantes anónimos, trabajadores, dueños de pequeños negocios y jubilados, algunos de ellos capaces de un lenguaje perspicaz, divertido e irónico, que transmite el carácter del malagueño. Los lectores pueden reconocer esta ciudad andaluza de inmediato cuando el protagonista avanza de un lado a otro por sus establecimientos, calles y vericuetos. De esta forma, Málaga y sus habitantes crean el fondo de un cuadro sobre el que Aranda va a idear una serie de sucesos y a forjar una densa red de personajes que, en mayor o menor medida, se encuentran vinculados entre sí.

En esta novela hay un mayor número de personajes masculinos, pero es mediante tres de ellos que Aranda nos presenta una masculinidad en crisis. Margarita Saona (2007), al elaborar sobre el concepto de *ficción dominante*, se hace eco de lo que dice Kaja Silverman, quien lo entiende como “la ideología sobre la cual se asientan las diferencias de género” (s.p.), y para quien la castración es un aspecto central de la subjetividad masculina, pues “las contradicciones sobre las que se asienta la ficción dominante se hacen explícitas y se hace imposible no admitir la crisis de un sistema estructurado en la diferencia de género, la familia y un modo de producción específico” (s.p.). En *Desprendimiento*, la angustia y la humillación que provocan la infidelidad en el hombre le llevan a vivir en un estado de abandono físico y psicológico. En Luis, Manuel, compañero de Cutresa, e Isidro tenemos a tres hombres que se sienten metafóricamente castrados. El primero intenta compensar su exceso de peso, la humillación de la que es objeto en el trabajo y su menor capacidad

<sup>1</sup> Esta situación se presenta, por ejemplo, con los personajes de Inés, asistenta de la limpieza, y Rodrigo, camarero y amigo de Luis.

de poder adquisitivo con respecto a su pareja, imitando la masculinidad que se presenta en el *western* y en el cine negro. Al segundo lo hunde emocionalmente que su mujer le sea infiel con el director de Cutresa. Esto lo lleva a cuestionar su potencial sexual y a reflexionar sobre lo que supone ser traicionado por su mujer; en otras palabras, llevar una cornamenta. Y tanto el sobrepeso como la precariedad económica hacen del tercero un hombre poco atractivo y con complejo de inferioridad.

En oposición a éstos, hay que establecer el papel de cuatro personajes femeninos que, a pesar de tener relativa presencia en el desarrollo de la trama, no dejan de ser importantes. Tanto Marta como Amparo —cónyuge de Manuel— optan por hombres en posición de poder y se niegan a ser absorbidas por la locura o la inseguridad de sus parejas. Por su parte, la madre del protagonista, por la profesión e infidelidad de su marido, crío a Luis sola y rechaza la imagen del padre que su hijo se ha construido. Estas mujeres desestiman lo que les propone el hombre y ninguna de ellas se ajusta al arquetipo de la mujer fatal del género criminal. Desvinculada de estas tres mujeres, se encuentra Inés, encargada de la limpieza en Cutresa. Con este pequeño personaje, Aranda, además de exponer la invisibilidad de la clase trabajadora, presenta la fortaleza de una mujer que tiene que soportar la indiferencia de los demás y la cosificación que se hace de ella en el trabajo. Aun así, y a pesar de que se pasa el día fregando suelos, esta trabajadora de la limpieza se niega a que la ninguneen. Su perspicacia la lleva a observar y a detectar la fragilidad emocional de estos hombres. Su reacción ante las lágrimas de Manuel cuando decide perdonar la infidelidad de Amparo habla de la entereza de una mujer para quien la dignidad es un aspecto inherente a la persona, a la vez que pone de manifiesto la inseguridad de un personaje que necesita tener a una mujer en su vida para sentirse hombre y para ser feliz: “No entiendo a los hombres —pensó en voz alta Inés, que había entrado para cambiarle el agua al cubo de la fregona—. Menudos idiotas. Si serán pringaos” (*Desprendimiento*, p. 183)<sup>2</sup>.

#### PARODIA DE LA NOVELA POLICÍACA

Es difícil situar *Desprendimiento* en un género literario específico. A pesar de que se cometen dos crímenes, Aranda se aleja de la novela policíaca, pues ni la investigación ni la resolución del enigma son aspectos centrales de la trama. El escritor da prioridad al comportamiento de los personajes, a la interioridad y a la circunstancia

<sup>2</sup> Cito por la edición de Argual de 2003, por lo que de aquí en adelante daré la abreviatura del título y las páginas de los lugares citados, o solamente las páginas, según convenga.

que rodea a cada uno de ellos. De esta forma, la incorporación de elementos de la novela psicológica le va a ayudar a construir un protagonista con rasgos quijotescos y a crear una parodia de la novela policíaca. La estructura de *Desprendimiento* descansa, por tanto, sobre cuatro pilares: el homenaje al *Quijote*, la parodia y los géneros de la novela criminal y la novela psicológica.

Gérard Genette (1997), en su influyente trabajo de *Palimpsests*, expone que hay múltiples modos estructurales de influencia y conexión entre los textos, como es el caso de la parodia y el pastiche. El pensador francés considera la primera técnica literaria como un género que transforma y distorsiona el texto original (hipotexto) en un texto nuevo (hipertexto), y entiende la segunda como el hipertexto que nace de la imitación estilística del hipotexto (pp. 24-26). Partiendo de estas ideas, Inmaculada Torres Rivas sigue el concepto de *parodia* de Linda Hutcheon y Margaret Rose, y la define como

la imitación de uno o más modelos para someterlos, más tarde, a una subversión irónica por medio del distanciamiento crítico. En este alejamiento el autor elabora un nuevo modelo que, aun evidenciando las huellas de los textos escogidos, revela las características de una obra nueva y original (2001, p. 406).

Carlos Bastidas Zambrano (2012) aplica estos conceptos a la novela policíaca latinoamericana de finales de siglo xx. Según el estudio, la parodia de la novela policíaca realista (el *hard-boiler*) fue la herramienta a la que recurrieron estos escritores para presentar el estado de sociedades en crisis económica y sumidas en dictaduras políticas. De esa forma, y en lo que se refiere a este género literario de los años setenta, para Bastidas Zambrano no se puede hablar de parodia “en su sentido clásico sino de pastiche”, ya que “en el acto... de deformar los prototipos, de ser una literatura policial exageradamente paródica..., categorías como el homenaje, el pastiche, la autorreferencialidad e intertextualidad son elementos constitutivos de sus estéticas” (p. 276).

