

---

Dos, Paseos por los bosques narrativos (un lugar para la ficción)  
La mirada del criminal: ética, poder y transgresión en la  
novela negra *Sobrejuegos* (2022) de Itziar Mínguez

El hilo de la fábula

*The criminal's gaze: ethics, power and transgression in Itziar  
Mínguez's noir novel Sobrejuegos (2022)*

---

 Cristina Jiménez Gómez \*  
Universidad de Córdoba, España  
l62jigoc@uco.es

**El hilo de la fábula**

núm. 30, e0072, 2025  
Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
ISSN: 1667-7900  
ISSN-E: 2362-5651  
Periodicidad: Semestral  
revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Recepción: 10 octubre 2025  
Aprobación: 27 octubre 2025

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.2025.30.e0072>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/247/2475487004/>

**Resumen:** Este artículo analiza *Sobrejuegos* (2022), única novela de la poeta vasca Itziar Mínguez, con el fin de demostrar cómo el género negro se reconfigura como espacio de reflexión existencial más que como relato de enigma policial. A través de la figura de un cartero criminal anónimo, se indagan las tensiones entre rutina, obsesión y fragilidad identitaria en un entorno cotidiano hostil. Asimismo, se analiza la transformación de los roles clásicos: el inspector, convertido en narratario con matices psicoanalíticos, y la mujer, planteada no como 'femme fatale' sino como figura liminal entre lo erótico, lo materno y lo transgresivo.

**Palabras clave:** Itziar Mínguez, *Sobrejuegos*, novela negra, narrativa existencial.

**Abstract:** This article analyzes *Sobrejuegos* (2022), the only novel by Basque poet Itziar Mínguez, with the aim of showing how the crime genre is reconfigured as a space for existential reflection rather than a conventional detective narrative. Through the figure of an anonymous criminal mail carrier, it explores the tensions between routine, obsession, and fragile identity within a hostile everyday environment. It also examines the transformation of classical roles: the inspector, recast as a narratee with psychoanalytic undertones, and the female figure, presented not as a femme fatale but as a liminal figure positioned between the erotic, the maternal, and the transgressive.

**Keywords:** Itziar Mínguez, *Sobrejuegos*, noir fiction, existential narrative.

---

**Notas de autor**

- \* Doctora en Lenguas y Culturas por la Universidad de Córdoba y en Langues et Littératures Étrangères (Specialité Domaine Hispanophone) por la UPPA (Francia). Profesora Permanente Laboral en el Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada del Departamento de Ciencias del Lenguaje de la UCO. Miembro del grupo de investigación LENGUAJES (PAIDI HUM-224). Sus líneas de investigación se centran en narrativa y género, la interacción de códigos (especialmente cine y literatura) y la hermenéutica.

## 1. Introducción

La narrativa del siglo XX y XXI se ha distinguido por una atención creciente a la subjetividad, la identidad y la búsqueda de sentido en un mundo en constante transformación. Obras como *La náusea* de Jean-Paul Sartre (1938), en la que el protagonista enfrenta la contingencia y el absurdo de la existencia, y *El extranjero* de Albert Camus (1942), que examina la alienación y la indiferencia del mundo hacia el individuo, consolidaron una tradición literaria centrada en la exploración introspectiva y sus implicaciones éticas y ontológicas. Aunque no constituye la única línea de desarrollo de la narrativa contemporánea, esta perspectiva proporcionó un marco conceptual que influyó en manifestaciones posteriores, especialmente en los relatos donde el trauma y la memoria constituyen ejes centrales. De esta manera, la narrativa se revela como un instrumento esencial para explorar la subjetividad, pues, como señala Ricoeur (1996:15-22), la identidad personal se constituye narrativamente ya que es en la mediación del relato donde se articulan, de forma simultánea, permanencia y mutabilidad de la experiencia vital.

Precisamente, la concepción escritural de Itziar Mínguez Arnáiz (Baracaldo, Vizcaya, 1972) se inscribe en esta tradición. La autora señala que en el fondo de todas las historias que le interesan «está la cuestión de la identidad, de lo identitario: de quién eres, de cómo te construyes, desde dónde te construyes» (Mínguez, 2022b). Esta cuestión vertebra, en buena parte, su trayectoria literaria, que ha encontrado en la poesía un espacio privilegiado para articular esa reflexión, extendiéndose más tarde al aforismo, al guion televisivo y, recientemente, a la novela con *Sobrejuegos* (2022).

Su escritura se distingue por la concisión expresiva y la atención al detalle, desplegando una poética que oscila entre lo íntimo y lo social. En este marco, su poesía no solo refleja sensaciones y vivencias cotidianas, sino también dilemas cercanos a la realidad del lector contemporáneo. De su extensa obra poética podemos citar títulos como *La vida me persigue* (2006, X Premio Internacional de Poesía Surcos, Sevilla), *Luz en ruinas* (2007, accésit del XVII Premio Internacional de Poesía Jaime Gil de Biedma, Segovia), *Cara o cruz* (2009, finalista del Premio Euskadi de Literatura 2010), *Pura Coincidencia* (2010, VII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Morón, Sevilla), *Cambio de rasante* (2015), *Que viene el lobo* (2016, I Premio de poesía Nicanor Parra), *Lo que pudo haber sido* (2019) y *El palacio de hielo* (2022).

Temáticamente sus textos exploran la fragilidad contemporánea a través de rutinas mínimas: desde momentos de alcoba y encuentros de ascensor hasta la imagen fascinante, a la vez que precaria, de los trabajadores colgados del camión de basura recorriendo la ciudad nocturna. Otros elementos recurrentes en su poética son el peso de las decisiones, el azar, la memoria divisada a través del diálogo entre el pasado y el presente —entre la niñez y la edad adulta—, así como los miedos y la incertidumbre frente a un tiempo contemporáneo que se percibe frágil y quebradizo, sin olvidar la presencia constante de la ciudad como escenario y referente simbólico. En palabras de la propia autora:

La poesía es un instrumento que está al servicio de la realidad, sea cual sea, por eso en mi caso admite un abanico muy amplio de expresión. Encuentro poesía en todo lo que me rodea, en todo lo que me emociona. La poesía ha bajado del pedestal y está a ras de suelo, en el asfalto, codo con codo con nuestra rutina, con nuestras miserias y nuestros pequeños triunfos (Mínguez, 2016).

Resulta evidente la influencia del poeta, guionista y director de cine Michel Gaztambide, cuya labor como maestro ha sido decisiva en el proceder creativo de Itziar Mínguez. Esta, que prologó su último poemario *Autopsia del zombi* (2023), destaca el elemento de quiebre y la capacidad del autor para jugar con la ruptura de tonos, rasgos que también definen su obra cinematográfica. Mínguez comparte plenamente esta concepción, al sostener que el dolor y la desnudez vital constituyen el núcleo de la escritura. En *Sobrejuegos*, su primera novela, dicha poética se manifiesta en un protagonista anónimo que observa la ciudad con una mirada casi clínica, capaz de transformar lo cotidiano en vector narrativo de su experiencia vital. En este sentido, la urbe no se presenta solo como telón de fondo, sino como escenario subjetivado en el que se hacen palpables el dolor, la obsesión y la vulnerabilidad o alienación del individuo.

