



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica
Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628
Volumen 50 - Número especial, 2024

**Una investigación italiana: capital cultural y
superioridad social en *Nadie quiere saber* de Alicia
Giménez Bartlett**

Shelley Godslan

Godslan, S. (2024). Una investigación italiana: capital cultural y superioridad social en *Nadie quiere saber* de Alicia Giménez Bartlett. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad De Costa Rica*, 50(Especial), e62661.
<https://doi.org/10.15517/rfl.v50iEspecial.62661>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v50iEspecial.62661>
URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

Desplazamientos y viajes

Una investigación italiana: capital cultural y superioridad social en *Nadie quiere saber* de Alicia Giménez Bartlett

An Italian Investigation: Cultural Capital and Social Superiority in Alicia Giménez Bartlett's *Nadie quiere saber*

Shelley Godsland

Universiteit van Amsterdam, *Ámsterdam, Países Bajos*

s.godsland@uva.nl

<https://orcid.org/0009-0008-6260-0972>

DOI: 10.15517/rfl.v50iEspecial.62661

Recepción: 21-02-24

Aprobación: 26-07-24

RESUMEN

Este ensayo analiza *Nadie quiere saber* (2013), novela de procedimiento policial de Alicia Giménez Bartlett que textualiza el desplazamiento a Roma de los dos personajes principales: la inspectora Petra Delicado y el subinspector Fermín Garzón. Proponemos que el viaje a la Ciudad Eterna, emblema de lo culto y refinado, permite que la agente haga alarde de su superioridad cultural frente a su subordinado. Para abordar este planteamiento, haremos uso de la noción del capital cultural, concepto teorizado por Pierre Bourdieu.

Palabras clave: *Nadie quiere saber*; Alicia Giménez Bartlett; capital cultural; Pierre Bourdieu; Roma.

ABSTRACT

This paper proposes that in Alicia Giménez Bartlett's *Nadie quiere saber* (2013), official travel to Rome —the European capital of culture par excellence— by Inspector Petra Delicado and Sub-Inspector Fermín Garzón furnishes a context in which Petra can show off her cultural capital (as per Bourdieu's classification of the term) in order to denigrate and humiliate her subordinate culturally, professionally, and socially, while also highlighting the relevance of her own bourgeois-hegemonic culture.

Keywords: *Nadie quiere saber*; Alicia Giménez Bartlett; cultural capital; Pierre Bourdieu; Rome.

Ninguna ciudad atesora tanta historia, tantos siglos a su espalda, tanta eternidad y tanta vacuidad ... Y ninguna otra es tan bella. Tan insoportablemente bella y, paradójicamente, repleta de tantas cosas. Un decorado tan perfecto y caótico al mismo tiempo. Tan luminoso como el oro del Baldaquino del Vaticano, tan límpido como el lapislázuli de Il Gesù, tan frío como el mármol de sus más de mil iglesias, tan decadente como un cortinón de terciopelo granate de un palazzo de Via del Corso. Ninguna ciudad ha hecho, de un teatro para bestias y asesinos, un templo sagrado. Y ninguna otra ruina es tan majestuosa ... Y sigue en pie. Entre sus muros milenarios,

se une lo divino y lo profano ... Roma. Donde todo está resguardado bajo la
frivolidad y el ruido; el silencio y el sentimiento; la emoción y el miedo; los
demacrados e inconstantes destellos de belleza; la decadencia, la desgracia y el
hombre miserable.
(Nemolato, 2017, párr. 1)

1. Introducción: Petra Delicado y Fermín Garzón viajan a Roma

Carmen Tisnado (2008) califica a Alicia Giménez Bartlett como “la más conocida escritora española de ficción detectivesca” (p. 1), mientras Agata Tęcza (2013) subraya la importancia de la obra policial de la autora al aclarar que “Petra Delicado [su protagonista] es un personaje interesante. Es la heroína de la serie más longeva sobre una detective mujer en España” (p. 166).¹ Semejante corpus narrativo ha merecido una atención muy extensiva por parte de críticos y estudiosos quienes han dedicado monográficos a la novelista (Godsland, 2007; Molinaro, 2015), tesis doctorales (Rutledge, 2006; Valero Valero, 2017), y también un gran número de artículos. En la mayoría de estos trabajos, los especialistas enfocan su análisis en cuestiones de género que surgen a raíz del sexo de la inspectora Delicado; que una policía de novela fuera mujer suponía una gran novedad cuando apareció la primera entrega de la serie en 1996.² Sin embargo, como también han señalado algunos investigadores, en los volúmenes protagonizados por Petra, Giménez Bartlett textualiza toda una gama de consideraciones más allá de la identidad femenina de la detective. Por ejemplo, Javier Rivero Grandoso (2016) asevera que:

Las novelas de Giménez Bartlett no se centran solo en la investigación policial, sino que la autora desarrolla diversos temas relacionados con su protagonista, como la soledad, la maternidad, las relaciones personales, el matrimonio, etc. Además, en las obras se hace referencia a los problemas actuales de la sociedad española, en especial a aquellos que tienen que ver con los crímenes. (p. 323)

Giulia Panella (2021) llama atención a otro aspecto de los cuentos y novelas que componen la serie, específicamente la forma en que Giménez Bartlett humaniza las figuras principales de su ficción, y cómo describe la relación que comparten:

cada libro de la saga presenta dos planos narrativos: paralelamente a la historia criminal se desarrollan eventos que afectan a la vida privada y familiar de los personajes, lo que permite acercarnos más a ellos y asistir a su evolución (p. 15)

¹ Traducción nuestra, al igual que todas las traducciones de idiomas que no sean el castellano, menos aquellas de las obras de Bourdieu que provienen de las traducciones oficiales y publicadas.

² Para mayor información sobre cuestiones de género en la obra detectivesca de Giménez Bartlett, ver, por ejemplo, el artículo de Kathleen Thompson-Casado (2002) que propone que las novelas policiales de la autora abordan varios temas feministas contemporáneos (p. 73), o el trabajo nuestro (Godsland, 2002) que analiza la serie Petra Delicado como exposición de una ideología postfeminista. Vijaya Venkataraman (2010) asevera que en las ficciones sobre la inspectora: “La sustitución de un hombre solitario, cínico y marginal por una mujer independiente, liberada y autoconsciente parece funcionar para subvertir y cuestionar el orden patriarcal” (p. 231), mientras Chung-Ying Yang, la gran especialista en ficción policial española, llama atención al hecho de que, como el personaje de Giménez Bartlett trabaja en un “ambiente machista, se nota que ... procura deconstruir las representaciones estereotípicas negativas femeninas que suelen dar énfasis a la pasividad” (Yang, 2010, p. 596).

El coprotagonista de la investigadora es su ayudante, el subinspector Fermín Garzón, hombre con décadas de experiencia como policía, y el individuo con quien la inspectora Delicado desarrollará una fuerte amistad a lo largo de la serie, a fecha de hoy compuesta por doce novelas de procedimiento policial, o *police procedural*, como se denomina originalmente en inglés, y una colección de cuentos.³ La compenetración de los dos investigadores se logra a pesar de que sean muy diferentes: Petra viene de una familia acomodada, estudió derecho y ejerció como abogada, y demuestra una marcada preferencia por la música clásica, la ópera, la lectura, y otras manifestaciones de una cultura burguesa, mientras Fermín es oriundo de un pueblo de Salamanca y su formación cultural se limita a las películas que ha visto, aunque es un gran gourmet y aprecia los buenos vinos.

Los dos agentes suelen trabajar desde una comisaría en el centro de la capital catalana, hecho que lleva a Jeffrey Oxford a subrayar la naturaleza eminentemente citadina de las novelas protagonizadas por Petra Delicado; el crítico señala que la serie “se centra exclusivamente en un ambiente urbano, Barcelona... la mayor parte de las investigaciones tienen lugar en Barcelona” (Oxford, 2010, p. 97). La textualización de las calles de la megalópolis como espacio que propicia y que es escenario de los crímenes más cruentos y sangrientos es ya un tropo de la novela negra-detectivesca, tal como analizó en su momento Ralph Willett en *La ciudad desnuda* (1996), su genial y ya citadísimo ensayo sobre el tema. Si bien el libro de Willett se enfoca en las ciudades norteamericanas que han sido desde siempre el telón de fondo del *hard boiled* que tuvo su origen en Estados Unidos, la premisa central de su estudio (que expone el vínculo entre la gran urbe y la delincuencia tan característico de las ficciones duras) también es aplicable a otros contextos, tales como la Barcelona que suelen patear Petra y Fermín. En un par de entregas que narran sus peripecias y aventuras, sin embargo, los agentes se desplazan a otras ciudades españolas, o inclusive a distintos países, para ahí colaborar con miembros de las fuerzas del orden del lugar para intentar resolver un crimen que abarca e implica ambos ámbitos. Es lo que acontece en el noveno libro de la serie: *Nadie quiere saber*, aparecido en 2013, ficción que relata el viaje a Roma que realiza el intrépido dúo español.