Estas definiciones de parodia y pastiche arrojan luz sobre lo que Aranda propone en su novela y son las líneas generales sobre las que me apoyo en mi análisis de *Desprendimiento*. Como veremos, el escritor no sólo transforma y distorsiona elementos del texto literario de la novela policíaca, en concreto, los personajes del detective y del criminal, sino que también emula rasgos propios de este género para terminar creando una novela estilística y genéricamente diferente. Aranda, además de romper con los arquetipos, la estructura y las características del género criminal, integra en su texto elementos de la cultura de masas, tales como la prensa amarilla y la programación televisiva. Luis disfruta con un programa de videntes al que suelen llamar los personajes de la novela, con los anuncios publicitarios, con

las series de televisión y, especialmente, con las películas policíacas. Todos estos elementos adquieren la forma de un *collage* literario en el que se apuntala la decadencia de algunos personajes con dudoso sentido de la ética y psicológicamente débiles.

En *Desprendimiento* se cometen, además de muchos delitos menores, dos crímenes: don Ramón Darajas-hijo y Ramón Tiesto (guardia civil jubilado, dueño de un chiringuito y traficante) son atropellados por Luis y don Mariscal (presidente de Cutresa), respectivamente. Sin embargo, el motor de la trama no es la investigación, ni castigar a los culpables constituye la resolución. De hecho, los miembros del orden público no demuestran interés en recoger huellas, en seguir las pistas, en realizar un estudio forense ni en interrogar a testigos y sospechosos. Tal y como se ha estructurado la novela, lo que realmente interesa es el comportamiento y la subjetividad de Luis y la progresión de su locura. El papel del detective privado es, por tanto, relativamente mínimo, y somos los lectores quienes, conforme se desarrollan los acontecimientos, descubrimos al protagonista y su psicología. Esta información se nos ofrece directamente, por medio de sus actos, sus palabras y sus pensamientos, e indirectamente, por medio de otros personajes y del narrador omnisciente. Los lectores llegamos a tener más información que el resto de los personajes, quienes no sólo ignoran el pasado y los pequeños delitos del protagonista, sino que nunca llegarán a saber quiénes cometieron los crímenes. El escritor deconstruye, de esta forma, la estructura narrativa de la novela policíaca, ya que ni el atropello ni la investigación ponen en marcha la trama, sino la destitución del protagonista. Así pues, los acontecimientos giran en torno a un ser irracional y al desconcierto y caos que provoca con sus mentiras y conducta.

Como se explicará más adelante, con las tres pequeñas historias que se incorporan en la obra, se crea un entramado de personajes y una serie de deslealtades amorosas que funcionan como microcosmos de la historia principal y anuncian el devenir de los acontecimientos y del protagonista. Aunque independientes del texto principal, éstas son relevantes en la totalidad de la trama. Una de las historias interpoladas es la narración del argumento de la película que cautivó la imaginación de Luis la noche anterior a su destitución. El entramado argumental de este largometraje queda interrumpido tanto por los anuncios comerciales como por los breves sueños de Luis frente al televisor. Según relata el narrador, el fiscal de Nueva York contrata a Jim, detective privado, para que investigue a su mujer, quien es la amante de Jim. Luis se despierta y ve la escena que es premonitoria de lo que ocurrirá en su propia vida: Jim observa una fotografía en la que Carol, su mujer, se besa con el fiscal.

A pesar de que la investigación que Luis encarga a Isidro es similar a la de Jim, el detective malagueño es una versión esperpénti-

ca del detective neoyorquino tanto por la imagen destartada que ofrece de sí mismo como por su forma de proceder. Isidro Rodríguez no es el personaje principal, sino que sirve a Aranda para parodiar la figura del que debería ser, pero no es, el héroe de la novela. La descripción de su lugar de trabajo deconstruye la escena del largometraje de la noche anterior: “La puerta de Rodríguez, detective privado, no era de cristal con un letrero formando un semicírculo alrededor de ningún escudo federal. Era marrón y tenía una imagen de un Sagrado Corazón” (*Desprendimiento*, p. 58). De igual manera, situaciones como su entrada en el cementerio para asistir al entierro de don Ramón en busca de sospechosos hacen del detective un personaje más bien irrisorio: “Del coche gris y semipequeño, o sea, mediano, salió un hombre que buscó algo en el maletero. Sacó una chaqueta, se la puso y la alisó con las palmas de ambas manos. Luis reconoció a Isidro, detective privado, con su andar cansado y su cara descubierta sin gafas de montañero” (*Desprendimiento*, p. 124).

En sus reflexiones sobre la figura del detective urbano, Nattie Golubov dice que se trata de un hombre común pero de “fortaleza moral y una fidelidad obstinada que le permiten cumplir con su deber y sobrellevar ciertas pruebas inhumanas sin ejercer facultades sobrehumanas” (1991-92, p. 103). El detective es, por tanto, “epítome de masculinidad” (p. 107), cuyo objetivo consiste en descubrir la verdad y proteger a la sociedad del crimen. Como hombre y detective, el “héroe” de Aranda se aleja de este arquetipo. Al contrario que Jim, Isidro no parece estar sexualmente satisfecho, es emocional y físicamente débil, y un ser que se aísla de la sociedad no sólo para pasar desapercibido y protegerse del mal, como explica Golubov (p. 108), sino también para ocultar el complejo de inferioridad que le impide establecer relaciones sociales y románticas. A pesar de que no es el detective que el cine había creado en la imaginación de Luis y de que su manera de investigar puede rayar en lo absurdo, tampoco es un profesional del todo inepto. Aun así, el papel del detective es contraproducente, pues sin él saberlo, la información que presenta a Luis lleva al caos y a la catástrofe. Su papel en la trama no es, por tanto, insignificante. Sobre él recaen dos investigaciones: la primera por encargo del asesino, y la segunda, por el jefe del asesinado. La investigación se mantendrá en un segundo plano, pero lo que resulta llamativo, hasta cierto punto, aunque sea consecuente con su temperamento, es la falta de curiosidad del investigador, quien desaparecerá sin llegar al fondo del asunto.