Este enfoque revela una mirada casi periodística y voyeurística que toma el pulso a la realidad en sus múltiples formas. La ciudad se convierte así en escenario donde la rutina, los objetos cotidianos, el anonimato y las obsesiones de sus transeúntes marcan el ritmo vital. El asfalto, entendido como espacio urbano hostil, implacable e impersonal, contrasta con un sujeto que despliega una atención minuciosa y sensible hacia los detalles mínimos de su entorno en un intento de forjar un ideario vital propio. Estamos, pues, ante un retrato de la servidumbre humana en tiempos de «modernidad líquida» (Bauman, 2002), un sujeto sin arraigos afectivos ni redes comunitarias que enfrenta la ciudad como un espacio hostil y despersonalizado. Así, su deriva vital se explica menos como una anomalía psicológica que como la manifestación extrema de una subjetividad producida por la disolución de los vínculos sólidos entre elecciones individuales y proyectos colectivos.

## 2. Desvíos del 'noir': hacia el enigma del yo en *Sobrejuegos*

Desde una perspectiva narratológica y pragmática, Valles Calatrava (2023:10), caracteriza el género criminal clásico, en su modalidad de enigma, a partir de la repetición de modelos y fórmulas, sustentada en una arquitectura cerrada y circular, una iteratividad funcional, secuencial y actancial en sentido greimasiano, un monologismo discursivo apoyado en la superioridad de la inteligencia del detective en el sentido bajtiniano, y una tematización literaria de las nociones o normas jurídicas de las sociedades en que surgen estos textos, entre otros aspectos.

Si bien la novela policíaca clásica —representada por autores como Conan Doyle y Agatha Christie, y con antecedentes en los relatos fundacionales de Edgar Allan Poe— se define por la resolución lógica del enigma y la preeminencia del punto de vista del detective, a partir de finales de los años veinte y hasta la década de 1940 la consolidación de la novela negra 'hard-boiled' norteamericana, surgida en torno a la revista pulp *Black Mask*, desplazó el énfasis de la deducción intelectual hacia una representación más crítica<sup>[1]</sup> y descarnada de la violencia urbana. Los detectives de este subgénero 'noir' (Scaggs, 2005:55-84) son individuos conflictivos, con una dimensión psicológica compleja que subraya la ambigüedad moral de sus razonamientos y decisiones. De este modo, emergen rasgos que enlazan con una narrativa marcada por la desesperación, la paranoia y la alienación. En esta línea, estudios como el de Finol (2018:34-52) han relacionado el cine negro con el existencialismo de Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Sartre o Camus, mientras que otros autores, como Faison (2008), proponen incluso la presencia de un existencialismo autóctono, propio de esta corriente cinematográfica.

En el ámbito literario, esta deriva se consolida con Dashiell Hammett, autor de obras fundamentales como *Cosecha Roja* (1929) y *El Halcón Maltés* (1930), quien introdujo una focalización externa, conductual u objetivista, desplazando la introspección psicológica hacia la representación de las acciones, diálogos y comportamientos observables de los personajes, lo que refuerza el carácter descarnado y crítico del relato. Raymond Chandler, por su parte, se convierte en su principal artífice teórico y estilístico con su ensayo *El simple arte de matar* (1950), donde reivindica una ficción «auténtica», «una ficción que tenga “el auténtico sabor de la vida tal como se vive”» (Dussere, 2013:15-21), capaz de reflejar con verosimilitud narrativa las fracturas y contradicciones del mundo urbano contemporáneo.

En *Sobrejuegos*, la violencia se internaliza en los personajes, convertidos en territorios de conflicto. La misma estructura de la novela, organizada en tres capítulos —«los hechos», «la verdad de los hechos» y «el alma de los hechos»—, plantea ya un recorrido que trasciende lo meramente argumental para situar al lector en la introspección existencial. La historia sigue a un cartero anónimo cuya vida rutinaria se ve abruptamente interrumpida tras ser atropellado, hecho que lo obliga a replantearse su identidad y el sentido de sus actos hasta ese momento. El accidente introduce además a dos figuras clave: Pablo, el responsable del atropello, y Nuria, la enfermera que lo atiende en el hospital. Ambos personajes funcionan como catalizadores del conflicto moral y existencial del protagonista, más que como figuras arquetípicas de la novela negra. Encarnan un enigma que acompaña tanto al protagonista como al lector, en torno a los interrogantes que articula la obra: ¿quién es? ¿Cuáles son las motivaciones de sus actos?

A medida que avanza la narración, la aparente casualidad del accidente revela su trasfondo: no se trataba de un hecho fortuito, sino de un acto deliberado. Pablo y Nuria resultan ser los amantes cuya correspondencia epistolar había sido previamente interceptada por el cartero, en una acción de control marcada por su concepción unívoca y unilateral del amor, que anula toda posibilidad de reciprocidad. Su intervención no solo busca irrumpir en las vidas de otros, sino también imponer una forma de dominio sobre los códigos convencionales del amor en una acción claramente transgresiva. No obstante, este descubrimiento nos adentra en la esfera patológica y solipsista del individuo. La manipulación de la correspondencia se configura como un acto de violencia simbólica: la apropiación de la «voz ajena» en el sentido bajtiniano (2003:312-314), que desencadena una serie de consecuencias irreversibles; un juego macabro que confrontará al protagonista con el vacío ético y existencial generado por sus propios actos.

El desenlace, marcado por la tragedia, intensifica este juego macabro de azar, control y autodestrucción, no solo para el protagonista sino también para los dos amantes: Pablo enfrenta al cartero y es asesinado por él, mientras que Nuria se suicida. Con ello, la obra culmina subrayando la imposibilidad de separar el ámbito íntimo de las obsesiones de sus efectos en lo social y lo colectivo. Así, el crimen queda en un segundo plano y la cuestión de la identidad se torna en una indagación más amplia sobre la responsabilidad moral y la tensión entre culpa y culpabilidad.

Estas cuestiones se modulan mediante una ambivalencia enunciativa que alterna dos voces: por un lado, la voz introspectiva del protagonista, tendente al monólogo interior; y, por otro, la voz confesional que emerge en los intercambios dialógicos con el inspector Márquez, diseminados entre los pasajes reflexivos. La alternancia entre estas dos modalidades discursivas configura una suerte de dispositivo especular entre personaje y lector. Si el relato introspectivo permite acceder a un yo fragmentado, marcado por la manía, la parafilia y la transgresión, el diálogo con el inspector funciona como contraplano externo, otorgando verosimilitud judicial a la declaración. Este vaivén entre interioridad y exterioridad narrativa produce un efecto de co-descubrimiento: el lector no recibe un relato cerrado, sino que acompaña al protagonista en su deriva introspectiva, avanzando en la comprensión de su conciencia prácticamente al mismo tiempo que esta se revela.