En una entrevista con la prensa italiana, Giménez Bartlett explica que durante una gira publicitaria por Italia previa a la publicación de *Nadie quiere saber*, en cada ciudad los lugareños querían hospedar a Petra Delicado en su siguiente aventura. Según la autora, “al final, las vacaciones romanas de mi detective me ha parecido una elección que no ofendería a nadie” (Briganti, 2013, p. 14). El hecho de que en esta novela eligiera Roma como destino para sus dos policías puede considerarse también un importante guiño a esos mismos lectores italianos de la Serie Petra Delicado, que son más numerosos que los españoles, tal como señala Rosa Mora (2013):

Por primera vez, la novela ha aparecido antes en italiano que en español. Hay dos motivos de peso. Petra Delicado es más popular en Italia que en España. Además, la historia, que transcurre en Barcelona, Ronda y Roma, es un cálido homenaje a los lectores italianos. (párr. 1)

Tampoco es inusual que escritores de novela detectivesca elijan como telón de fondo ciudades u otros espacios en países que no sean el suyo para ambientar las investigaciones realizadas por sus protagonistas, tal como nos recuerda J. Madison Davis (2012) al incluir en su estudio del *police procedural* internacional una lista importante de novelistas que se deciden por esta técnica (p. 11).

³ Giménez Bartlett también ha publicado cuentos sueltos en antologías de relatos criminales especializadas.

Una vez en Roma, Petra y Fermín tratarán de esclarecer el caso del asesinato de un industrial catalán del textil que ocurrió en la Ciudad Condal media década antes de la investigación que textualiza la novela. Mora (2013) observa que el caso en que se basan los eventos relatados en *Nadie quiere saber* fue verídico, y que de él se enteró Giménez Bartlett a través de una amiga que es oficial de policía:

una decena de ‘señores’ de Barcelona, acostumbrados a frecuentar prostitutas jóvenes, eran robados. La muchacha hacía que [la] invitaran a su casa, les administraba un potente narcótico y, mientras estaban inconscientes, su chulo les desvalijaba. Hasta que un día, un empresario se despertó antes de tiempo y el chulo le mató. (párr. 4)

La autora española desarrolla toda una trama en torno al caso real, y en su versión ficcional el homicidio resulta tener importantes vínculos con la mafia, situación que motiva el viaje de la inspectora y su subordinado a la capital italiana.

En su artículo sobre algunos de los espacios empleados como telón de fondo en las novelas de la Serie Petra Delicado, con referencia a *Nadie quiere saber*, Encina Isabel López Martínez (2020a) señala que “en cuanto a la capital italiana, la majestuosidad e inmensidad de los monumentos romanos absorben sobre todo a Garzón, lo que permite ofrecer, a través de este, una detallada imagen turística de sus calles” (p. 586).⁴ Sin embargo, la función simbólica e ideológica que juega Roma en la ficción que analizamos va mucho más allá de ser un mero vehículo textual para proporcionarle al lector “una detallada imagen turística de sus calles” y evidenciar el deleite que experimenta el subinspector en su primera visita a la ciudad. Barbara Czarniawska (2020) observa irónica y maliciosamente que en la novela, “la investigación les permite a Petra y Fermín disfrutar de Roma —de forma muy diferente y a su manera particular” (p. 66). De este modo, la crítica señala, aparentemente sin proponérselo, las muy distintas personalidades de los dos agentes. Cabe observar, además, que el subgénero del *police procedural* empleado por Giménez Bartlett es el ideal para explorar los diferentes temperamentos y las peculiaridades de los personajes, tal como opina Davis (2012): “Según se ha ido haciendo más común la novela de procedimiento policial, se ha evolucionado hasta ser una exploración del carácter [de los protagonistas]” para acabar siendo “una examinación de personalidades” (pp. 10-11) más que simplemente la indagación en un caso criminal. En *Nadie quiere saber*, las profundas disparidades entre el subinspector y su jefa se manifiestan en su respuesta a la Ciudad Eterna: la fascinación casi infantil que expresa Fermín frente a lo que ve al pasear por las calles romanas contrasta fuertemente con el soberbio desinterés que manifiesta Petra, que ya había visitado el lugar múltiples veces, como *corresponde* a una burguesa de su extracción social. Vale observar que, aunque una vez en Roma el dúo policial español tenga que adentrarse en barrios marginales y peligrosos del tipo que figuran con frecuencia en la novela de crímenes,⁵ será en las zonas más turísticas en donde Petra podrá hacer alarde de su superior conocimiento de la cultura e historia de la capital italiana.

⁴ Con respecto a “la detallada imagen” de Roma que menciona López Martínez, nos permitimos incluir acá una observación recogida de forma jocosa por la periodista Ana Goñi. Al reportar sobre la presentación en Italia de la traducción de *Nadie quiere saber*, Goñi (2013) informa que

La periodista que abrió el fuego amigo de la promoción, le aseguró entonces [a Giménez Bartlett] que lo que más le había gustado de la novela era lo bien que describía ... Roma ... Siguió un silencio culpable, hasta que Bartlett decidió *confesar*: para sacar adelante los pasajes que transcurren en la capital italiana ... lo que hizo fue describir un ambiente y dejar el nombre del barrio en cuestión en blanco. Más tarde, su *compinche* en esta treta, su traductora al italiano, relleno lo que faltaba, dotando de un nombre real a aquellos escenarios ficticios. (párr. 2)

⁵ Más allá de la obra de Willett que ya mencionamos arriba, al respecto ver también, *inter alia*, el artículo de Armando García Chiang (2006) y el capítulo de *Visiones literarias y lingüísticas del paisaje urbano* escrito por Javier Rodríguez Pequeño (2019) que examinan la función de la ciudad y sus barrios en la novela policíaca mundial, y el monográfico de

De hecho, sin que en ningún momento se mencione los nombres de los dos policías, sus respectivas actitudes frente a lo que presencian en la capital italiana se resumen en un corto diálogo que mantienen Petra y Marina, su pequeña hijastra. Esta le pregunta a la inspectora, “¿Italia es muy cultural, Petra?” (Giménez Bartlett, 2013, p. 257), para luego explicar que:

Mi madre quiere que un año de estos vayamos a Italia para hacer un viaje cultural. Parece que en Italia hay más cultura que en todos los demás países juntos; pero mi madre dice que mucha gente viaja allí y no se entera de nada porque se pasan el tiempo comiendo espaguetis y comprando *souvenirs* horribles. (Giménez Bartlett, 2013, p. 258)

Este enunciado, en boca de una criatura, sirve en su sencillez para dejar claro cómo la formación cultural del individuo puede influir en su comportamiento en ciertos espacios; en este caso, claro está, Italia. Lo que dice la joven deja patente no solo que el país es emblemático de *la cultura* (“Mi madre quiere que un año de estos vayamos a Italia para hacer un *viaje cultural* [énfasis añadido]” [Giménez Bartlett, 2013, p. 258]), sino que también establece que hay dos categorías de visitantes que van allá, es decir, la gente como Garzón (que “no se entera de nada” y que se lo pasa “comiendo espaguetis” [p. 258]) y, por implicación, por otra parte estarían las personas como Petra y la madre de Marina, burguesas que sí entienden la cultura italiana, tal como se expone a lo largo de *Nadie quiere saber*. Las palabras de la niña también recuerdan cómo los miembros de ciertos sectores sociales obtienen su capital cultural: a través de la intervención de los progenitores para asegurarse de la transmisión de este. O, según, Bourdieu (1978), “las fracciones más ricas en capital cultural están más inclinadas a invertir en la educación de sus hijos al mismo tiempo que en prácticas culturales tendentes a mantener y aumentar su específica rareza” (p. 285).

2. Roma como escenario de la superioridad cultural de Petra a través de la noción del capital cultural de Bourdieu: teorizaciones iniciales

Que Italia sea identificada con *lo cultural*, y que entre las personas se manifiesten diferentes reacciones al lugar, sirve como eje para nuestro planteamiento para este artículo: es precisamente en Roma, por considerarse la capital mundial de la cultura, del buen gusto (tal como ya establecimos), y de la moda,⁶ donde mejor y de manera más enfática se manifiesta esa superioridad social de la inspectora frente a su subordinado a la que ya aludimos. Esa supremacía se fundamenta en su privilegiada posición de clase, con relación al subinspector, que se evidencia a través del capital cultural del que hace alarde. Cabe aclarar, sin embargo, que si bien es en Roma donde más claramente se evidencia la primacía de la agente en varios campos, esta ya se estableció desde la primera entrega de la serie, según opina Tracy Rutledge (2006), quien con referencia a ese texto inicial señala:

Cristina Jiménez-Landi Crick (2017) que analiza la misma temática con un especial enfoque en la ficción detectivesca española.