Las autoridades de la ciudad también están constantemente ridiculizadas. Esto se realiza de dos maneras: por un lado, con la figura de una pareja de municipales, Aranda elabora la caricatura de unos representantes del orden público que intentan castigar sin éxito las infracciones del protagonista. Esta pareja, de aspecto desaliñado,

siempre sin afeitarse, masticando chicle y con cierto discurso prepotente, pero, a la vez, ocurrente y bromista, se cruza en repetidas ocasiones en las andadas de Luis por Málaga, quien una y otra vez logra burlarlos, a pesar de las buenas intenciones de ambos policías por imponer el orden. Por otro lado, la falta de presencia policial en el lugar de los dos crímenes es otra manera de parodiar a los que tienen como misión resguardar el orden y velar por la seguridad de la población. Con la inacción policial, se deja en evidencia unos cuerpos de seguridad para nada confiables y que dan por sentado que ambas muertes fueron trágicos accidentes.

Las organizaciones mafiosas, otro elemento del género criminal, tampoco forman parte del argumento de esta novela. Aranda construye una sociedad malagueña en la que, aun cuando se tiene noticia del mundo del contrabando, su presencia está más bien difuminada. Ello no significa, sin embargo, que la existencia de estos criminales no perturbe a los personajes. La reacción de Marta, cuando Rodrigo le dice que va a hablar con Ramón Tiesto, un tipo con reputación de traficante, para que indague sobre el detective privado, indica que éste era temido y conocido en la ciudad: “¿Ramón Tiesto? ¿El del chiringuito? ¿El monstruo ése? Aquí hay algo raro, Rodrigo, tengo miedo” (*Desprendimiento*, p. 103). El criminal de esta novela tampoco pertenece a ninguna organización delictiva ni es el típico asesino en serie que tiene aterrorizada a la ciudadanía. Luis es un hombre torpe, infantiloides e irracional que nunca había matado a nadie, y que con sus incongruencias y desfachatez puede provocar la risa o la sonrisa del lector. El crimen que cometió, aunque producto del deseo de venganza, no fue premeditado; al contrario, lo gestó en cuestión de segundos, cuando vio a su director caminando por la autopista en dirección a la gasolinera del Candado:

Reconoció don Ramón al ser deforme que había causado la pérdida de las subvenciones... y por una vez se alegró de verle... Luis se quedó pasmado cuando el monstruo se metió en la carretera y le enseñó los dientes. Solo tuvo que girar un poco el volante para golpearle de lleno. Plom. Un golpe seco que sonó como una patada a una caja de cartón... Don Ramón..., en el negro asfalto... Y la carretera, ya sin monstruos ni sus encarnaciones humanas, sola para él, Luis (pp. 94-95).

La resolución de esta novela podría encajar con la definición del cine negro posmoderno de Pilar Andrade Boué, para quien “El mundo del cine negro es, pues, negro también porque se cierra a las luces de la razón. Y en él triunfa una fatalidad concebida de modo muy schopenhaueriano, como una Voluntad implacable que actuará siempre, pero cuyas leyes el ser humano no puede descifrar” (2010, s.p.). En *Desprendimiento* triunfa la sinrazón, la falta de escrúpulos de los que se encargan de hacer desaparecer el arma de cada uno de los

crímenes y el deseo de venganza de Luis y de don Mariscal. El primero está convencido de haber eliminado a un monstruo y el segundo de haber hecho justicia.

A pesar de que en el subconsciente de Luis hay un motivo para matar —la venganza por haber sido destituido—, Aranda rompe con los arquetipos y las características de este género. La novela policíaca se limita, por tanto, a ser el marco sobre el que se desarrolla la trama. Como plantea Peñalta Catalán:

Así pues, Pablo Aranda construye una parodia de la novela de detectives tomando como modelo las clásicas películas estadounidenses de detectives privados, y... confrontándolas con una realidad que, en comparación con el ideal, resulta totalmente desvirtuada. Asimismo, el esquema del género sigue siendo perfectamente reconocible para el lector (2021, p. 127).

En *Desprendimiento* también encontramos aspectos de la novela psicológica tales como el conflicto de la identidad, la dualidad de los personajes y la confusión entre realidad y ficción.

#### ASPECTOS DE LA NOVELA PSICOLÓGICA

En *Desprendimiento*, además de haber un protagonista mentalmente perturbado que acaba perpetrando un asesinato, también hallamos otros elementos de la novela psicológica. Por medio del narrador omnisciente, de breves reflexiones o del diálogo, Aranda crea personajes carentes de conciencia o autoestima, pero abundantes en miedos y conflictos que interfieren en sus vidas. Con mayor o menor profundidad, se desarrolla el estado emocional y psicológico de tres personajes: Luis, Isidro y Manuel. Sin embargo, y al contrario de lo que ocurre en la novela psicológica, el escritor no da prioridad a la reflexión sobre la acción, y tampoco hace del protagonista un ser solitario que deambula por su ciudad sin rumbo fijo. La situación de Luis es diferente a la del personaje de este género literario, pues se trata de un individuo que no se siente solo, sino que quiere estar solo. Si busca compañía, lo hace para establecer relaciones con personajes que entiendan su locura y que compartan su forma de ver la vida.

Aranda erige todo un entramado de personajes moralmente imperfectos que pertenecen a la clase media y trabajadora. Muchas de estas vidas, en mayor o menor medida, están conectadas entre sí, aunque otras, como los vecinos de Luis o las mujeres de la plaza de Macharaviaya, por mencionar sólo dos grupos, se limitan a ser meros espectadores o a hacer comentarios sobre el protagonista o la vida misma. La relación más importante que se establece en *Desprendi-*

*miento* es la de Luis, Rodrigo, camarero del chiringuito de Ramón Tiesto, y Vicente, el empleado del almacén de Cutresa. Estas tres vidas tienen un pasado y un presente que los vincula: Luis y Rodrigo están unidos por el fallecimiento de sus padres en el mismo accidente de tráfico; Vicente y Rodrigo, por el servicio militar que hicieron juntos y el maltrato que recibieron de su superior; Vicente y Luis, por Macharaviaya y el modo de entender la vida. El personaje que funciona como nexo entre los tres es Luis, un ser subversivo y con complejo de víctima. Según el narrador, la única experiencia traumática que se conoce de su pasado es la muerte de su padre cuando Luis era adolescente. La falta de una figura paterna marca a un personaje que intenta reconstruir tanto al padre como las vivencias que tuvo con él. En las conversaciones del protagonista con su madre y con Marta, su pareja, los lectores descubren que los recuerdos que tiene de su progenitor son producto de la fantasía.