Comprobamos pues que, desde el inicio, el relato se distancia de la lógica policial, al prescindir de la investigación como motor central de la acción. El punto de partida, un atropello —que podría interpretarse como un intento de asesinato—, se desvía rápidamente hacia el pensamiento obsesivo y maniaco del protagonista, quien resulta atropellado al intentar demostrar la validez de su predicción sobre la cuenta atrás del semáforo. De igual modo, aunque aparece un inspector que formula preguntas y se insinúa un posible triángulo amoroso con Pablo y Nuria, estas figuras funcionan principalmente como receptáculos del conflicto existencial y ético del protagonista. El inspector llega incluso a ser «confundido» con su doctor que lo atiende desde el diván; la presencia de Pablo es episódica, vinculada a la llamada sobre la muerte de la madre del protagonista, lo que provoca un replanteamiento de su relación filial y de la culpa asociada; y Nuria, lejos de encarnar a la ‘femme fatale’ convencional del género negro, introduce un espacio ambivalente de transgresión, deseo y maternidad frustrada.

Con este planteamiento, *Sobrejuegos* se aproxima a una forma de «noir existencial»<sup>[2]</sup> que encuentra precedentes en los ‘romans durs’ de Simenon. No es casual, por ello, que la editorial Huerca y Fierro, en la contraportada de la publicación, aluda a la atmósfera simenoniana que impregna la obra de Mínguez. El prolífico escritor belga, además de su extensa serie policiaca protagonizada por el comisario Maigret,<sup>[3]</sup> cultivó los ‘romans durs’, relatos donde el centro de gravedad se desplaza de la trama policial a la conciencia de los personajes, funcionando el crimen menos como un problema narrativo que como un dispositivo de revelación existencial. Ejemplos paradigmáticos son *El hombre que miraba pasar los trenes* (*L’Homme qui regardait passer les trains*, 1938)<sup>[4]</sup> y *La nieve estaba sucia* (*La neige était sale*, 1948).

En este contexto cobra pleno sentido la cita de Onetti que inaugura *Sobrejuegos*: «se dice que hay varias formas de mentir, pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos». Sintetiza el núcleo temático del texto: la imposibilidad de acceder a una verdad total y transparente, siempre mediada por una zona oscura e inasible vinculada a «el alma de los hechos».

A ello atenderemos a continuación, intentando desvelar los entresijos de la novela a partir del punto de vista, la relación inusual del criminal con los personajes arquetípicos de la novela enigma y del ‘hard-boiled’ norteamericano, y la configuración del espacio y del tiempo.

## 2.1. La masa y el individuo: la mirada anómala frente a la multitud

El protagonista, un cartero que, según sus propias palabras, «gasta» su tiempo desde hace tres años en correos, se presenta desde el inicio como una pieza más dentro de la maquinaria laboral y social, diluido en la masa anónima de trabajadores urbanitas. Su identidad se sostiene así en la performatividad de actos reiterados —entregar cartas, cumplir horarios, obedecer jerarquías— que, al consolidarse, crean la ilusión de un yo estable y unitario. Este episodio puede interpretarse desde la lógica de la disciplina de los cuerpos de Foucault. La rutina laboral del cartero ejemplifica lo que el filósofo describe como «el arte de las distribuciones» (Foucault, 2002:130): la organización del tiempo, del espacio y de los movimientos para producir cuerpos dóciles y útiles. El accidente automovilístico opera, sin embargo, como una grieta en ese dispositivo disciplinario. El cuerpo del cartero, hasta entonces sometido a la regularidad, comienza a resistirse a la lógica de la productividad y, con ello, emerge un sujeto que cuestiona la red de poder que lo contenía. A partir de ese momento se revela una identidad desplazada, incapaz de sostenerse en la mera repetición de actos o en la docilidad disciplinaria. El protagonista se convierte, así, en una anomalía dentro de la multitud, un individuo que, al fracturarse la rutina performativa y disciplinaria que lo constituía, se enfrenta a la posibilidad de narrarse de otro modo.

Podemos observarlo en el siguiente fragmento:

¿Han llamado a una ambulancia?, pregunta. Silencio. El improvisado auditorio retrocede unos pasos, podría decirse que les intimida formar parte de esta función, de un espectáculo del que no son ellos los protagonistas. Tendido boca arriba, completamente inmóvil, miro una avioneta que atraviesa el cielo. Lleva una cuña publicitaria en la cola. Intento imaginarme desde allí. Pero no existo. No existo para ese biplaza que atraviesa el cielo y se va. Me quedo en el asfalto. La autoridad se encarga de disolver la masa humana que se resiste a desaparecer, limitándose a observar desde la lejanía. A esa distancia, pienso, resulta mucho más fácil digerir la tragedia. El policía me pregunta si me encuentro bien mientras pasa la mano por delante de mis ojos. Sigo la trayectoria de los dedos con la misma inercia con que hace unos segundos he seguido la cuña publicitaria. El sonido de la ambulancia se mezcla con el ruido de los coches que aporrean su claxon, no por impaciencia esta vez, es su forma de celebrar la victoria de su equipo. Tres a uno. Ha ganado Italia a Alemania Federal. Dice el policía. Y vuelvo de golpe a la realidad. Los mundiales. La final. 11 de Julio. 1982 (Mínguez, 2022a:16).

El atropello sucede el 11 de julio de 1982, día de la final del Mundial de Fútbol de España entre Italia y la Alemania Federal. El contexto festivo y multitudinario contrasta con la tragedia interna del cartero. La masa celebra mientras él yace herido, indiferente a su sufrimiento: su dolor se convierte en espectáculo secundario. La referencia explícita al marcador («tres a uno»), en boca del policía, subraya no solo la desconexión entre la masa y el individuo, sino también entre el Estado y el ciudadano.

El episodio pone de manifiesto la invisibilización del individuo frente al espectáculo de masas: la desgracia se diluye en el decorado de la fiesta, reducida a una anécdota más dentro de la euforia deportiva. El partido funciona, así, como cronotopo histórico concreto que subordina la experiencia personal a la narrativa nacionalista y mediática. El «no existo» del protagonista pone de relieve su despersonalización y elisión simbólica, pues queda reducido a la nada frente a la maquinaria social, disciplinaria y mercantil del espectáculo. A ello contribuye la aparición de la avioneta publicitaria, que introduce un símbolo decisivo. La imagen aérea, que podría evocar trascendencia, elevación o incluso huida, aparece mediatizada por el logotipo y el eslogan, es decir, por la economía de lo efímero y lo fungible. En contraste con el cuerpo inmóvil en el asfalto, el anuncio que vuela encarna la desconexión radical entre el protagonista y el mundo de consumo que lo sobrevuela, banalizando incluso la tragedia.