⁶ Que este sea el caso se hace patente a través de las acciones y palabras de dos jóvenes subordinadas de Petra. Antes de viajar esta y Garzón a Roma, las dos agentes le piden que les traiga de Italia alguna prenda o algún complemento de moda representante de ese país:

No importaba qué: una blusa, un bolso, un pañuelo... lo importante parecía residir en que el objeto adquirido exhibiera una de esas marcas que se habían convertido en mitos en el mundo entero: Dolce & Gabbana, Armani, Versace, Prada... Inútilmente intenté convencerlas de que todos esos modistos tenían comercios en Barcelona. ‘No es lo mismo’, fue su respuesta. Querían diseño italiano comprado en Italia, aspiraban a una italianidad absoluta y radical que les garantizara sumergirse en el mundo del lujo y el buen gusto. (Giménez Bartlett, 2013, p. 130)

comentarios que hacen referencia a su [de Petra] intelecto superior y su interés por la alta cultura... Los otros policías le llaman a Petra ‘nuestra joya intelectual’... y hasta el comisario se refiere a ella de igual modo: ‘Le presento a Petra Delicado, nuestra joya intelectual’. (p. 142)

Para apoyar el análisis de *Nadie quiere saber* que proponemos, recurriremos a los trabajos de Pierre Bourdieu sobre el capital cultural y sus implicaciones,⁷ principalmente sus ensayos “Reproducción cultural y reproducción social” que apareció originalmente en su versión francesa en 1973,⁸ y “Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social” que se recoge en su libro *Poder, derecho y clases sociales*, el cual fue publicado primeramente en 1986.⁹

Chin-tao Wu (2007) explica que:

cuando este autor francés [Bourdieu] habla de capital cultural, en ocasiones se refiere al conocimiento y familiaridad con distintos estilos y productos artísticos, mientras que, en otras ocasiones, está aludiendo al prestigio y al valor social que se confiere a quienes han demostrado tal competencia. (p. 17)

Tal explicación funciona como una primera teorización en este trabajo del concepto del capital cultural. En cuanto al origen de la noción, Vázquez García (2002) explica que el pensador francés “forjó esta herramienta en el curso de sus análisis sobre el sistema escolar” (p. 98). Sin embargo, se adquiere “originalmente en el medio familiar... el capital cultural se hereda” (p. 98). Si bien “este capital cultural heredado es decisivo a la hora de determinar el triunfo o el fracaso en el sistema de enseñanza” (p. 98), más allá del espacio de la escuela, ese “triunfo” se convierte en lo que, según Bridget Fowler (2000) —siempre atendiendo la teoría de Bourdieu— cierto grupo social erige como “el gusto legítimo” (p. 21), que, “lejos de ser repartido al azar, más bien se ha convertido en la posesión de un grupo que [Bourdieu] define como la ‘aristocracia de la cultura’” (2000, p. 21). Puesto que aquí claramente entra en juego la idea de superioridad (existe una “aristocracia de la cultura”), no es sorprendente que Wu (2007) prosiga a clarificar que Bourdieu ve:

las artes... como una forma de expresión de la ideología hegemónica en la que la transmisión de las mismas de una generación a otra sirve para conservar y reproducir la posición dominante de la clase dominante. El capital cultural... sirve, por lo tanto, de ‘instrumento de dominación’. (p. 17)

Este “instrumento de dominación” lo manejan ciertos individuos y grupos para sojuzgar a aquellas personas que no poseen el capital cultural derivado de la educación, del privilegio de clase y del acceso a “las artes” que menciona Wu. Por ende, cuando Isabel Quintana (2009) observa que para Bourdieu “el campo cultural [es] concebido como la tensión entre expresiones de la alta y baja cultura” (p. 241), sus palabras sirven como un útil resumen de la función del concepto del capital cultural. Cabe matizar, sin embargo, que ese postulado de “baja cultura” propuesto por Quintana resulta problemático en el contexto del pensamiento bourdieusiano, ya que, para el filósofo, “la noción de ‘cultura popular’ sería el conjunto de rasgos o asertos excluidos de la cultura legítima” (del Pino Díaz, 2023, p. 235), y

⁷ Con relación a la conceptualización que hace el francés de la noción de capital cultural, Loïc Wacquant (2005) observa que “mientras la demostración de Bourdieu utiliza materiales franceses, sus aportaciones teóricas se aplican a toda sociedad diferenciada” (p. 233), por lo que es legítima su aplicación al estudio de una novela española que ofrecemos acá.

⁸ En este artículo se manejará una edición de este ensayo traducido al castellano que se publicó en el 1978.

⁹ En este artículo se manejará una edición de este libro traducido al castellano que se publicó en el 2000.

sería un producto ‘permitido’ a aquellos grupos no hegemónicos por los poseedores del capital cultural estandarizado:

Bourdieu se enfrenta a quienes pretenden instituir algo así como la ‘cultura popular’ al margen de los surcos de la dominación social ... toda apelación virtuosa a la cultura popular como gramática de libertad del pueblo frente a los surcos de las élites, le inspira a Bourdieu un hondo rechazo. (del Pino Díaz, 2023, p. 234)

A pesar de estas aseveraciones, sin lugar a duda correctas, no cabe duda de que en *Nadie quiere saber* el subinspector evidencia un conocimiento cultural muy distinto a aquel de Petra. De hecho, Dori Valero Valero (2017) explica que los personajes “son opuestos perfectos: mujer-hombre, *clase privilegiada-clase obrera, culta-poseedor de conocimientos populares* [énfasis añadido]” (p. 133).

En *Nadie quiere saber*, dentro de esta economía del capital cultural, el triunfo educacional y el “gusto legítimo” corresponden a Petra. A Garzón, por otra parte, se le puede colocar dentro de aquel grupo social que no exhibe esas características, sino que se le puede identificar con aquellos individuos que “siguen llevando la impronta de un deficitario capital cultural (“el pelo de la dehesa”), que se traiciona en sus maneras de mesa, de montar a caballo, de llevar un traje, de conversar: en todos sus automatismos corporales” (Vázquez García, 2002 p. 99). Esta clasificación evoca la descripción de Fermín que se repite a lo largo de la serie: su manera de ‘hincar el diente’ en la comida, su consumo de grandes cantidades de alimentos, lo mal que le sienta la americana porque no se extiende sobre su abdomen gordo, o lo incómodo que se encuentra vistiendo una cazadora cara que le ha regalado su esposa. Que una vez en Roma la inspectora haga alarde reiteradamente de su más amplio conocimiento de la cultura en todas sus facetas funciona textualmente para reafirmar repetidamente la primacía de su capital cultural frente a aquel del subinspector, y también consolida su ubicación como la jefa de Fermín, posicionamiento que tiene tanto o más que ver con su proveniencia sociocultural que con su formación y experiencia como agente policial.

3. La superioridad cultural de Petra Delicado: otras consideraciones

Si bien un estudio de *Nadie quiere saber* a través del lente de la teoría bourdieusiana del capital cultural permite apreciar la superioridad cultural de Petra (tal como iremos analizando más adelante), la novela contiene otros elementos importantes que funcionan para subrayar la preeminencia de la inspectora, tanto en esta obra como a lo largo de la serie. Estos son: su erección como ‘una policía superior’ según Nina Molinaro, tal como ensayaremos a continuación; los paralelos entre el dúo detectivesco y Don Quijote y Sancho Panza, según los que, por supuesto, la erudición del Quijote es muy visible; y el hecho de que la acción narrativa transcurre en una ciudad capital, lugar en el que la protagonista de Giménez Bartlett puede presumir de sus conocimientos de la cultura y la historia.

La premisa central del excepcional análisis de la Serie Petra Delicado que lleva a cabo Molinaro en su libro de 2015 es que el personaje central de Giménez Bartlett ejerce no solo como policía, sino también como agente de control de las mujeres. Explica Molinaro (2015) que “la protagonista observa y refuerza en los demás conductas y valores de género estereotipados, mientras enfatiza su propia unicidad y superioridad” (p. 2). Más adelante, y con especial referencia a la novela que aquí nos concierne, concluye la experta que:

Nadie quiere saber prolonga y confirma la inevitabilidad de la corrección social al posicionar a Petra como el instrumento ejemplar de la autoridad institucional... Petra Delicado sigue corrigiendo a los demás porque es policía y porque es una detective superior. (Molinero, 2015, p. 159)

Si bien Molinero se enfoca específicamente en las muchas formas en las que la inspectora impone su opinión en cuestiones de género, las ideas expuestas en su estudio también sirven para sugerir cómo Petra evidencia y hace alarde y despliegue de varios tipos de superioridad. Por un lado, claro está, es esa “detective superior” que identifica Molinero, es la jefa de Garzón y, con relación a este, es ella la que lleva —literalmente— la voz cantante. De hecho, tal como nos recuerda López Martínez (2020b):

este personaje [el subinspector] no se situará como principal por la sencilla razón de que la narración y la visión corresponden a un único individuo —Petra Delicado...—, y la construcción de la narración en primera persona impide la inclusión de una segunda voz principal narrativa. (p. 118)

Huelga decir que, como las investigaciones y otras actividades que lleva a cabo la pareja de policías son articuladas por la inspectora, esto le otorga el espacio para enunciar también las varias vías por las que puede evidenciar lo que Molinero identifica como su “unicidad y superioridad” y que, según iremos indicando abajo, es principalmente de clase, basándose en el capital cultural que posee.