Además de otras características bosquejadas líneas arriba, el protagonista de Aranda es un ser desconcertante, cuya inmadurez, egocentrismo e irracionalidad lo conducen a vivir su propia versión de la realidad circundante. Su falta de civismo es un aspecto de su personalidad transgresora y delictiva. Luis no respeta las reglas básicas de la convivencia, tales como cumplir en el trabajo, obedecer las normas de tráfico o abonar una consumición o un servicio. De hecho, por poner un caso concreto, comer gratis es para él uno de los objetivos de su día a día. Tal desfachatez, que llega al punto de lo risible, lo lleva al enfrentamiento verbal con otros personajes. Para Luis, el culpable y responsable de los pequeños incidentes que él mismo provoca es siempre el otro. Nuestro protagonista se aprovecha de todo lo que puede y de quien puede para quedar siempre por encima de los demás; carece de sentido de la responsabilidad y permite que sus emociones dicten sus actos. Las palabras del narrador en las primeras páginas de la novela son reveladoras:

Tratando de imaginar las consecuencias de su dejadez en los informes que no había hecho, *recreándose* en los gestos de Rodrigo cuando le regañara al día siguiente, fue cayendo en un agradable sopor en el que el ruido de los coches abajo en la calle parecía el rumor del oleaje en una playa amplia y vacía, amplia y vacía, amplia y vacía (*Desprendimiento*, p. 10; las cursivas son mías).

El comportamiento de Luis encaja en la teoría del doble de Carl G. Jung, para quien el “inconsciente individual” es “la Sombra” o el lado oscuro del individuo y el “inconsciente colectivo” son los arquetipos representados en el padre o los mitos con los que se establecen las normas morales y sociales, según explica Herrero Cecilia (2011). Para Jung, cuando la persona establece la armonía entre el inconsciente individual y el colectivo, halla el “Sí mismo”, el “yo

consciente”. Por el contrario, si el individuo es incapaz de lograr esta armonía,

el “yo consciente” puede dejarse dominar... por su imagen social convirtiéndola en una especie de absoluto. Esto producirá determinados efectos de desdoblamiento, porque nuestra sensibilidad interior... va a quedar oprimida o sofocada por las exigencias que impone la sumisión a nuestro rol social. Pero, aunque se encuentre reprimida, el “ánima” permanece viva y se manifestará haciendo que el sujeto adopte comportamientos desconcertantes e infantiles en situaciones muy personales en las que se siente fuera de su rol social o de la “máscara” dominante de la *persona* (p. 38).

La irracionalidad de Luis se potencia cuando descubre en una fotografía que el director de Cutresa en Málaga y su jefe tienen amantes y que Marta es una de esas mujeres: “Supo Luis en ese momento que el muerto del que había hablado la mujer con voz de hombre era don Ramón. Y esa certeza la sintió como algo lejano que no le afectaba” (*Desprendimiento*, p. 81).

La mentira compulsiva es otro aspecto de su personalidad que no puede desligarse ni de su carácter infantil ni de sus transgresiones, y que complica sus relaciones sociales y personales. Según especialistas en el tema, la mentira produce “cierto grado de placer al mitómano. Saber que cada mentira implica un nivel de riesgo genera una descarga de adrenalina que actúa a nivel cerebral como recompensa y fortalece la respuesta mitómana, cerrando así un círculo vicioso” (Linares 2021, s.p.). Esta caracterización del mitómano retrata a la perfección el personaje de Luis: miente a sus compañeros de trabajo, a su madre, a su pareja, a la policía, a los camareros, a los vecinos, a la limpiadora; es decir, a todo aquel con el que tiene alguna relación, por insignificante que ésta sea. Luis miente en más de cuarenta ocasiones a lo largo de la novela, mentiras innecesarias que hacen de él un ser absurdo, principalmente cuando su interlocutor sabe la verdad. La falta de autoestima y de habilidades sociales suele mencionarse como otro de los factores que llevan al mitómano a mentir. Vemos que Luis miente sobre sí mismo para ser aceptado y para aparentar ser un empleado eficiente y un compañero considerado. La conversación telefónica que tiene con la viuda de don Ramón es una de las muchas situaciones disparatadas que provoca con el único objetivo de causar una buena impresión:

—Quería decirle que lo siento mucho y que puede contar conmigo para lo que estime oportuno.

—Muy amable, ¿algo más?

—Sí, bueno, es que no me he acercado a usted en el cementerio porque la he visto muy afectada y abrazada a sus hijos —mintió Luis.

—Si yo no tengo hijos. Mire, voy a colgar, que con tantas llamadas no puedo terminar la partida (*Desprendimiento*, p. 134).

El mitómano tiene la necesidad de construir “un nuevo recuerdo para cubrir una realidad desagradable, que reemplaza con una historia mejor” (Linares 2021, s.p.). Es decir, necesita imaginarse una realidad alternativa que le satisfaga; de ahí que nuestro protagonista se invente una relación de padre-hijo que nunca existió. Como le reprocha su madre, éste nunca estuvo presente en sus vidas: “Tu padre siempre se buscaba alguna ruta con el camión para Navidad, pero no te creas que yo no sabía con quién estaba. Si la guarra esa le ponía pimientos rellenos no sé yo, pero me extraña mucho” (*Desprendimiento*, p. 171). Por el contrario, las historias que se inventa sobre su madre también revelan un individuo que miente para justificar la falta de interés por su progenitora.