Asimismo, en el plano formal, destaca el registro visual del narrador («tendido boca arriba», «sigo la trayectoria de los dedos»), lo que refuerza la sensación de inmovilidad. Se sugiere la presencia de una mirada y la materialidad de un cuerpo fuera de escena, incapaz de actuar. Es lo que en cine Gaudreault y Jost (1995:141-143), siguiendo la teoría genettiana, describen como ocularización interna primaria. La percepción queda fijada así a lo que alcanza la mirada del personaje desde el asfalto. La escena se organiza casi como un plano-secuencia: encuadre cenital (el cuerpo en el suelo, mirada hacia el cielo), paneo visual (siguiendo la avioneta y los dedos del policía) y montaje sonoro en paralelo (voces, sirenas y claxon festivo). La acumulación de estímulos —sonido de la ambulancia, claxon de celebración, visión y ruido de la avioneta— enfatiza la saturación del entorno. Es un paisaje sonoro y visual que desborda al protagonista y refuerza su sensación de alienación. El narrador percibe todo, pero no puede intervenir en nada; es puro receptor pasivo.

Esta atmósfera alienante y claustrofóbica se ve intensificada por la puntuación, al generar un ritmo abrupto y cortante en determinados momentos del texto. La alternancia entre frases largas y oraciones mínimas marca la oscilación entre la descripción reflexiva —más dilatada, casi contemplativa— y la irrupción brusca de la conciencia, que se manifiesta en frases secas y contundentes. Estas frases cortas producen un efecto de martilleo angustioso, reforzando la sensación de despersonalización y ruptura con la continuidad narrativa. El cierre, con oraciones nominales y fragmentadas («Los mundiales. La final. 11 de julio. 1982»), intensifica

esta descomposición del discurso, que se torna telegráfico, semejante a un parte informativo. Cada fragmento oracional funciona como un marcador preciso, condensando tiempo y acontecimiento en unidades mínimas que enfatizan la relevancia histórica del momento. Así, el atropello queda absorbido por el dato histórico y mediático (la final del Mundial). Lo íntimo, en consecuencia, se disuelve en lo noticioso. El lenguaje pierde su carga emotiva y adopta la sequedad de una transmisión automática, casi burocrática o periodística, lo que intensifica la impresión del sujeto, desplazado y excluido de la escena.

Esta percepción, de corte expresionista, predomina en el tiempo previo a la irrupción definitiva de Pablo y Nuria en la vida del cartero. Por tanto, el atropello, que inaugura la narración, constituye el suceso detonante y catalizador de la historia: no solo pone en marcha los acontecimientos, sino que obliga al protagonista a replantearse su existencia y, con ello, su identidad. Tras este acontecimiento, la vida del personaje se trastoca y abandona lo estipulado —el trabajo, la rutina, los horarios—, iniciando un proceso de ruptura con las normas y pautas que hasta entonces lo habían definido como individuo en sociedad. Los primeros indicios de esta fractura se advierten de inmediato, cuando, recuperado del accidente automovilístico, se dirige a su puesto de trabajo en el número dos de la calle Ambrosio Espínola:

Cuando quise darme cuenta el semáforo había vuelto a cambiar y me tocaba esperar de nuevo para cruzar. La acera se iba llenando de gente. Goteaban las presencias, rutinas como la mía, absortas en sus propios pensamientos que me eran del todo inaccesibles igual de inaccesibles que eran los míos para ellos. Sin embargo, ahí estábamos todos, en fila de a uno, frente al mismo semáforo, dispuestos azarosamente unos al lado de otros, por el mero capricho de la vida. (...) Buceé en mi memoria por si reconocía algún gesto, pero lo único que vi en sus rostros fue la sombra del sueño y del cansancio. (...) Tuve tentaciones de preguntar: ¿me conoce? ¿Sabe quién soy? (...) Cuando lo hizo me quedé parado de nuevo, viendo cómo los viandantes cruzaban la carretera, presurosos y ordenados, sin tocarse, sin rozarse siquiera, evitando no sólo el contacto físico, también las miradas. Parecían autómatas. Lo eran. (...) Los seres que se alineaban a mi lado, cuyo lenguaje corporal delataba hartazgo, impaciencia o prisa, esos seres, tenían nombre y apellido, profesión, dirección, edad, vida, una vida que podía resumirse en los datos que se rellenan a toda prisa en un formulario (Mínguez, 2022a:28-29).

La configuración de los viandantes como «goteo de presencias» o autómatas pone en evidencia un proceso de deshumanización, donde los sujetos aparecen reducidos a rutinas, gestos cansados y datos administrativos. Este pasaje dialoga directamente con el concepto de «hombre-masa» orteguiano al definir un individuo indistinguible, intercambiable, carente de proyecto singular y absorbido por la colectividad urbana. La imagen de las gotas que se suceden mecánicamente en el semáforo refuerza esta indistinción, donde el azar de la vida —«dispuestos azarosamente unos al lado de otros»— no genera comunidad, sino una yuxtaposición de soledades.

Desde la dimensión foucaultiana de la disciplina moderna, los peatones «presurosos y ordenados, sin tocarse, sin rozarse siquiera» reproducen un comportamiento regulado y al unísono, inscrito en la lógica del control social de los cuerpos en el espacio urbano. El semáforo mismo opera como dispositivo de control, regulando la circulación y coreografiando los movimientos de los ciudadanos, convertidos en engranajes de la maquinaria social y capitalista. La metáfora de los formularios en los que se resume la vida de los ciudadanos introduce, además, una lectura crítica de la burocratización y mercantilización de la existencia en las sociedades occidentales. En línea con la teoría de Max Weber (1998) sobre la «jaula de hierro», propia de la racionalidad moderna, la identidad queda reducida a información cuantificable, a datos rellenos a toda prisa, anulando toda singularidad subjetiva y traduciendo la vida en categorías estandarizadas como edad, sexo, profesión y dirección.

En consecuencia, el protagonista, que observa esta escena unos días después de su atropello, se distancia de la masa social, símbolo de un mundo mecánico y despersonalizado con el que ya no conecta. Por ello, en este marco de anonimato colectivo, la voz narrativa se repliega hacia el monólogo interior como forma de resistencia y búsqueda de identidad. El narrador-observador, que se pregunta si alguien lo reconoce o sabe quién es, introduce una tensión dialógica que persigue el reconocimiento en el otro, frustrado por la opacidad de los rostros y la ausencia de intercambio de miradas. El pasaje ofrece así un fluir de conciencia ordenado, donde lo externo se convierte en espejo de la intimidad psíquica del personaje.