Al respecto, es interesante también observar que varios críticos han establecido paralelos entre la pareja compuesta por Petra y Fermín (“dos... agentes policiales que no pegan en absoluto” [Molinero, 2015, p. 18]) y el igualmente improbable dúo que suponen Don Quijote y su fiel acompañante, Sancho Panza. Con referencia a los personajes de Giménez Bartlett, José Belmonte Serrano y Paulina Michalska (2022) señalan, *a priori*, “dos inseparables personajes que tienen como principal referente las páginas de la inmortal novela de Cervantes, con un don Quijote con faldas y un Sancho entregado por completo a su amo” (párr. 16). Elena Vega-Sampayo (2012) también alude a las “convergencias cervantinas” que caracterizan “la relación de amistad entre dos seres aparentemente tan distintos” (p. 196), mientras Zeliha Duran (2021) se explaya sobre el hecho de que, al igual que los personajes de Cervantes, Petra y Fermín realizan juntos muchos viajes, comparten grandes aventuras y que Garzón es un comilón rechoncho, aficionado de la pizza (p. 867). A nuestro juicio, esta última característica señalaría la identidad ‘popular’ del subinspector. Sin embargo, más allá de que la relación profesional entre la inspectora y su subordinado evoque la amistad entre los dos personajes cervantinos, cabe observar que, gracias al acceso a los libros que le otorga su posición social como caballero y el estar alfabetizado, Don Quijote es un erudito, mientras Sancho Panza posee una gran dosis de ese sentido común que lo marca como perteneciente al ‘pueblo’. Por supuesto, las lecturas que realiza Don Quijote lo llevan a los vuelos de fantasía emblemáticos del personaje, pero su superioridad social y educacional en comparación con su compañero nos recuerdan la desigualdad cultural que existe entre Petra y Fermín, y que llega a su máxima exposición en *Nadie quiere saber*. Es decir, el paralelo cervantino funciona para reforzar la singularidad y superioridad de un personaje frente a otro.¹⁰

¹⁰ Cabe mencionar que, a pesar de que son muchos los críticos que han trazado el paralelo entre Petra y Fermín y el Quijote y Sancho Panza, según Elena Hevia Roma (2013), “a la escritora [Giménez Bartlett] no le gusta mucho que [la crítica diga que] Delicado y Garzón son una especie de Quijote y Sancho, la esencia de lo español” (párr. 1).

Mencionamos arriba la trascendencia de la gran urbe dentro de la novela de crímenes, y el nexo entre ciertos barrios periféricos y marginales y la delincuencia. Un texto académico más reciente refina el enfoque crítico sobre la función de lo ciudadano en la literatura negra-policial. *Crímenes capitales* (2013), de Lucy Andrew y Catherine Phelps, se centra en ficciones ambientadas en ciudades capitales, y su estudio es particularmente útil para situar algunos de nuestros argumentos en torno a la entrega de la Serie Petra Delicado que aquí nos interesa. En su introducción al tomo, Andrew y Phelps (2013) aseveran que “la ciudad capital en particular... se vuelve caldo de cultivo para el crimen” (p. 3). Explican que las múltiples oportunidades para el emprendimiento delictivo abundan en una capital nacional porque esta:

se construye sobre opuestos y dualidades muy vinculados: los ricos y los pobres comparten un solo espacio, el aparato del Estado coexiste con los bajos fondos criminales. Sus contradicciones inherentes y sus divisiones internas suponen una nutrida fuente de material para el escritor de novela negra. (Andrew y Phelps, 2013, p. 2)

Esta función simbólica de la ciudad en cuanto a las disimilitudes en los dos campos aludidos —espacios urbanos y vínculo entre los dos policías— se hace patente a lo largo de *Nadie quiere saber* al textualizar la comodidad con la que Petra pasea por las calles y avenidas del centro romano, mientras que las incursiones que realiza Garzón en estos mismos ámbitos lo dejan en ridículo, un ridículo señalado y articulado siempre con sorna por su jefa, tal como iremos analizando según defendemos nuestro planteamiento.

Andrew y Phelps (2013) también observan que “etimológicamente hablando, el término ‘capital’ nos recuerda que las ciudades capitales son la cabeza del cuerpo político, ubicadas por encima de otras ciudades del Estado” (p. 1), y que “generalmente son el centro de la gobernanza y la autoridad del Estado” (pp. 1-2). Estos conceptos nos sirven para recordar otra razón por la que es justamente Roma, y no tanto Barcelona, que provee el contexto en el que la Inspectora Delicado podrá hacer alarde de su superioridad tanto cultural como social y profesional: porque al encarnar Roma nociones de mando, superioridad y autoridad por ser la urbe capital (además de ser el centro mundial de lo culto y lo refinado, tal como mencionamos arriba), funciona de forma simbólica para reforzar el derecho que le corresponde a Petra de ejercer estos mismos atributos de los que hacía gala en Barcelona, una vez ella y el subinspector se hayan trasladado ahí desde la ciudad española en donde habitualmente trabajan.

4. Petra y Fermín en Roma: un acercamiento bourdieusiano

Ya desde que surge la posibilidad de que los dos policías tengan que viajar a Italia, las palabras del subinspector facilitan que se patentice el superior conocimiento de temas culturales que posee la inspectora. Garzón expresa vehementemente que “encontraremos a ese hijo de la gran puta [el asesino] aunque tengamos que viajar a Italia y poner patas arriba el Partenón” (Giménez Bartlett, 2013, p. 124), enunciado que, además de revelar el lenguaje popular y soez del personaje, también pone en evidencia su espectacular falta de conocimiento de los principales monumentos restantes del mundo clásico, ignorancia que permite que Petra le corrija, al informarle de que “en Italia no hay ningún Partenón” (p. 124). Fermín también admite que a su esposa, la burguesa Beatriz, “le parece una barbaridad que a mi edad no haya visitado ese país... ¿Usted ya estuvo en Italia, Petra?”, pregunta que sirve para revelar que, efectivamente, había estado ahí “varias veces” a lo largo de los años (p. 127). Esta dinámica

marcada por la desigualdad sociocultural de los dos personajes se intensifica una vez aterrizan en la Ciudad Eterna, lo que ocasiona reacciones e interpretaciones muy distintas del lugar, tal como señala Francisco Javier Gallego Dueñas (2020) que suele ser el caso, con especial referencia a la capital italiana: “La geografía de la percepción... siempre tuvo en cuenta que el espacio físico es asumido de forma personal, subjetivado, podríamos decir, de diferentes formas” (p. 48).

El traslado desde el aeropuerto le otorga a la inspectora el espacio necesario para ensimismarse y recordar sus anteriores viajes a esta localidad; si bien durante el trayecto “el subinspector estuvo... siempre mirando a través del cristal del taxi” (Giménez Bartlett, 2013, p. 136), Petra se quedó absorta y, como ya conocía la ciudad, no necesitaba fijarse en su entorno. Sus memorias del lugar de nuevo subrayan el capital cultural que posee y que le permite contextualizar Roma y su historia con referencia a aquellos productos culturales —siempre de la ‘alta’ cultura, la burguesa— que consume habitualmente. La voz narrativa que pertenece a la inspectora nos cuenta que “mientras nos desplazábamos en taxi hasta nuestro hotel, mi cabeza se poblaba con imágenes del pasado en Roma” (p. 134). Nótese que Petra no habla de ese pasado en términos de la historia de la época clásica de *la ciudad*, sino que hace referencia a sus propias experiencias anteriores en este espacio; sus pensamientos dejan claro que ella —como burguesa— ya ha *poseído* esta urbe tan emblemática de lo erudito y lo elegante, que ya puede expresarse en términos de apropiarse de todo lo que simboliza y significa en cuanto a historia (la historia *oficial* de la *civilización*, claro está) y cultura. Petra recuerda que, durante su visita inicial con su primer esposo, “todos los lugares que recorrimos me remitían a asignaturas estudiadas, libros leídos, películas vistas, cuadros contemplados” (p. 134). Este enunciado confirma que tiene el privilegio de estudios presumiblemente superiores que le permiten contextualizar todo lo que ve con referencia a un corpus cultural establecido, es decir, burgués. Según ilustramos en la segunda sección de este trabajo, esa educación sería evidencia del “triumfo” que obtuvo y del que goza Petra con sus títulos universitarios, mientras la cultura burguesa denota ese “gusto legítimo” que también referenciamos en el apartado señalado de este ensayo.

Este punto se refuerza todavía más al referirse Petra a aquellos eruditos y demás productores culturales cuya visión de la Ciudad Eterna ha pasado a formar parte del canon sobre Roma:

los delirios de Fellini, el romanticismo de Lord Byron, la grandiosidad circense de los romanos imperiales de Hollywood, las lecciones magistrales sobre el Quattrocento, el realismo de Vittorio De Sica y la imagen infalible de Audrey Hepburn junto a Gregory Peck, subidos ambos a una Vespa. (Giménez Bartlett, 2013, p. 134)

El extenso catálogo de productos culturales (pertenecientes, en su mayoría, a la ‘alta cultura’) enumerado por la inspectora pone en evidencia que su capital cultural corresponde con los tres tipos identificados por Bourdieu (2000): “el capital cultural... interiorizado o *incorporado*, esto es, en forma de disposiciones duraderas; en estado *objetivado*, en forma de bienes culturales, cuadros, libros... y... en estado *institucionalizado*... como... los títulos académicos” (p. 136). El capital cultural *incorporado* de Petra se hace patente a través de la cantidad de fuentes sobre Roma que enumera, de esta forma evidenciando su adquisición de estas a lo largo del tiempo para que sean “duraderas”, tal como menciona Bourdieu. Además, aunque no se mencione explícitamente, sabemos que nuestra policía tiene un grado universitario en derecho, por lo que su capital cultural es también del tipo *institucionalizado*, y es *objetivado*, ya que alude ella a toda una serie de productos culturales que una persona puede poseer, tales como libros, filmes, etc., todo lo que deja claro que Petra pertenece a

aquella clase social que puede apropiarse del capital cultural que ella luego usará para establecer su superioridad cultural y de clase frente a Garzón.