La duplicidad del ser humano es otro elemento producto de la fantasía de Luis. Así, vemos que, para negar la realidad de su vida sentimental, juzgará que es necesario hacer un desdoblamiento de su pareja. En su imaginación, Marta tiene tres modalidades. La primera Marta, la “real”, es incapaz de serle infiel, y en sus fantasías se le aparece como una mujer sensual con una “teta enorme” (p. 20). La segunda Marta, pesada y regañona, es la amante de su jefe; ésta “sería la otra, que no cuenta” (p. 92), invención que le permite desestimar aspectos de su pareja que le irritan o le hacen daño, como, por ejemplo, el ser objeto de su infidelidad. La tercera Marta, completamente onírica, surge de una siesta que tuvo en su coche, y la necesita para explicar la separación que le pide la Marta original: “No te preocupes... es ley de vida. Entiendo que alguna de las Martas quisiera separarse. Claro que la Marta que ha vencido ha contado con la ayuda, aunque sea por omisión, de las otras dos” (p. 159). Como señala Peñalta Catalán, la duplicidad es una constante en las novelas de Aranda: muchos de sus personajes “se componen de diversas identidades, motivo de autorreflexión en algunas ocasiones, fuente de confusión en otras. Este conflicto de identidades también determinará la manera en que los personajes se relacionen entre ellos” (2021, p. 62).

Los homónimos en algunos de los personajes es un aspecto de esa dualidad. Por medio de esta técnica iterativa, el escritor explora la idea de las múltiples identidades. Así, entre los personajes tenemos dos Rodrigos, dos Luises —el protagonista y el camarero del bar de Eugenio Gross—, dos Isidros, dos Vicentes y tres Ramones: Ramón Tiesto, Ramón Darajas-hijo y don Ramón Darajas-padre, el fallecido excoronel que sirvió en el Sahara y que tuvo a Vicente y a Rodrigo bajo sus órdenes. Los tres son monstruos que, según Luis, merecen ser eliminados: “Toda persona son dos, y uno es bueno y otro a lo mejor malo, sólo Ramón es dos, o más, y todos malos” (*Desprendimiento*, p. 93).

Vivir en un mundo de fantasía no es una faceta exclusiva del protagonista, sino que también está presente en aquellos personajes emocionalmente vulnerables. Vemos que, incapaces de superar la soledad o la traición de la pareja, los personajes tienen la necesidad de construir seres dobles para negar la realidad que los castra y maltrata. Así, al igual que Luis, en un intento de sobrellevar la traición de su mujer, Manuel se pregunta sobre la duplicidad del ser para no tener que admitir que ésta lo engaña. No obstante, y a diferencia del protagonista, Manuel y el detective son personajes conscientes de las causas de su tristeza y tratan de transigir o de enfrentarse a su realidad. El primero no se engaña sobre su matrimonio resquebrajado a causa de la infidelidad, pero decide perdonar a su pareja por miedo a la soledad y al fracaso; el segundo abandona su profesión y se propone establecer relaciones sociales satisfactorias con el propósito de encontrar una pareja de carne y hueso en lugar de una de papel.

#### HOMENAJE AL *QUIJOTE*

Obsesionado con la programación televisiva, en concreto, con las películas y series policíacas, el protagonista de *Desprendimiento* se desconecta de la sociedad y de su familia. Así, de manera semejante al icónico personaje de Cervantes, Luis “ve” aspectos de la ciudad de Málaga que son resultado de la ficción y de su fantasía, y justifica sus actos delictivos repartiendo culpas entre los demás y las normas sociales. El homenaje del texto cervantino se lleva a cabo tanto con el protagonista como con el desarrollo de los acontecimientos y la estructura de un texto en el que se interpolan historias producto de la cultura de masas: una se desenvuelve a partir de actores y actrices de anuncios publicitarios y series de televisión; otras dos constituyen la narración de dos largometrajes que ve el protagonista —la primera se presentó anteriormente en el análisis de la parodia de la novela policíaca.

William Rozenblat propone que el papel de las historias interpoladas en el *Quijote* es el de autorizar la inverosimilitud de la trama principal:

En esta textura cervantina... es indispensable recalcar —como elemento que confirma la voluntad del autor de señalar hasta qué punto se mezclan lo verosímil, lo inverosímil, lo real, lo ficticio y el desatino— el parecer de don Quijote acerca de los sucesos que acaban de ocurrir en la venta (1991, p. 114).

Con los anuncios comerciales y las series de televisión, Aranda interpola una segunda historia breve. Estos actores y actrices son conocidos por los televidentes y están conectados entre sí tanto delan-

te como detrás de las cámaras. Mediante la descripción del trabajo artístico que éstos realizan se establece una relación entre ellos y se crea una historia de enredo en la que, al igual que en el texto principal, el amor y las deslealtades acabarán en desgracia, de la que se harán eco los medios de comunicación. Con esta historia interpolada, se presenta a un personaje cuya incapacidad para distinguir entre realidad y ficción lo lleva a cometer un asesinato. En este microcosmos literario se materializa lo que Luis en su subconsciente quizás deseaba hacer, pero que no pudo llevar a cabo: matar al amante de su mujer. Asesinar a Rodrigo habría significado reconocer que Marta le era infiel.

Al igual que en el *Quijote*, lo “real” y lo ficticio se confunden en esta historia. Es decir, las relaciones ficticias que se crean en la serie y en los anuncios publicitarios se proyectan en la vida “real” de estos actores y actrices. Las vidas de tales personajes son de conocimiento público gracias a la divulgación que se hace de los hechos en la prensa amarilla. Los personajes de la trama principal se convierten, de esa manera, en lectores y espectadores de otras vidas ficticias y “reales”. Con esta técnica literaria, Aranda produce el efecto de verosimilitud que Antonio Rey Hazas explica en su análisis de las novelas interpoladas en el *Quijote*.

Los personajes del *Quijote* son a veces, simultáneamente, protagonistas de sus vidas, espectadores de otras, narradores y lectores, por lo que el juego de vida y literatura, realidad y ficción, se constituye en el eje de su poética de la libertad, al mismo tiempo que posibilita la verosimilitud de tan complejo, múltiple y dispar entramado de elementos (2013, p. 203).

La tercera historia breve que se interpola en la trama principal es la película que Luis ve después de haber atropellado a don Ramón. Esta historia es una rocambolesca trama de amor, intriga, detectives e infidelidades que concluye con la venganza de una mujer víctima de la infidelidad de su marido, quien había fingido su muerte para escapar a Brasil con su amante. La película tiene como desenlace el surgimiento del amor entre ella y el detective privado que contrató. A Luis esta película le pareció magnífica, “de gran calidad técnica y de enorme verosimilitud” (*Desprendimiento*, p. 110), quizás porque era el reflejo de su propia vida, una vida construida a base de mentiras y en la que tampoco faltaban la infidelidad y la figura del detective. Al igual que Cervantes, Aranda consigue con estas pequeñas historias producir el efecto de unos personajes “reales” dentro de la totalidad de su obra.