## 2.2. Ventura, el anti-Watson o el espejo de una obsesión

La aparición del viejo Ventura, compañero de oficio del protagonista, introduce en la novela una figura especular cargada de ambivalencia. Mientras que el protagonista constituye el elemento discordante dentro de la vorágine laboral y urbana —una desviación de la isotopía rutinaria en términos greimasianos—, Ventura, a punto de jubilarse, representa la versión acrítica y estable de esa misma rutina. Fijémonos, a este respecto, en cómo percibe a su compañero cuando acude a su puesto, días después del atropello:

Cuando dirigí la vista de nuevo a la oficina de correos vi salir al viejo Ventura. Me escondí mejor ¿Por qué hacía eso? ¿No me habían conducido hasta allí mis pasos para algo? ¿De qué o de quién me escondía? No del viejo Ventura, eso seguro. Le seguí con la mirada. Salía a la calle con una expresión neutra, como era común en él. No sabía nunca lo que había detrás de aquella expresión que jamás dejaba pistas para poder interpretar su estado de ánimo. Alguna vez pensé que Ventura no tenía estados de ánimo, quiero decir, que él era acción, que su vida la conformaban las cosas que hacía, sin más. Aprendí mucho del viejo Ventura. No puedo precisar qué exactamente, pero cuando le vi salir de la oficina de correos, abrazado a su vieja bolsa de cartero, mirando hacia el cielo, para testar si iba a llover o no, cuando lo vi así, pensé, cada vez más escondido, más agazapado, pensé que había aprendido algo del viejo Ventura. Lo vi alejarse y desaparecer. Nada en su forma de caminar ni en su rostro denotaba que acusara mi ausencia (Mínguez, 2022a:32-33).

El narrador observa una figura «opaca» desde el punto de vista identitario, acentuando su dimensión espectral («con una expresión neutra», «no tenía estados de ánimo»). La ausencia de indicios emocionales, afectivos o de personalidad convierte a Ventura en un ser definido únicamente por la acción y la rutina, lo que le permite permanecer dentro del orden establecido y conservar su rol como «puente de comunicación». Funciona, aparentemente, como un espejo invertido de lo que nuestro protagonista podría haber sido de no haber sufrido el atropello, momento que propulsa la exteriorización de un credo ideológico propio en torno al amor y las normas sociales establecidas.

Comprobamos, pues, que Ventura introduce el contrapunto dramático: su sobriedad existencial refuerza la deriva obsesiva del protagonista. Aunque ambos desarrollan el mismo rol, presentan vivencias radicalmente distintas. Mientras que el joven cartero intenta trascender su rutina por medio del control y la compulsión —adueñarse de las cartas, intervenir en la vida de otros—, el viejo permanece dentro de la rutina sin perturbarla. Únicamente la cartografía epistolar que refiere —«Ventura me enseñó las montañas de cartas como si me enseñara las colinas de un paisaje secreto» (Mínguez, 2022a:49)— configura su identidad. Para él, el oficio postal no es solo trabajo, sino un paisaje simbólico, una topografía que organiza su mundo.

Por ello, cuando el ritual postal falla (la jubilación), su identidad, construida en base a dicho automatismo, se desmorona. Consecuentemente, no tarda en aparecer la noticia de su muerte en la sección de necrológicas del periódico que siempre leía; el mismo periódico en el que buscaba las esquelas de sus remitentes y destinatarios para acudir a los funerales. Y es que el rito de acudir a funerales prolongaba artificialmente el sentido de su oficio, transformando la muerte en acto comunicativo. No obstante, la paradoja se revela cuando, tras su fallecimiento, su hija, con la que no tenía relación, desecha todas sus pertenencias y pone su piso en venta. De este modo, la lógica comunicativa que sostenía su vida se anula en el espacio íntimo y familiar. Esa escena evidencia la desafección cada vez más apremiante del mundo contemporáneo y el carácter prescindible del individuo, en contraste con la ilusión de continuidad simbólica que Ventura se había esforzado en mantener.

Con todo ello, se pone de manifiesto una inversión o, al menos, un desplazamiento de los códigos de la narrativa criminal. Sabemos que en la novela policial la figura del acompañante (Watson, Hastings) es un mediador discursivo en tanto que permite organizar el relato, canalizar la intriga y resaltar la inteligencia deductiva del detective (Holmes, Poirot), mientras que en el 'hard-boiled', si bien dicha figura es secundaria, fluctuante o inexistente, persiste la centralidad del investigador como garante de una forma de orden, incluso en medio de un mundo corrupto. En *Sobrejuegos*, en cambio, este esquema se invierte radicalmente: el centro narrativo lo ocupa el relato del criminal, no la pesquisa del inspector. Este, en su condición de narratario, asume una función dialógica y reguladora que, lejos de esclarecer la trama, funciona como un dispositivo hermenéutico de sesgo psicoanalítico. Sus intervenciones, que van desde el cuestionamiento («¿no se arrepiente de lo que hizo?») hasta la reformulación («no fueron dos cartas... ¿cuántas más?»), no buscan restituir la lógica del crimen, sino esclarecer las motivaciones del criminal y exponer sus fisuras éticas y psicopáticas («Debería estar en un manicomio, amigo»).

En este marco, no solo se ha desplazado el foco narrativo y actancial del inspector al criminal —lo que, en términos propianos (1977), supone una mutación en la función del héroe hacia la del antagonista—, sino también el del acompañante. Si el inspector deja de ser el eje sobre el que pivota la acción, tampoco existe un compañero destinado a realzar su pesquisa detectivesca. Lo que se produce aquí es, más bien, una inversión de las funciones clásicas: el acompañante ya no se sitúa junto al orden, sino que se alinea con el crimen. Ventura encarna así un anti-Watson: lejos de clarificar u organizar la intriga, densifica la opacidad del relato y cataliza el comportamiento obsesivo del narrador criminal. En primer lugar, como mentor veterano del oficio postal, le transmite la concepción de las cartas como eje estructurante de la existencia. En segundo lugar, contribuye a forjar una autfiguración sobredimensionada y egotista (son «puentes de comunicación»), que habilita al protagonista para intervenir en los vínculos amorosos de sus remitentes y destinatarios. Así, el narrador no solo describe el amor, sino que lo experimenta como poder y trascendencia:

La metáfora de las cartas cruzadas me la quedé para mí. Era tan hermosa que no podía compartirla. Dolía que no se me hubiera ocurrido a mí, sino a Ventura. (...) Las cartas cruzadas eran vías de tren que compartían el mismo camino. Podían encontrarse en un punto, ese instante único del que hablaba Ventura, en cambio podían también no encontrarse y transcurrir paralelas, sin descanso y sin fin. Así debía ser el amor (...) la sensación de ser puente transmisor de instantes, verdades de las buenas, de malditas rutinas de amor y confesiones, de esa vaga idea, cobarde idea, mezquina idea del amor, con mi alma rezumando ditritus, en ese momento me sentí el hombre más poderoso del mundo (Mínguez, 2022a:54-55).