De hecho, tal como nos recuerda el pensador francés, “el capital cultural en estado objetivado posee una serie de propiedades que sólo son determinables en relación con el capital cultural incorporado o interiorizado” (Bourdieu, 2000, p. 144), enunciado que de nuevo sirve para subrayar cómo el poder adquisitivo que permite el adueñamiento de la cultura (es decir, un fenómeno de clase marcado por lo económico) se conjuga con la interiorización de esa cultura. Estas ideas parece desarrollarlas Bourdieu a partir de nociones expuestas en un trabajo anterior. En su ensayo titulado “Reproducción cultural y reproducción social”, sugiere que:

la herencia de la riqueza cultural que se ha ido acumulando y legando por las anteriores generaciones sólo pertenece en realidad (aunque ‘teóricamente’ se ofrezca a todo el mundo) a quienes disponen de los medios para apropiársela por sí mismos. (Bourdieu, 1978, p. 259)

Este punto de vista subraya de nuevo que es esencial pertenecer a cierto grupo social —aquel de que es oriunda Petra Delicado— para poder hacerse con el capital cultural que permite la demostración de la superioridad cultural y de clase que supone un elemento fundamental de Nadie quiere saber. De hecho, este postulado lo refuerza Bourdieu al proponer que:

Para percibir y poseer los bienes culturales como bienes simbólicos (con la satisfacción simbólica que acompaña a una apropiación de este tipo), es preciso dominar el código que permite descifrarlos; en otras palabras: la apropiación de bienes simbólicos presupone la posesión de los instrumentos de apropiación. (Bourdieu, 1978, p. 259)

Esta aseveración bourdieuiana de nuevo indica que es necesario pertenecer al grupo que posee y legitima el capital cultural para poder apropiarse de este, realidad que refuerza tanto la superioridad de clase, educacional y cultural de la inspectora frente a su subordinado.

La formación cultural a la que Fermín ha podido acceder a lo largo de su vida en la profunda España de provincias ha sido más bien escasa, tal como él mismo deja en evidencia. Al ver el Coliseo —cuyo nombre ignora, punto al que volveremos luego— admite que “lo conocía por las fotos y las películas, pero nunca hubiera podido imaginar tanta grandeza al verlo en la realidad” (Giménez Bartlett, 2013, p. 136). Aquí falta el nivel de detalle que caracteriza los pensamientos y recuerdos de Petra sobre la capital italiana. Garzón alude a “las fotos y las películas” de forma muy general, sin entrar en detalles y especificaciones como hace su jefa; él ha podido mirar fotos y ver filmes, pero no sabe nombrar estos productos culturales, ni tampoco sus creadores, lo que funciona para dejar claro lo que resulta ser un déficit cultural frente a la inspectora. Este abismo entre la formación cultural del uno y de la otra será una manifestación de una realidad teorizada por Bourdieu, según la que los individuos no acceden de manera igual a la cultura porque muchas veces su situación social se lo impide:

pude vincular el... beneficio específico... que... distintas clases sociales y fracciones de clase podían obtener en el mercado académico, con la distribución del capital cultural entre la clases y fracciones de clase. Este punto de partida implica ya una ruptura con las premisas sobre las que descansan tanto la común idea de que el éxito o el fracaso académico son consecuencias de las ‘capacidades’ naturales. (Bourdieu, 2000, pp. 136-137)

Es decir, por ser de origen humilde y provinciano, Garzón no ha podido acceder a la educación privilegiada que pudo tener Petra y esto, a su vez, impidió su adquisición de un capital cultural tan amplio como aquel que posee su jefa.

Para ‘rectificar’ el escaso conocimiento del subinspector sobre el mundo clásico, su esposa, Beatriz, ha insistido en que lleve consigo “libros de Arte e Historia: la Roma Imperial, la Roma Republicana, las esculturas de Miguel Ángel, Vidas de los emperadores” (Giménez Bartlett, 2013, p. 131), y explica el agente que su cónyuge le “ha puesto la cabeza como un bombo con las cosas que debo saber sobre la Ciudad Eterna” (p. 132). Más adelante, Fermín le confiesa a Petra que dejó de lado los tomos recetados por su pareja: “La verdad es que abandoné la lectura, después de Calígula la cosa decaía mucho. Beatriz se enfadó y me puso como penitencia *Cumbres borrascosas*” (p. 337). Este conjunto de aclaraciones deja patente el poco interés que tiene Garzón por adquirir el capital cultural que caracteriza tanto a Beatriz como a Petra, quienes presumiblemente provienen de entornos sociales parecidos. Estas dos mujeres han podido participar de:

la acumulación de capital cultural desde la más temprana infancia —presupuesto de una apropiación rápida y sin esfuerzo de toda suerte de capacidades útiles [que] tiene lugar... en aquellas familias poseedoras de un capital cultural tan sólido que hace que todo el periodo de socialización lo sea a su vez de acumulación. (Bourdieu, 2000, p. 143)

Según indica Bourdieu (2000), entre los grupos más privilegiados, su capital económico y de tiempo les permiten, y facilitan considerablemente, la adquisición del capital cultural considerado hegemónico, ese “gusto legítimo” que señala Fowler (2000) en la cita que referenciamos en la segunda sección de este trabajo. Además, también según las ideas del pensador francés, la inspectora y Beatriz, la esposa de Fermín, se reconocen porque han podido atravesar ese privilegiado proceso de adquisición de capital cultural. De acuerdo con Bourdieu (2000):

El capital social está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de *relaciones* más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos... se trata aquí de la totalidad de recursos basados en la *pertenencia a un grupo*. El capital total... sirve... como respaldo al grupo social y sus intereses. (p. 148)

Dentro de este paradigma, Garzón queda excluido; su cónyuge le pasa libros que espera que le permitan acercarse a su propio nivel de capital cultural, y Petra, miembro del mismo grupo social que Beatriz, le proporciona información y le corrige sus meteduras de pata culturales con el mismo fin, tal como venimos detallando.

Si bien la información previa sobre Roma que posee cada uno de los personajes principales en *Nadie quiere saber* subraya la superioridad de clase y cultura de la que goza la inspectora frente al subinspector, esta desigualdad se sigue manifestando una vez llegan a Italia. A medida que Garzón da voz a sus opiniones e impresiones, sus enunciados revelan la disparidad en los conocimientos de los dos al verse enfrentados con la cultura clásica. “Estoy acojonado, Petra, acojonado. ¿Usted ve lo mismo que veo yo? ¿Ha visto hace rato un pedazo de fuente enorme con caballos volando?” (Giménez Bartlett, 2013, p. 136), dice atónito Fermín. En otra demostración de su cultura adquirida, la inspectora le explica a Fermín que lo que vio fue “el monumento a Vittorio Emmanuele. A los romanos no les gusta demasiado” (p. 136), aclaración que deja patente que ni siquiera necesita ver el monumento para saber qué es. Además, como ha estado en la ciudad varias veces y es conocedora de su historia, ya está al

tanto de la opinión de los lugareños acerca del monumento. Su cultura general y posición de superioridad frente a Garzón en todos los sentidos la *cualifica* para hablar sobre los gustos ajenos y, al ser tan culta y al detestar lo rocambolés y exagerado, seguramente comparte la visión que tienen los romanos de la famosa fuente. El alarde de su competencia en el ámbito de la alta cultura que hace Petra en las secuencias analizadas arriba supone una indicación muy temprana de ese comportamiento suyo. Según avanza *Nadie quiere saber*, la inspectora corrige lo que dice Garzón, le proporciona información cuando a este —por haber carecido de acceso a la alta cultura— le falta, y comenta lo que para ella es el mal gusto y poca urbanidad de su subordinado, componiendo un auténtico catálogo de ejemplos de su superioridad.