Otro elemento que también ayuda a crear la impresión de verosimilitud es la metaficción. Rey Hazas explica que esta técnica literaria es “un juego de enmarque, de literatura dentro de literatu-

ra..., cuya finalidad, además de borrar las fronteras entre realidad y ficción, es la de hacer verosímil lo increíble. Porque la vida de don Quijote parece más que real... pese a su carácter disparatado y estrafalario” (2013, p. 204). Así, de la misma manera que los personajes del *Quijote* hablan sobre los géneros literarios que estaban de moda en el siglo XVII, Luis reflexiona sobre el género negro y se inventa otros géneros cinematográficos, como el “rosa para algunas comedias románticas” (*Desprendimiento*, p. 39) o el “cine naranja” para las películas de la actriz valenciana Lina Morgan (p. 40).

Don Quijote y Luis son seres enajenados que apelan a la fantasía o a la mentira para concebir o justificar sus actos. Sin embargo, dentro de su locura, don Quijote es más sensato: recurre a los populares libros de caballerías para modelar con ellos un mundo que le permita evadirse del tedio de la vida en La Mancha y, ya ordenado caballero andante, para encontrar una explicación a sus derrotas. Luis, en cambio, miente para crear un imagen falsa de sí mismo y justificar su comportamiento. Y, esta vez sí como don Quijote, se deja absorber por una programación televisiva que le proporcione entretenimiento y le permita escapar de una realidad marcada por la monotonía del trabajo y de la vida de pareja. Luis, al igual que don Quijote, “ve” lo que nadie ve, excepto él:

En el callejero azul... buscó la calle donde estaba la oficina del detective que había decidido contratar todavía no sabía para qué. Se concentró en el nombre de la calle..., vio cómo crecían los edificios a ambos lados, reconoció la avenida del primer plano de la película, la gente. Solo faltaban el taxi amarillo y el fiscal (p. 57).

Tanto don Quijote como Luis imitan el comportamiento de sus héroes y deciden enfrentarse a todo aquel que, según ellos, abusa de su poder. El primero quiere ser como Amadís de Gaula, y se convierte en caballero andante con la misión de derrocar a gigantes y salvar a los que él considera menesterosos, para, de esta forma, alcanzar la fama como heroico caballero. El segundo copia el discurso y el comportamiento de los personajes de las películas del género criminal y se convence de que él es el “liberador de monstruos” (p. 131) que ha de salvar a la sociedad. La escena del atropello de don Ramón es quijotesca en el fondo y en la forma:

un hecho que percibió como inaudito y digno de atención provocó que abandonara sus elucubraciones y se concentrara en lo que veía a lo lejos: una figura que parecía un monstruo agitando los brazos en el arcén... Reconoció Luis al monstruo que su propio subconsciente había proyectado en la carretera: el ser deforme que aglutinaba a todos los ramones... (p. 94).

Don Quijote, por su parte, atacó a miembros de la Santa Hermandad que, según él, llevaban injustamente a galeras un grupo de delincuentes. Estas dos agresiones marcan el momento de mayor degeneración de estos dos personajes y el momento de inflexión en la trama de ambos textos. La enajenación mental del protagonista alcanza su momento de mayor gravedad cuando al siguiente día ve a Isidro en el lugar del atropello. En esta escena, Luis quiso atropellar, sin lograrlo, al detective privado que él mismo había contratado, y al que ahora considera una amenaza y, por consiguiente, un monstruo por encontrarse investigando la escena del “accidente”.

El personaje de Aranda es un individuo que se considera víctima de las burlas de sus jefes y de las normas y obligaciones que le imponen en su casa, en el trabajo y en la sociedad. El mundo de su fantasía le ayuda a escapar de esta realidad y del orden simbólico arbitrariamente impuesto, orden que, al igual que don Quijote, Luis rechaza y transgrede. Transgredir las normas le hace feliz y lo divierte. Como explica Bran Nicol en su análisis de las reflexiones de Jacques Lacan y Slavoj Žižec, la fantasía funciona

to fill the void created by the real. It creates a space... on which the subject's desires can be projected. In this way fantasy *realizes* desire-not in the sense of satisfying it, but by bringing it out in the open, giving it a shape... Fantasy is what enables us... to function as normal subjects, to continue to make life “meaningful” in the symbolic (2001, p. 147).

A pesar de que los libros de caballerías y las películas policíacas contribuyen a que estos dos personajes se evadan de la realidad, ambos, con sus locuras e incoherencias, provocan el enfado y el rechazo de quienes les rodean. Así, si don Quijote encuentra oposición en su sobrina, en el ama de la casa y en el cura, el segundo la encuentra en su madre, en Marta y en sus jefes, mientras que sus “amigos” piensan que es un tipo raro y un aprovechado. Sin embargo, la diferencia entre ambos personajes radica en que, al contrario que el “héroe” manchego, el “héroe” malagueño nunca llega a reconocer que ha construido un mundo producto de su fantasía; no admitirá que ha fracasado moral y profesionalmente, y nunca tomará conciencia de su locura ni del crimen que ha cometido. A lo largo de la novela, se advierte cómo el “lado oscuro” del subconsciente de Luis domina su “yo consciente” y lo arrastra a un comportamiento demencial que lo estimula a cometer transgresiones tan anodinas como aparcar ilegalmente, o tan depravadas, como matar. Según Herrero Cecilia, encontrar el “sí mismo” es parte de ese proceso de construcción de la identidad de cada persona:

...para todo sujeto humano, la realidad más misteriosa es sin duda el enigma de su identidad y el enigma de la relación con el *otro*... cada

individuo se siente un “yo” íntimo, separado y distinto... Para encauzar su existencia necesita construir... lo que Jung llama “el proceso de individuación” que se debe orientar hacia la búsqueda de armonía consigo mismo, con los que le rodean y con el cosmos. En el camino nos contentamos a veces con la contemplación narcisista de nuestra propia imagen... y otras veces deseamos transformar los límites de nuestra experiencia decepcionante construyendo un ideal soñado que nos pueda acercar a la realización de nuestra plena identidad (2011, pp. 18-19).