En último lugar, la lectura y acumulación sistemática de esquelas por parte de Ventura ejemplifica un mecanismo de apropiación de la voz ajena, mediante el cual proyecta su subjetividad sobre la alteridad. Este procedimiento autoriza y legitima las acciones de su discípulo:

Me quedé atónito. Contenía un montón de esquelas. Entonces lo entendí todo. Una esquela se parecía mucho a una carta. Es más, las esquelas también eran cartas, la carta que ya no podían enviar los muertos, la carta en la que se convocaba a los amigos, familiares y conocidos a una última cita, al encuentro final, al adiós. Lo comprendí todo. Ventura, el viejo Ventura, coherente hasta el fin de sus días con su propia razón de existir. (...) De alguna manera sabía que con esas muertes acababa algo también para él, se iba la posibilidad de seguir siendo puente de comunicación (Mínguez, 2022a:112-113).

Así, la transgresión, representada por la retención de las esquelas/cartas y, en última instancia, por el crimen derivado de ello, no se presenta como anomalía a corregir, sino como espacio de producción de sentido existencial. En el plano ideológico, esta inversión socava la confianza en la lógica policial —orden, verdad, restitución— y desplaza el centro hacia la crisis del sujeto moderno, atrapado entre rutina, compulsión y vacío ético.

### 2.3. Nuria: de la ‘femme fatale’ a la figura materna edípica

La figura de Nuria, enfermera que asiste al protagonista tras el atropello, no cumple la función clásica de la ‘femme fatale’, esto es, conducir al héroe a la perdición mediante la seducción, sino que hace visible su dimensión inconsciente. Inicialmente, su presencia no se inscribe bajo el signo de la manipulación, al contrario, inaugura un intersticio de libertad y deseo, quebrando la monotonía autómatas del cartero y exponiéndolo a la tensión de sus propias obsesiones y traumas. En este sentido, Nuria no es un obstáculo moral ni una amenaza externa, sino un espejo de las parafilias, las deficiencias afectivas y las pulsiones reprimidas del narrador. Estamos, pues, ante un sujeto aislado, obsesivo e incapaz de establecer vínculos humanos.

Ello lo expone desde el principio. Afirma que no siente apego alguno por las personas —ni siquiera por su compañero Ventura o por su propia madre—, del mismo modo que le resultan indiferentes los animales o las plantas. Su única forma de vínculo afectivo se dirige hacia los objetos, en los que proyecta ternura y melancolía. Algo que arranca desde su infancia pues, huérfano de padre desde muy temprana edad, siempre mantuvo una relación fría y distante con su madre, marcada por la incomprensión y el desdén de ella, que llegó a tacharlo de «loco». Ya en la edad adulta, la figura materna se reduce a una presencia ausente, recluida en una residencia a la que él nunca acude, hasta que su muerte sella definitivamente la distancia irreparable entre ambos.

En el fondo de todo ello se desvela un déficit de vínculo afectivo primario durante la infancia, la primera relación emocional básica que el niño establece, normalmente con la madre o la figura de apego principal. Su incapacidad de amar a la madre genera un amor desplazado hacia lo accesorio y metonímico de ella, sus zapatos —síntoma de retifismo—, que funcionan como sustituto erótico y simbólico de la figura materna ausente: «Unos zapatos de tacón, hermosísimos, perfilaban el objeto prohibido (...). A escondidas aprendí a espiar sus zapatos, acariciarlos como el objeto más preciado» (Mínguez, 2022a:78).

Este objeto fetiche, inscrito en la dinámica psíquica del complejo de Edipo, concentra a la vez la represión del deseo incestuoso y la imposibilidad de un lazo afectivo directo. Por ello, cuando Nuria acepta el regalo de los zapatos maternos pasa a ocupar, simultáneamente, el lugar de la madre ausente y del objeto erótico hacia el que se canaliza la pulsión del protagonista. De ahí que, en la escena de cama, se materialice la dimensión inconsciente: el protagonista transfiere a Nuria el fetiche materno, convirtiéndola a la vez en amante y madre simbólica:

Pruébatelos, a ver si te valen. Y sus pies, delicadísimos y frágiles, se deslizaron y hundieron en la horma. Me quedan perfectos. ¿De quién son? De mi madre, confesé. Qué casualidad, son mi número dijo. Tiene cincuenta pares más ¿los quieres?, le pregunté. (...) ¿Tú quieres que los quiera? Asentí. Nuria se lanzó a mis brazos y me dio las gracias al oído. Nos dispusimos a hacer el amor y cuando ella hizo el amago de descalzarse yo le rogué que no lo hiciera (Mínguez, 2022a:81).

En este encuentro sexual, el deseo del protagonista no se dirige directamente hacia la mujer, sino hacia un objeto que ella recibe y media: los zapatos de su madre. Nuria participa en el acto, pero no ejerce control ni poder; funciona como vehículo de la carencia afectiva reprimida del protagonista. De este modo, la dinámica prototípica de seducción y manipulación asociada a la 'femme fatale' clásica se subvierte en tanto que Nuria no tiene un rol activo, sino que permanece como receptora pasiva del deseo y fetiche del varón.

#### 2.4. Lo infraordinario: rituales de espacio y tiempo

Destacados teóricos del género negro (Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2009; Pardo, 2017), señalan que la ciudad y los elementos del espacio urbano desempeñan un papel esencial en la configuración del relato criminal. Sin embargo, *Sobrejuegos* —en sintonía con la obra simenoniana—,<sup>[5]</sup> desplaza la atención de los escenarios de excepcionalidad criminal (la escena del crimen, el interrogatorio judicial, la persecución detectivesca) hacia espacios y objetos aparentemente anodinos. En lugar de limitarse a la búsqueda de indicios, informantes o pruebas, el relato concede centralidad a lo «infraordinario»<sup>[6]</sup> (Perec, 2013): oficinas de correos, aceras saturadas de peatones, o rutinas de alcoba entre Nuria y el cartero. La descripción minuciosa de estos instantes no solo desactiva la espectacularidad del género negro clásico, sino que permite explorar los pensamientos más recónditos del criminal.

Acciones mínimas, como deshacer y rehacer la cama, abotonar una blusa y observar comida putrefacta en el horno o el cocido en la cazuela, dejan de ser meros detalles anecdóticos para convertirse en correlatos simbólicos del estado psicológico del protagonista: alienación, fragilidad identitaria, deseo de transgresión y culpa. De esta manera, si en apartados anteriores señalábamos la función del semáforo como dispositivo de control y despersonalización, regulador de los movimientos de los viandantes, o de la cadena laboral que convierte al cartero en una pieza prescindible del engranaje productivo, ahora conviene detenernos en los objetos y rutinas domésticas que capturan su mirada.