En donde esto se hace más patente es en aquellas secuencias de la novela dedicadas a visitas y referencias al Coliseo, quizá por suponer este edificio el emblema por excelencia de la historia clásica y la cultura de Roma. Cuando primero transitan por delante de la imponente construcción, Fermín le explica a su colega que, “lo que me ha dejado sin habla es el circo inmenso por el que hemos pasado” (Giménez Bartlett, 2013, p. 136), observación que de nuevo le permite a Petra exponer su superior conocimiento: “El Coliseo. Impresionante, ¿verdad?” (p. 136). Que el subinspector no sepa reconocer “el circo inmenso” sirve como una potente indicación de la poca cultura que ha podido adquirir en su situación como ser humilde de provincias, pero por supuesto la inspectora lo conoce e impone su visión del gigantesco edificio empleando un adjetivo sugerente, frente a la impresión emotiva que transmite Garzón. Petra también le dice al subinspector que al día siguiente podrán ir al lugar —“Si quiere... nos damos una vuelta por aquí” (p. 136), de este modo demostrando no solo ser la jefa afable (pero, al fin de cuentas, *la jefa*) que permite que salten la rutina policial por un par de horas, sino que también está en su haber el poder *otorgarle* a Garzón una visita a ese lugar que tanto le fascina. Lo que vemos aquí es un proceso paralelo a la insistencia de Beatriz de que el subinspector leyera libros sobre la antigua Roma: permitirle acceso —mediado por ella, la representante del capital cultural— a la cultura burguesa (en este caso el Coliseo y todo lo que representa). Tal estrategia supondría lo que para Bourdieu (1978) es “la movilidad controlada de una limitada categoría de individuos, cuidadosamente seleccionados y modificados por su progresión individual” (p. 258), ya que este proceso no es “incompatible con la permanencia de las estructuras, y pueda contribuir a la estabilidad social” (p. 258); es decir, en el caso de *Nadie quiere saber*, las dos burguesas *admiten* a Garzón en su círculo dorado de capital cultural y le instan a que lo asuma y lo interiorice para que se pueda unir a su exclusivo y privilegiado grupo socio-cultural.

Efectivamente, según explica Petra, a la mañana dan “la vuelta prometida antes de comenzar el trabajo” (Giménez Bartlett, 2013, p. 137), visita *prometida* por Petra en una poderosa demostración de su magnanimidad y soberbia hacia su subordinado inculto. Ella ni se inmuta frente al edificio —presumiblemente porque ya lo había visto hasta la saciedad en ocasiones anteriores—, pero Garzón “caminó hacia la construcción elíptica en estado de trance” (p. 137), para luego soltar: “Entre estas piedras sucedieron cosas terribles, crueles pero grandiosas: luchas de gladiadores, fieras salvajes zampándose a cristianos, masas de gente aullando y pidiendo sangre” (p. 137), impresiones que concuerdan con imágenes derivadas de filmes populares en technicolor que habría visto Fermín, quizá en su juventud (y que tal vez no tendrían mucho que ver con el contenido de los libros sobre el arte y la historia romanos que su esposa quiso que leyera). Contrastan de modo muy evidente con las menciones de Fellini, Lord Byron, el Quattrocento, Vittorio De Sica, y Audrey Hepburn y Gregory Peck aparecidas en la cita que recogimos arriba, y que son los puntos de referencia para Petra. De nuevo, en esta situación, la inspectora formula una reflexión en cuanto al comportamiento de su

compañero, a efectos de que sus observaciones suponen una “rememoración de pacotilla” (p. 137), opinión que de nuevo deja trascender no solo que ella se cree en el derecho de opinar sobre su subordinado, sino que también su superioridad en todos los sentidos le otorga el derecho a hacerlo. Los postulados de Bourdieu en cuanto al uso del capital cultural como arma también nos sirven para entender la dinámica patente en este intercambio entre los dos policías frente al Coliseo. Según el filósofo:

el capital cultural... subsiste como capital simbólico y materialmente activo y efectivo... en la medida en que el agente se haya apropiado de él y lo utilice como arma y aparejo en las disputas que tienen lugar en el campo de la producción cultural... y... en el campo de las clases sociales. (Bourdieu, 2000, p. 146)

Para Petra, pues, el capital cultural que posee sigue siempre vigente y disponible para su uso “activo” y también “efectivo” (siempre según las nociones del pensador expuestas en la cita anterior) —sobre todo con relación a su uso para corregir o desacreditar al subordinado de la inspectora. De esta manera, ese capital cultural se vuelve “arma” en lo que bien podemos entender como “el campo de la producción cultural... y... de las clases sociales” —de nuevo según la cita anterior— a nivel personal protagonizado por los dos agentes en *Nadie quiere saber*. Por una parte, Garzón ‘produce’ sus respuestas honestas e inmediatas al gran edificio que ve, mientras su jefa recurre a su amplio capital cultural para crear y asentar su versión y su visión de la cultura hegemónica.

El Coliseo también motiva dos situaciones más que, para la inspectora, evidencian la inferior posición de Garzón en lo cultural: el hecho de que crea que sus raíces ancestrales se encuentran ahí entre las piedras de la colosal edificación, y su deseo de tomarse una foto con un hombre vestido de centurión a la entrada del monumento. En cuanto al primer tema, Garzón sueña con que:

Probablemente mi antepasado era un pobre mozo de cuadra de los que alimentaba a los leones, o un herrero que forjaba las armas de los que peleaban, pero algo me dice que en el pasado remoto yo estuve aquí de alguna manera. (Giménez Bartlett, 2013, p. 137)

Petra identifica esta ensoñación como “aquella gilipollez de que se sentía como un auténtico miembro del antiguo imperio romano con la toga virilis encasquetada” (Giménez Bartlett, 2013, p. 172). En otra escena parecida, Garzón le cuenta a su jefa un sueño que tuvo: “Yo era un gladiador en medio de la arena y de repente me soltaban un pedazo de león de aquí te espero”, rememoración que motiva que Petra le espete: “¿Por qué no vuelve a la realidad de una maldita vez?... usted no es un romano, sino un poli de Salamanca” (p. 245). Otra vez impone ella su rechazo de la visión popular de la Roma de las luchas contra animales, a la vez que coloca a Garzón en *su lugar* cultural y social; él no es lo que imagina ser, sino que es un mero “poli” (palabra que indica que es todavía menos que un policía serio en la opinión de su superiora) y, además, es de provincias; a pesar de que los dos trabajan juntos en la capital catalana, ella asocia a su colega con una ciudad menor y antaño rural. De nuevo, pues si bien Garzón parece echar mano a películas populares para situarse en el mundo antiguo (huelga decir que sus imaginaciones no las saca de los libros proporcionados por su esposa), otra vez hace su jefa despliegue de su superioridad; su opinión no solo desprestigia las ideas del subinspector, sino que también implica el descrédito de las fuentes culturales populares a partir de las que ha formado este sus imaginaciones.

Al ver junto al Coliseo “unos individuos disfrazados de centuriones [que] posaban previo pago para la cámara” (Giménez Bartlett, 2013, p. 139), Garzón se entusiasma con la idea de hacerse

fotografiar con ellos: “Quizá sería buena idea que nos hiciéramos unas fotos también nosotros con estos tipos. Las podíamos llevar a Barcelona y los chicos de comisaría se reirían un rato viéndolas” (p. 139). Tan horrorizada queda Petra frente a esta demostración de lo que ya designó como evidencia de la falta de cultura de su compañero que responde con “una estúpida carcajada”, haciendo “como que tomaba a broma su sugerencia” (p. 139), y al subinspector lo aleja del lugar para cambiar de tema. Una vez más, nos encontramos frente al abismo cultural que se abre entre los dos personajes y, de nuevo, apreciamos cómo Petra deslegitima la cultura popular que atrae al subinspector, en contraste con su propio capital cultural que, siguiendo las ideas de Bourdieu, se erige como *legítimo*, ya que supone aquella “riqueza simbólica agrupada bajo el concepto de cultura ‘legítima’” (Bourdieu, 1978, p. 264).

Unos días después, decide Garzón volver al Coliseo para, efectivamente, sacarse una foto con los hombres ataviados como supuestos personajes de la antigua Roma. La escena de *Nadie quiere saber* en la que Petra encuentra al subinspector en tal situación funciona una vez más para poner en evidencia la disparidad cultural entre los dos. Petra llega al monumento y ve a su colega:

Iba tocado con un yelmo romano tan brillante como recién salido de un bazar oriental y a sus dos costados se veía un par de astrosos gladiadores que se fotografiaban con él. En la mano blandía una lanza con orgullo manifiesto y exhibía en el rostro una sonrisa triunfal. Era un triunvirato estremecedor. (Giménez Bartlett, 2013, p. 208)

Esta descripción, conceptualizada por la inspectora, sirve en sobremanera como evidencia de la superioridad cultural que siente frente a manifestaciones de “la tendencia fuertemente turística del subinspector” (Giménez Bartlett, 2013, p. 149) que para ella equivale al mal gusto y a la falta de alta cultura, o cultura hegemónica (burguesa). El tono de sorna que caracteriza los pensamientos de la protagonista de la novela se evidencia a través del desprecio que exhibe frente al origen del casco que lleva Garzón (según ella comprado en un “bazar oriental”, lo cual subraya su falsedad y su bajo costo); su ninguneo del deleite que evidentemente deriva de la situación (“orgullo manifiesto”, “sonrisa triunfal”); y el insultante término “astrosos” que emplea para aludir a los dos pobres tipos que intentan ganarse la vida como mejor pueden. Además, a juicio suyo, los tres componen un trío “estremecedor”. Todos los términos que emplea Petra son altamente insultantes y humillantes y, lo que es peor, no se explican ni se razonan; Petra cree que su palabra es *la última palabra*, no hace falta que justifique lo que diga, su capital cultural le otorga el derecho a humillar a los demás sin que tenga que dar explicaciones.