La búsqueda de la identidad de Luis se truncó a la edad de quince años con la muerte de su padre. Durante su adolescencia y vida adulta, en el intento de encontrar esa armonía consigo mismo, recurrió a sus fantasías para fabricar su propio *yo* y completar esos vacíos que tenía de su progenitor. Hay tres personas en su vida, su madre, su mujer y su amigo Rodrigo, que, consciente —las dos primeras— o inconscientemente —el último—, hacen que el hombre que idealizaba se derrumbe. Por medio de estos personajes, los lectores y Luis descubren que su padre estuvo ausente en su infancia, que fue un marido infiel y un camionero alcohólico que se mató al volante y se llevó consigo otras dos vidas: la del padre de Rodrigo, el camarero, y, de manera colateral, la del padre del presidente de Cutresa. Sorprende leer la parsimonia emocional con la que Luis responde conforme descubre la verdad: “Así que papá iba borracho. Asesino” (*Desprendimiento*, p. 33). Esta verdad será la única que no negará y la que permitirá que parcialmente se redima cuando decida hacerse responsable de Rodrigo, del que cuidará cuando quede desempleado tras la muerte de su jefe.

Luis encontrará la felicidad plena en Macharaviaya. Allí fue desterrado por sus superiores y apartado de la sociedad. Este pueblo de la sierra de Málaga también será lo que Sierra Morena fue para don Quijote. Si para el último constituyó el lugar propicio para huir y esconderse de la Santa Hermandad, para el primero será el sitio donde conocerá a los cómplices que le ayudarán a esconderse de la Guardia Civil y a desaparecer el arma del crimen. Pero, a diferencia de lo que ocurrió al personaje de Cervantes, quien entabló amistad con individuos cuyo único propósito era sacarlo de Sierra Morena y salvarlo de su locura, el de Aranda encontrará en Macharaviaya a Vicente, una figura paternal y protectora que, en vez de salvarlo, alimenta su locura. Luis halla en Vicente al hombre que en el plano emocional sustituye al padre, a pesar de que no funcione como tal, pues el viejo, al igual que Luis, carece de sentido ético. En la sierra de Málaga, donde no hay nada que hacer y donde nadie lo va a buscar porque, al contrario de lo que sucede con don Quijote, a nadie le importa lo que le pase, va a compartir con sus dos amigos, Rodrigo y Vicente, su sueldo y el dinero que reciba del reparto de bienes de la separación. Allí cree haber encontrado el espacio en el que el

“orden simbólico”, con sus arbitrarias imposiciones, no existe. Allí, piensa, se ha librado de las reglas de Marta y de sus jefes, sin llegar a entender que, como expone Nicol (2001, p. 144) en su comentario sobre el concepto del *orden simbólico* de Žižek, a pesar de que la idea de un lugar sin imposiciones está presente en nuestras fantasías, necesitamos de éste para construir nuestra identidad, pues “the symbolic order gives an individual identity by providing him or her with a subject position, a linguistic «point of reference»” (p. 145).

El orden simbólico representado en la figura del padre, quien por medio del lenguaje debe enseñar al hijo las normas sociales, está ausente. A pesar de que dos mujeres —su madre y su pareja— intenten asumir esta función, nuestro protagonista las rechaza y se divierte transgrediendo las normas. Una transgresión que va *in crescendo*, pues, conforme evolucionan los acontecimientos, Luis pasa de las fantasías, las mentiras y las infracciones al asesinato. Así, en Macharaviaya construirá una realidad que ha de sustituir a la sociedad de la que ha sido expulsado y de la que huye; allí podrá transgredir el orden establecido, o sea, hacer lo que le apetezca. La ironía radica en que Luis no entiende que el orden se hace presente en todos los aspectos de la sociedad, incluidos el almacén donde no trabaja o el bar donde, con la compañía de Vicente, mata las horas. El final de *Desprendimiento* es el de tres individuos felices porque piensan haber encontrado un espacio sin normas: “Cuando se acercó el camarero para decirles lo que había de comer, tuvo que esperar al menos dos minutos para poder empezar a hablar, tal era la risa de los tres hombres que habían entrado abrazados al restaurante” (p. 186).

Luis cree haber hallado en Macharaviaya la felicidad plena lejos de la sociedad ordenada y lejos de su madre y Marta, las dos personas que nunca le dejaron vivir ni en la mentira ni en la fantasía. Allí es finalmente feliz. Allí construye la familia que más se ajusta a sus necesidades: la formada por Vicente y Rodrigo, individuos que nunca le obligarán a tomar conciencia de su falta de civismo ni del crimen que ha cometido, como tampoco le reprocharán que se haya convertido en el monstruo que él tanto detestaba e identificaba en los tres Ramones y en su padre. En su trabajo sobre la figura del monstruo, Tur Planells observa que estos individuos poseen un “yo negado y repudiado... El monstruo lleva en sí un carácter delictivo porque su presencia amenaza a una comunidad... El monstruo carece de dignidad, porque la dignidad necesita el reconocimiento” de la sociedad (2006, pp. 539-540). Luis, en cuanto miembro de su comunidad, no cumple con las expectativas que se tienen de él como hijo, pareja sentimental, vecino o trabajador, y, por consiguiente, no recibe el reconocimiento que tanto desea. Su cuerpo deforme, su incompetencia y su enajenación mental hacen de él un monstruo al

que, explica Planells, hay que eliminar o expulsar de la sociedad, ya que su presencia altera la armonía social (p. 540).

Al contrario de lo que sucede en la novela criminal y en el cine negro, en el mundo ficcional de *Desprendimiento* nunca se llega a saber quiénes conducían los coches que mataron a los dos Ramones. Solamente los lectores tenemos esa información, mientras que los personajes no reciben respuesta alguna sobre los hechos acaecidos: los dos atropellos quedan como accidentes. Según apunta Diego Trélez Paz (2006, p. 82), la novela policíaca que se cierra haciendo justicia, ya sea poética o legal, puede ser poco convincente en sociedades en las que la criminalidad y la corrupción no se castiga, y en las que el sistema judicial ha perdido toda credibilidad. Por lo demás, como ocurre en otras de sus novelas, Aranda prefiere no castigar a sus personajes. Lo importante para él es que el cierre de sus historias encaje en la totalidad de su obra y que sea coherente con el desarrollo de los acontecimientos, así como con la naturaleza de sus personajes.