A este respecto, resulta clarividente la contraposición entre las casas del protagonista y de Nuria. Bajo la mirada del narrador, la casa de su amante se presenta como un espacio abierto y provisional, «como un templo»: sin tabiques ni muebles, con un único muro a media altura donde, se supone, estaría el aseo. La cama —«en mitad de la estancia, un centro matemático»— concentra la atención; constituye el eje en torno al cual se dispone todo. Frente al desorden aparente de objetos desperdigados o aún embalados, fruto de la mudanza, este espacio introduce una dimensión ritual. La escena en la que ambos deshacen y rehacen juntos la cama «con cuidado, con dedicación», mirándola finalmente como si estuvieran «delante de una obra de arte» (Mínguez, 2022a:35), transforma una acción cotidiana en liturgia compartida en torno al placer, la pulsión y la transgresión de las rutinas.

Asimismo, el horario de Nuria, que la obliga a trabajar en turnos nocturnos y descansar de día, estructura un tiempo diferente al lineal, reforzando la sensación de suspensión. La disposición de los objetos —como la fila de búhos alineados en el suelo, que funcionan como guardianes de la temporalidad— introduce un símbolo proustiano de memoria y permanencia, dentro de un espacio doméstico caótico y desordenado. Su disposición, uniforme y deliberada, contrasta con el desorden de objetos embalados, muebles ausentes y rutinas domésticas suspendidas, otorgando al protagonista (y al lector) un referente estable frente a la transitoriedad del entorno. Según el narrador, los búhos funcionan como «centinelas de lo transitorio, de lo temporal», encapsulando la percepción del tiempo de manera simbólica. Así, mientras la casa sugiere un lugar de paso, un espacio suspendido en el que los hábitos cotidianos —como hacer la cama y ducharse— se desvanecen o aparecen no sometidos a los ritmos habituales, los búhos introducen un marco temporal sólido, vigilante, que otorga a la rutina mínima un valor ritual.

El espacio de Nuria funciona, así, como un dispositivo de transgresión. Mientras que la arquitectura y la rutina urbana del cartero reflejan normas, restricciones y despersonalización, el «templo» de la amante permite que el tiempo se densifique y que las acciones más cotidianas adquieran un valor simbólico. Ello contrasta con la casa del cartero, descrita de la siguiente manera:

Pasaron horas, días, tiempo. Abrí y cerré armarios compulsivamente, extrayendo cosas que almacenaba sobre la encimera y cuya visión apilada me daba la medida de mi propia estupidez. Creí volverme loco en esa especie de cárcel en que se había convertido mi casa. No tenía fuerzas para salir de allí. La metáfora cavernosa de Platón tenía perfecta vigencia en mi realidad. (...) Mi madre había muerto. Las paredes de mi casa, de mi cavernícola casa, eran blanquísimas. Sombras del caos reinante se apoderaban del enorme lienzo, sumiéndome más en mi soledad. Miré las salchichas. Esmirriadas y absurdas. Consumidas en sí mismas. Relegadas, junto al resto de cacharros sucios. No me gustaba tirar la comida. Me revolvió las entrañas. Todo lo guardaba de un día para otro y, cuando ya el alimento había perdido su razón de ser, lo miraba como se mira lo irremediable (Mínguez, 2022a:59 y 63).

Frente a la densificación o ruptura temporal que caracteriza la residencia de Nuria, en la casa del cartero se percibe el transcurrir monótono del tiempo. La compulsión de abrir y cerrar armarios, de apilar objetos sin finalidad, no es un hábito neutro. Responde a lo que Foucault (2002) denomina «microfísica del poder», en tanto que el sujeto internaliza una lógica disciplinaria que lo obliga a gestionar, conservar y contabilizar hasta lo insignificante, pese a que se torne absurdo o autodestructivo. Asimismo, la referencia explícita del narrador a la «caverna platónica» señala el carácter ilusorio y degradado de la experiencia doméstica. Como los prisioneros de Platón, el protagonista se encuentra atrapado en un espacio donde solo percibe sombras —«sombras del caos reinante»— proyectadas sobre las paredes de su casa, incapaz de acceder a una exterioridad transformadora.

En suma, el espacio de sombras proyecta su propio caos interior, donde también cristaliza la culpa filial después de la muerte de la madre. Así, la comida acumulada y degradada («salchichas esmirriadas», «alimento sin razón de ser») introduce una dimensión temporal concerniente a la suspensión del tiempo vital debido a la incapacidad del protagonista de desechar lo caducado, de enfrentar la muerte de su madre.

Siguiendo la tríada espacial lefebvriana (2013:15-16), la casa del protagonista refleja el «espacio percibido», disciplinado y rígido, dominado por la rutina, la soledad y la culpa filial; los ritmos y la infraestructura urbanos se corresponden con el «espacio concebido»; y la casa de Nuria constituye el «espacio vivido», donde el tiempo se densifica y se ritualiza, permitiendo la reapropiación subjetiva del espacio y la construcción de significado.

### 3. A modo de cierre

Mínguez ha señalado que el título *Sobrejuegos* —escrito todo junto— surge como un neologismo deliberado, creado precisamente para escapar de categorías establecidas y evitar un cierre semántico definitivo (Mínguez, 2022b). Esta primera intención encuentra su correlato en el itinerario del protagonista, cuyo tránsito vital no conduce a una resolución concluyente, sino a la exposición de sus grietas más hondas: la fragilidad de la identidad, la persistencia de la transgresión y la herida de la culpa. En ese tránsito, la novela negra, reconfigurada por Mínguez, deja de ser únicamente un mecanismo de intriga o resolución criminal para devenir en vehículo de conocimiento, también para el lector. Lo que interesa, por tanto, es la confrontación con lo invisible y lo cotidiano, con aquello que permanece latente bajo la superficie de la vida. Leer *Sobrejuegos* implica, de este modo, aceptar el carácter inacabado del juego narrativo, en el que los pensamientos y los actos del protagonista y su entorno se convierten en punto de partida para una reflexión más amplia sobre las miserias y contradicciones de la condición humana.