Sin embargo, a pesar del asco que exhibe Petra frente a las acciones de índole turística de su subordinado, debemos tener en cuenta que este puede considerarse una manifestación más de su posición frente a su propio capital cultural, esa cultura considerada “legítima” por quienes la poseen, según explica Bourdieu en la cita recogida arriba. Por otra parte, sin embargo, Gallego Dueñas argumenta que la actividad turística en Roma funciona para fijar y legitimar ese centro de la ciudad tan repleta de edificaciones y mementos antiguos:

El centro representa la identidad consciente de la ciudad... El centro de la Ciudad Eterna está inundado de monumentos superpuestos que definen... la identidad oficial que se traduce en la oferta turística de la ciudad, monumental, pintoresca, codificada para ser visitada. Es precisamente la actividad turística el factor de mayor contribución a la definición del centro, es decir, la esencia de la ciudad. (Gallego Dueñas, 2020, p. 56)

Según el estudioso, esa relación recíproca entre el núcleo histórico y el turismo sirve para legitimar la existencia y la función del centro de Roma, punto de vista que demostraría una vez más

que los enunciados de Petra Delicado sobre la falta de capital cultural demostrada por su subordinado en este centro mundial de la alta cultura constituyen un intento de deslegitimar las opiniones y gustos de Fermín desde su posición como dueña de una cultura “legítima”. La noción expuesta por Gallego Dueñas cobra más fuerza si tomamos en cuenta también las ideas exploradas por Stephanie Hom (2015) en su libro sobre el turismo en Italia. Esta señala “las formas en que [Italia] juega entre lo real y lo falso ... es un lugar fijado entre las ruinas y lo pintoresco, un lugar de tradición y autenticidad inventado y escenificado para el turista” (Hom, 2015, pp. 214-215). Por lo tanto, podemos concluir que la percepción y posición que asume Garzón frente a lo que ve en Roma no es de ninguna manera ilegítima. Lo que deja claro *Nadie quiere saber*, sin embargo, es que la inspectora invalida el capital cultural de su subordinado para imponer y hacer alarde de su propia cultura: la burguesa hegemónica que su privilegiada posición de clase le ha permitido ir adquiriendo a lo largo de su vida. De esta manera, Petra Delicado fija su propia superioridad cultural y de clase.

5. Conclusiones: oficiales y subordinados

La dinámica de la relación entre Petra Delicado y Fermín Garzón se basa en una desigualdad múltiple, tal como venimos demostrando. Por un lado, está la cuestión de los distintos roles que ocupan dentro del cuerpo policial; según como resume Nicole Décuré (2007), “ella [Petra] le recuerda [a Fermín] suficientes veces... que ella es *la jefa* [énfasis añadido]: ella es inspectora, y él es subinspector” (p. 93). En cuanto a cuestiones de género, Valero Valero (2017) asevera que “[l]a inversión de los papeles de jefa-subordinado supone un elemento subversivo en la novela negra tradicional” (p. 133), debido al superior rango de la mujer en la serie Delicado. Décuré (2007) observa que, debido a esta —entre las fuerzas del orden todavía inusual— situación laboral, Fermín ocupa lo que ella identifica como una “posición subalterna” (p. 92). Otras especialistas van más allá, y categorizan al mismo agente Garzón como un *hombre* subalterno. Con referencia a todo un grupo de escritoras españolas de novela de crímenes protagonizada por una investigadora mujer, Elena Losada Soler (2019) plantea que “una consecuencia de la creación por parte de estas autoras de estos personajes femeninos equipados con el ‘poder masculino’ y fálico —la ley y el arma de fuego— es la creación de una nueva masculinidad: el hombre subalterno” (p. 5), y prosigue a mencionar, en particular, “Fermín Garzón en la obra de Alicia Giménez Bartlett, hombres que son víctimas, hombres ‘frágiles’” (p. 5). Asimismo, Mónica Flórez (2008) habla de “los hombres como subalternos” (p. 2) en la serie Petra Delicado.

Si bien las críticas citadas arriba dejan claro que la textualización de una detective jefa supone una inversión de los roles de género que tradicionalmente aparecieran en la ficción criminal —tanto española como de otros países—, que Garzón sea el agente de menor rango también lo sitúa como el *ayudante*, el *asistente*, el *segundón*, un rol muy frecuente en la novela negra. Cumple con la caracterización del “ayudante aburrido y poco inteligente” identificado por Brian Nicol (2009, p. 173), o bien “el ayudante torpe e ineficiente” del que nos hablan Lucy Andrew y Samuel Saunders (2021, p. 3). Andrew y Saunders (2021) prosiguen a explicar que la “deficiencia intelectual” de esta figura funciona para “subrayar las capacidades excepcionales del héroe o del detective” (p. 3), noción que refuerza Martin Priestman (2003) al referirse al “ayudante adulator” del “detective *superior*... quien se entiende culturalmente con los sospechosos refinados” (p. 200). En cuanto a ese “detective *superior*”, Ron Buchanan (2003) concluye que:

muchas veces existe aislado o aislada de lo mundano, demasiado importante —en realidad o en su percepción de sí mismo o sí misma— para vivir entre la gentuza con la que debe tener trato. Al tener quien cumpla con las tareas menores, el héroe/la heroína puede vivir alejado o alejada de la sociedad y, debido a ese aislamiento, contribuye a la creación de su propia aura de misterio. (p. 24)

Estas premisas formuladas por los críticos hacen hincapié en la supremacía intelectual y la superioridad de clase del detective, y las vinculan con su posición con relación a su subordinado. Vale observar que de esta manera se justifica la preeminencia del líder frente al sujeto liderado; no es la particular capacidad *profesional* del investigador jefe lo que le garantiza su rol, sino su astucia y proveniencia social. Nos hallamos, pues, frente al capital cultural que posee el individuo como hecho garante del éxito para el sabueso de ficción.

Este es el patrón que venimos señalando a lo largo de nuestro estudio, postulado que resume Rivero Grandoso (2016):

Petra es culta, le gusta escuchar música clásica y leer, actividades que no parecen propias de la mayoría de los agentes. Esta configuración como personaje intelectual justifica que ella misma sea la narradora en primera persona de las novelas que componen la saga. (p. 326)

Aquí quisiéramos tener en consideración algunas de las ideas expuestas por Luis Enrique Alonso en su ensayo sobre el capital cultural bourdieusiano, ya que ayudan a arrojar más luz sobre la dinámica en torno a la cultura que vemos surgir entre los dos policías en la novela estudiada. Alonso (2004) explica que, según Bourdieu, “la estructura dominante de distribución desigual del capital cultural, legitima la desigualdad, naturaliza la exclusión y participa en la reproducción del orden social” (p. 222), exactamente la dinámica señalada por los críticos citados arriba quienes analizan la figura del ayudante en relación con el “detective *superior*”, y que apreciamos entre los dos policías de Giménez Bartlett. Las nociones expuestas por el filósofo francés también son útiles para abordar el hecho de que sea a Petra a quien corresponda la voz narrativa dentro de toda la serie que lleva su nombre (Rivero Grandoso, 2016, p. 326; Panella, 2021, p. 19), y que prime su visión del mundo (Flórez, 2008, p. 4). Tal como resume Alonso (2004), para Bourdieu, “el ejercicio del poder se demuestra a través del poder simbólico que enmascara la dominación presentándola como realidad legítima” (p. 222). Si aquí entendemos que las palabras e ideas de Petra suponen ese “poder simbólico”, comprendemos cómo funcionan para lograr “el ejercicio del poder” y “la dominación” —tanto como jefa como burguesa— que ejerce la inspectora sobre Fermín, también tanto en lo profesional como en lo cultural. Ese “poder simbólico” —*devenido “dominación”*— es lo que asegura su posicionamiento como esa “detective *superior*” que señala Molinaro (2015) en la cita que recogimos al comienzo de nuestro estudio. Siempre según Alonso (2004), “la desigual distribución del capital lingüístico y cultural, estable[ce] un sistema de censuras que reproduce la dominación en el campo simbólico” (p. 222). Esa desigualdad en cuanto a capital cultural —“capital lingüístico y cultural”— que caracteriza a los dos agentes de Giménez Bartlett permite que la inspectora Delicado establezca “un sistema de censuras” dirigido hacia el subinspector: su desprestigio del entusiasmo que demuestra este por fotografiarse disfrazado de gladiador, o su negativa a leer el libro de historia antigua más allá del episodio de Calígula, por ejemplo. La “dominación en el campo simbólico” que evidencia Petra frente a Garzón legitima y refuerza su dominio laboral sobre su compañero de trabajo, dinámica que requiere del desplazamiento a Roma para culminar su manifestación.