## CONCLUSIÓN

En *Desprendimiento de rutina*, el escritor malagueño juega con los géneros literarios e incorpora elementos de la novela psicológica, como el estado emocional y psíquico de los personajes, la dualidad, la fantasía o el asesinato, para con ellos parodiar las características de la novela policíaca. Así, el crimen tiene lugar bien avanzada la trama y no es el hecho que la pone en marcha; la investigación queda truncada a causa de alguien que se toma la justicia por su propia mano para cometer otra injusticia; el detective privado se conforma con no ser el héroe, y el asesino se convierte en el protagonista sobre el que no recae el peso de la justicia.

Pablo Aranda presenta en su novela una sociedad en crisis, en la que no se resuelven los crímenes y en la que se trasluce la precariedad laboral de los ciudadanos y la falta de empatía para con el otro. El escritor nos lleva por una ciudad que se aleja de la Málaga turística y placentera para adentrarnos en los barrios y los establecimientos donde se relaciona la clase trabajadora. Con esmero, crea a Luis, un personaje problemático con el que los lectores llegan a simpatizar, a pesar de sus incongruencias, su desconexión de la realidad y su maldad. Ni devolver a su loco a casa de su madre ni mucho menos dejarlo morir, como hizo Cervantes con el suyo, puede ser el desenlace de una novela en la que, al contrario que don Quijote, Luis “triunfa”. El antihéroe de Aranda nunca recibió un verdadero golpe por sus delitos; la justicia, algo más que ciega, no se interesó en él respecto del homicidio, o no logró sancionar sus infracciones mediante dos de sus

representantes, bienintencionados, aunque incompetentes; siempre se salió con la suya y, al final, encontró la felicidad. Es como si en las últimas páginas, Aranda, en un acto de condescendencia con las invenciones fantásticas de su personaje (¿o con la realidad de su entorno?), le hubiera cedido las riendas de la trama para que éste terminara la novela de la manera que le pareciera más conveniente.

## REFERENCIAS

- ANDRADE BOUÉ, PILAR 2010. "Novela policíaca y cine policíaco: una aproximación", *Ángulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural*, 2, 1, s.pp.
- ARANDA RUIZ, PABLO 2003. *Desprendimiento de rutina*, Ed. Arguval, Málaga.
- BASTIDAS ZAMBRANO, CARLOS 2012. "Parodia y género en la trilogía negra de Juan Carlos Martí", *Lingüística y Literatura*, 62, pp. 273-289.
- CARDOZO BRUM, MYRIAM 2022. "La contribución transdisciplinaria en la novela psicológica", *Unodiverso. Revista de Complejidad en Ciencias Sociales y Humanidades*, 2, pp. 164-185; doi: 10.54188/UD/02/A/06.
- COLMEIRO, JOSÉ F. 1992. "Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca", *España Contemporánea*, 5, pp. 27-39.
- GENETTE, GÉRARD 1997. *Palimpsests. Literature in the second degree*. Trans. Channa Newman & Claude Doubinski, Univ. of Nebraska Press, Lincoln-London.
- GOLUBOV, NATTIE 1991-92. "La masculinidad, la feminidad y la novela negra", *Anuario de Letras Modernas*, 5, pp. 99-121; doi: 10.22201/ffyl.01860526p.1992.5.935.
- HERRERO CECILIA, JUAN 2011. "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas", *Cedille. Revista de Estudios Franceses*, 2, pp. 17-48.
- LINARES, ROSARIO 2021. "Mitomanía: la mentira como forma de vida", en <https://www.siquia.com/mitomania> [consultado el 15 de junio de 2024].
- LÓPEZ, ANTONIO JAVIER 2020. "Adiós al cronista de la épica cotidiana", *Diario Sur*, 2 de agosto, en <https://www.diariosur.es/culturas/adios-cronista-epica-20200801204153-nt.html> [consultado el 15 de junio de 2024].
- NICOL, BRAN 2001. "As if: Traversing the fantasy in Žižek", *Paragraph*, 24, 2 (*A symposium on Slavoj Žižec: Faith and the real*), pp. 140-155.
- NOGUEROL, FRANCISCA 2020. "Contra el Capitaloceno: escrituras subversivas en el siglo XXI", en *Anfractuosités de la fiction. Inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*. Éd. Marta Waldegaray, EPURE, Reims, pp. 51-75; hdl: 10366/147558.
- PEÑALTA CATALÁN, ROCÍO 2015. "Elementos del género policíaco en *Los soldados de Pablo Aranda*", en *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro*. Eds. Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín Escribà, pp. 105-112.
- PEÑALTA CATALÁN, ROCÍO 2021. *Escribir desde la periferia: sobre identidad y género literario en la obra de Pablo Aranda*, Universidad de Málaga, Málaga.
- REY HAZAS, ANTONIO 2013. "Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1606: la venta y la corte en la reestructuración final del texto", en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos xv-xvii)*. Ed. Valentín Núñez Rivera, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 181-214.
- RIVERO GRANDOSO, JAVIER 2011. "Disecionando el género negro", *La Página*, 89/90, pp. 3-6.
- ROZENBLAT, WILLIAM 1991. "Estructura y función de las novelas interpoladas en el *Quijote*", *Criticón*, 51, pp. 109-116.
- SAONA, MARGARITA 2007. "La masculinidad en crisis: *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 35, s.pp.

- TORRES RIVAS, INMACULADA 2001. "Parodia y novela policiaca en *La hija del canibal* de Rosa Montero", en *Literatura y Sociedad, el papel de la literatura en el siglo xx*. Ed. Fidel López Criado, Universidad da Coruña, A Coruña, pp. 401-413.
- TRÉLLEZ PAZ, DIEGO 2006. "Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)", *Aisthesis*, 40, pp. 79-91.
- TRUJILLO LÓPEZ, ALBA 2022. "La identidad y el género literario en las obras de Pablo Aranda", *Diario Sur*, 29 de marzo, en <https://www.diariosur.es/cronica-universitaria/identidad-genero-literario> [consultado el 15 de junio de 2024].
- TUR PLANELLS, HELENA 2006. "Reflexiones sobre la figura del monstruo", *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15/17, pp. 539-550; doi: 10.26754/ojs\_tropelias/tropelias.200415-1733.