## Referencias

- Abad, José (2021). «Mon ami Maigret». *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada* (17), 168.
- Bajtín, Mijaíl (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Bauman, Zygmunt (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bertrand, Alain (1994). *Georges Simenon: de Maigret aux romans de la destinée*. Liège: CEFAL.
- Calvet, Christine (2011). «Mobilité et immobilité dans les romans américains de Georges Simenon». *Miranda*, 5. DOI: <https://doi.org/10.4000/miranda.2462>
- Chandler, Raymond (2013). «El simple arte de matar», en Zavala, L. (Ed.) *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Cecilia, Pilar (9 febrero 1994). «El hombre que miraba pasar los trenes». *Aceprensa*. Consultado el 3 de septiembre de 2025 en <<https://www.aceprensa.com/resenas-libros/el-hombre-que-miraba-pasar-los-trenes/>>
- Dussere, Erik (2013). *America is elsewhere: The noir tradition in the age of consumer culture*. New York: Oxford University Press.
- Faison, Stephen E. (2008). *Existentialism, film noir, and hard-boiled fiction*. New York: Cambria Press.
- Finol, Luis (2018). «Expresionismo, Existencialismo y Film Noir: Fritz Lang y la puesta en escena del *Dasein*». *Fuera de Campo*, 2(3), 34-52.
- Foucault, Michel (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Gaudreault, André y Jost, François (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Lafebvre Henri (2003). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Martín Escribà, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier (Eds.) (2009). *Geografías en negro: escenarios del género criminal*. Barcelona: Montesinos Editor.
- Mínguez, Itziar (19 marzo de 2016). «La poesía ha bajado del pedestal al asfalto». *Pergola* 15, [entrevista de Cristina Martínez Sacristán]. Consultado el 2 de septiembre 2025 en <<http://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/43154>>
- Mínguez, Itziar (2022). *Sobrejuegos*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Mínguez, Itziar (18 diciembre de 2022). «Me veo entrando en el mundo de narrativa», *Más que palabras*, Radio Euskadi [entrevista de Almudena Cacho]. Consultado el 2 de septiembre de 2025 en <<https://www.eitb.eus/es/radio/radio-euskadi/programas/mas-que-palabras/detalle/9049844/itziar-mingez-arnaiz-me-veo-entrando-en-mundo-de-narrativa/>>
- Pardo, Carlos (2017). *El detective y la ciudad. El espacio urbano en las novelas de detectives de Paco Ignacio Taibo II y Leonardo Padura Fuentes*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Perec, Georges (2013) «¿Aproximaciones a qué?», en *Lo infraordinario*. Buenos Aires: Eterna.
- Propp, Vladimir (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

- Ricoeur, Paul (1996). «La identidad narrativa», en *Historia y narratividad*, Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque (trads.), 339-355. Madrid: Cátedra / Universidad Autónoma de Madrid.
- Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribà, Àlex (Eds.) (2022). *Reescrituras del género negro. Estudios literarios y audiovisuales*. Madrid: Dykinson.
- Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribà, Àlex (Eds.) (2024). *Todos los colores del (género) negro: Estudios sobre novela, cine y otros medios*. Madrid: Dykinson.
- Scaggs, John (2005). «The Hard-Boiled Mode», en *Crime fiction*, 55-84. London/New York: Routledge.
- Valles Calatrava, José R. (2023). «¿Es verdaderamente “moderna” la narrativa criminal? Tres calas clásicas en la historia novelística y cinematográfica del género (Poe/Florey, Hammett/Huston, Eco/Annaud)», en Martín Escribà, À y Sánchez Zapatero, J. (Eds.), *Philip Marlowe en la Universidad: Estudios sobre género negro*, 5-26. Madrid: Dikynson.
- Weber, Max (1998). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Istmo.

## NOTAS

- [1] Sánchez Zapatero y Martín Escribà (2024:1-2) señalan que «la verdadera esencia del género (negro) no reside –o no reside solo– en la mera utilización de un esquema narrativo concreto, o en el uso de algunos elementos estereotípicos, sino (...) en su capacidad crítica y en su proyección de una mirada cuestionadora sobre la violencia de la sociedad».
- [2] Esta orientación sigue otros estudios recientes, como los recogidos en Sánchez Zapatero y Martín Escribà (2022), que han tratado las hibridaciones del género ‘noir’ en el ámbito español desde la novela de aventuras, la tradición cultural y religiosa jacobea o la novela ilustrada.
- [3] En su reseña de la serie simenoniana, Abad (2021:168) enfatiza la dimensión humana y psicológica de Maigret, destacando su duda y compasión, incluso dentro de la literatura de investigación criminal, lo que resalta la importancia que Simenon otorgaba a la psicología de sus personajes frente a la mecánica del crimen. También Bertrand (1994:26), al referirse al narrador simenoniano, señala que este no se limita a describir o acompañar la investigación, sino que interviene activamente en el relato, modulando la percepción del lector y orientando la interpretación de los hechos. No solo cumple una función de omnisciencia, sino también de intervencionismo. Esta estrategia, lejos de anular el suspense, lo refuerza a partir de la dimensión psicológica de la narración, puesto que el interés se desplaza de la resolución del enigma al modo en que la conciencia narrativa filtra la experiencia.
- [4] De Cecilia (*Aceprensa*, 9 febrero 1994) analiza esta novela centrada en Kees Poppinga, un burgués que, tras descubrir la quiebra de la empresa de su jefe, abandona su rutina y se adentra en la criminalidad y el aislamiento. Señala que se trata de «un estudio psicológico acerado acerca de la capacidad de mal que puede encerrar un ser humano aparentemente impecable» y que «más que un estudio policiaco, la obra, en la que no hay ningún hecho oculto que deba desvelarse, es un estudio del fracaso humano como fuente de disturbios emocionales irreparables». La tensión narrativa no proviene por tanto del suspense ni de la resolución de enigmas, sino de la subjetividad, la fragilidad del sujeto y las decisiones que desencadenan su caída.
- [5] Calvet (2011) ha señalado cómo, en la etapa americana de escritor, entre 1945 y 1955, los objetos y decorados cotidianos —muebles, espejos, escaleras, ‘juke-boxes’— funcionan como extensiones de

la psicología de los personajes, cristalizando su movilidad e inmovilidad y la tensión entre deseo de fuga y destino inevitable. Actúan como marcadores de rutinas, ansiedades, deseos y aislamiento.

- [6] En la introducción «¿Aproximaciones a qué?», de su obra póstuma *L'Infra-ordinaire* (1989), Perec explora la posibilidad de leer el presente a través de lo infraordinario, no de lo extraordinario; de crear una literatura a partir de las cosas comunes, lo banal y lo habitual. El pensador describe cómo los grandes acontecimientos se apoderan siempre de los encabezados de la prensa, mientras que los sucesos nimios y cotidianos suelen pasar inadvertidos a pesar de que son estos, y no los primeros, los que constituyen el entramado mismo de la vida.

## AmeliCA

### Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/247/2475487004/2475487004.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [portal.amelica.org](http://portal.amelica.org)

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Cristina Jiménez Gómez

La mirada del criminal: ética, poder y transgresión en la novela negra *Sobrejuegos* (2022) de Itziar Mínguez

***The criminal's gaze: ethics, power and transgression in Itziar Mínguez's noir novel Sobrejuegos (2022)***

*El hilo de la fábula*

núm. 30, e0072, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

[revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

**ISSN:** 1667-7900

**ISSN-E:** 2362-5651

**DOI:** <https://doi.org/10.14409/hf.2025.30.e0072>



**CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.**