Bibliografía

- Alonso, L. E. (2004). Pierre Bourdieu, el lenguaje y la comunicación: un análisis de los mercados lingüísticos a la denuncia de la degradación mediática. En L. E. Alonso et al. (Eds.), *Pierre Bourdieu, las herramientas del sociólogo* (pp. 215-254). Fundamentos.
- Andrew, L. y Phelps, C. (2013). Introduction. En L. Andrew y C. Phelps (Eds.), *Crime Fiction in the City. Capital Crimes* (pp. 1-5). University of Wales Press.
- Andrew, L. y Saunders, S. (2021). Introduction: Step Forward, Sidekicks. En L. Andrew y S. Saunders (Eds.), *The Detective's Companion in Crime Fiction. A Study in Sidekicks* (pp. 1-16). Palgrave Macmillan.
- Belmonte Serrano, J. y Michalska, P. B. (2022). Anatomía existencial de dos héroes de la novela policiaca española actual: Petra Delicado y Rubén Bevilacqua. *Babel*, 45. <https://doi.org/10.4000/babel.13100>
- Bourdieu, P. (1978). Reproducción cultural y reproducción social. En G. Gómez Orfanel (Ed.), *Política, Igualdad Social y Educación. Textos Seleccionados de Sociología de la Educación (I)* (pp. 257-297). Ministerio de Educación y Ciencia. (Obra original publicada en 1973).
- Bourdieu, P. (2000). Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social. En P. Bourdieu. *Poder, derecho y clases sociales* (2ª ed). (M. J. Bernuz Benítez, Trad.) (pp. 131-164). Desclée de Brouwer. (Obra original publicada en 1986).
- Briganti, A. (30 de enero de 2013). Alicia nel paese di Gomorra. 'La mia prima indagine in Italia': La popolare giallista spagnola Giménez-Bartlett presenta il suo nuovo romanzo al Piccolo. *La Repubblica*. https://www.repubblica.it/protagonisti/Alicia_Gim%C3%A9nez-Bartlett/
- Buchanan, R. (2003). 'Side by Side': The Role of the Sidekick. *Studies in Popular Culture*, 26(1), 15-26. <https://www.jstor.org/stable/23414984>
- Czarniawska, B. (2020). More complex images of women at work are needed: a fictive example of Petra Delicado. *Journal of Organizational Change Management*, 33(4), 655-665. <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/JOCM-02-2019-0045/full/html>
- Davis, J. M. (2012). He Do the Police in Different Voices: The Rise of the Polic Procedural. *World Literature Today*, 86(1), 9-11. <https://www.jstor.org/stable/25111008>
- Décuré, N. (2007). Ruptures avec la domination masculine dans les romans policiers de Maria Antònia Oliver et Alicia Giménez-Bartlett. *Pandora*, 6, 81-97. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2569456>

- Duran, Z. (2021). Petra Delicado Polisiye Roman Serisinde Ispanyol Feminizminin Izlerini Sürmek. *DTCF Dergisi*, 61(2), 864-883. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1951107>
- Flórez, M. (2008). Bajo la lupa de la inspectora Petra Delicado: Los hombres como subalternos en la novela policíaca femenina. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 6(2), 1-14.
- Fowler, B. (2000). Sobre las culturas alta y baja: la crítica bourdieusiana. (E. Bielsa, Trad.). *Guaragua*, 4(10), 9-29. <https://www.jstor.org/stable/25596145>
- Gallego Dueñas, F. J. (2020). Visiones de Roma. De Querido diario (Nanni Moretti) a La gran belleza (Paolo Sorrentino). *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 10(1), 47-64. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7543802>
- García Chiang, A. (2006). Ciudad y novela policíaca. *Ciudades*, 72, 22-27. https://www.academia.edu/74579308/Ciudad_y_novela_polic%C3%ADaca
- Giménez Bartlett, A. (2013). *Nadie quiere saber*. Destino.
- Godsland, S. (2002). From Feminism to Postfeminism in Women's Detective Fiction from Spain: The Case of Maria-Antònia Oliver and Alicia Giménez Bartlett. *Letras Femeninas*, 28(1), 84-99. <https://www.jstor.org/stable/23021387>
- Godsland, S. (2007). *Killing Carmens. Women's Crime Fiction from Spain*. University of Wales Press.
- Goñi, A. (10 de febrero de 2013). Alicia Giménez Bartlett habla con la auténtica Petra Delicado. *El confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-03-10/alicia-gimenez-bartlett-habla-con-la-autentica-petra-delicado_736044/
- Hevia Roma, E. (3 de febrero de 2013). Italia se rinde a Petra Delicado. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20130203/italia-rinde-petra-delicado-2309493>
- Hom, S. M. (2015). *The Beautiful Country: Tourism and the Impossible State of Destination Italy*. University of Toronto Press.
- Jiménez-Landi, Crick. C. (2017). *La metrópolis en la novela negra española actual. Caras y voces de Madrid y Barcelona*. Lit.
- López Martínez, E. I. (2020a). Espacio y tiempo en la nueva novela policíaca: Reflejo histórico y social en la obra de Alicia Giménez Bartlett y de Lorenzo Silva. *Miscelánea Comillas*, 153, 581-601. <https://doi.org/10.14422/mis.v78.i153.y2020.002>
- López Martínez, E. I. (2020b). La pareja protagonista en la nueva novela policíaca de Alicia Giménez Bartlett a Lorenzo Silva. *Cuadernos de investigación filológica*, 47, 115-139. <https://doi.org/10.18172/cif.4373>

- Losada Soler, E. (2019). Terrible Mothers: Four Images of 'the Bad Mother' in Contemporary Spanish Crime Fiction (Dolores Redondo, Rosa Ribas, Susana Hernández, Margarida Arizeta). En B. Phillips (Ed.), *Family Relationships in Contemporary Crime Fiction: La Familia* (pp. 5-21). Cambridge Scholars Publishing.
- Molinero, N. (2015). *Policing Gender and Alicia Giménez Bartlett's Crime Fiction*. Ashgate.
- Mora, R. (3 de febrero de 2013). Petra Delicado conquista Roma. *El País*. https://elpais.com/cultura/2013/02/03/actualidad/1359925999_977456.html
- Nemolato, L. (26 de octubre de 2017). Viajar a Roma siguiendo el rastro de 'La Gran Belleza'. *Esquire*. <https://www.esquire.com/es/viajes/a13096169/roma-viajes-escenarios-la-gran-belleza/>
- Nicol, B. (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge University Press.
- Oxford, J. (2010). Petra Delicado: A Hard-Boiled Police Investigator. *South Central Review*, 27(1-2), 91-104. <https://www.jstor.org/stable/40645931>
- Panella, G. (2021). *Nadie quiere saber de Alicia Giménez Bartlett: Cuando el detective es una mujer* [Tesis de Grado]. Università degli Studi dell'Aquila.
- del Pino Díaz, D. (2023). Pierre Bourdieu veinte años después de su desaparición: entre la cultura popular y la desposesión cultural. *Estudios sociológicos*, 41(121), 227-242. <https://doi.org/10.24201/es.2023v41n121.2335>
- Priestman, M. (2003). Post-war British Crime Fiction. En M. Priestman (Ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (pp. 173-190). Cambridge University Press.
- Quintana, I. (2009). Producción cultural. En M. Szurmuk y R. McKee Irwin (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 239-244). Siglo XXI.
- Rivero Grandoso, J. (2016). *Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal (geografía española)* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Pequeño, J. (2019). La ciudad en el género policiaco. En E. Baena Peña (Ed.), *Visiones literarias y lingüísticas del paisaje urbano* (pp. 245-259). Marcial Pons.
- Rutledge, T. (2006). *The Spanish Female Detective: A Study of Petra Delicado and the Evolution of a Professional Sleuth* [Tesis doctoral]. Texas Tech University. https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/11434/rutledge_tracy_dissfinal.pdf
- Tećza, A. (2013). The professional versus the amateur: a case study on Spanish female detectives and their role in the masculine and 'Machista' organizations on the examples of selected texts. *Romanica Silesiana*, 8(1), 162-172. <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-2353-9887-year-2013-volume-8-issue-1-article-5869>

- Thompson-Casado, K. (2002). Petra Delicado: A Suitable Detective for a Feminist?. *Letras Femeninas*, 28(1), 71-83. <https://www.jstor.org/stable/23021386>
- Tisnado, C. (1-3 de octubre de 2008). *Petra Delicado y la síntesis de ser mujer y ser policía*. Ier Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, La Plata, 1-9. <https://core.ac.uk/download/pdf/296340713.pdf>
- Valero Valero, D. (2017). *Alicia Giménez Bartlett y Mercedes Castro. Diferentes formas de aproximarse a la novela negra desde una perspectiva de género* [Tesis doctoral]. Universitat Jaume I.
- Vázquez García, F. (2002). *Pierre Bourdieu: la sociología como crítica de la razón*. Montesinos.
- Vega-Sampayo, E. (2012). Extrañas parejas a caballo entre géneros. *Revista Monográfica*, 28, 192-210.
- Venkataraman, V. (2010). Mujeres en la novela policial: ¿reafirmación o subversión de patrones patriarcales? Reflexiones sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett. En H. Awaad y M. Insúa (Eds.), *Textos sin fronteras: Literatura y sociedad II* (pp. 229-240). GRISO.
- Wacquant, L. (2005). El suicidio de Bourdieu. En I. Jiménez (Coord.), *Sobre Pierre Bourdieu y su obra* (pp. 231-240). Plaza y Valdés.
- Willett, R. (1996). *The Naked City. Urban Crime Fiction in the USA*. Manchester University Press.
- Wu, C. T. (2007). *Privatizar la cultura*. (M. M. de Molina Bodelón, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 2002).
- Yang, C. Y. (2010). Petra Delicado y la (de)construcción del género y de la identidad. *Hispania*, 93(4), 594-604. <https://www.jstor.org/stable/25758238>