



1. Novela “negra” ... como la vida misma

El buen y el mal futuro de la novela negra

Marta Sanz

El objetivo de este artículo es matizar ciertos tópicos sobre el género negro a través de la reflexión sobre la ideología en que se sustenta y del análisis de algunas de sus fuentes. Se trataría de repasar sin afán de exhaustividad la evolución del género, vinculándola al proceso histórico y, sobre todo, a la lógica intertextual literaria. En definitiva, este artículo no es más que una aproximación al significado de lo que llamamos literatura política.

¿De dónde viene el género negro? El relato de episodios criminales en las *Cartas* de Plinio el Joven o en *Las mil y una noches*; las acciones violentas en *Edipo rey*; las intrigas de tipo moral que encierran un crimen de las tragedias de Shakespeare —este apunte es de Henning Mankell—; la obra de William Godwin (1756-1836), padre de Mary Shelley; así como algunos personajes y sucesos de la realidad que acaban convertidos en material literario como en el caso de las *Memorias* de Vidocq podrían ser filamentos de la raíz de la que fructifica ese género literario, hoy tan deteriorado como rentable comercialmente, que se denomina “novela negra”. También el realismo y el naturalismo, la obra de Wilkie Collins, Edgar Allan Poe, Conan Doyle o Gastón Leroux, así como la aparición de la “novela enigma” y/o “novela-problema” son hitos imprescindibles para comprender cómo surgen las propuestas de Dashiell Hammett o Raymond Chandler. En 1948, el diplomático y sinólogo Robert van Gulik encuentra una serie de textos anteriores al siglo XVIII en los que se narran misterios de la China del siglo VII. A partir de este material y de la existencia histórica del juez Jen djieh Di (630-700 d.C), Van Gulik crea un ciclo de novelas donde la tortura es legítima y las mujeres se quedan catalépticas a causa de la práctica continuada del sexo...

Más allá del exotismo cultural y la endogamia literaria, existen otros factores que provocan una mutación en esa novela enigma sin la que el género negro no hubiera evolucionado. Lo explica Didier Daeninckx (2007, págs.14-15):

Cuando ves cómo los tipos de tu generación escupen los pulmones por culpa de las bombas de gas venenoso, y cómo les cambian sus piernas de bailarines por unas ruedas, cuando te impiden brindar por los viejos tiempos, cuando dos obreros anarquistas, Sacco y Vanzetti, son condenados a la silla eléctrica y los Dillinger y los Capone están en todo lo alto, ¿qué otra cosa puedes hacer que escribir *Los asesinos* o *Cosecha roja*?”

Difícilmente se puede resumir de un modo más contundente la raigambre histórica y la dimensión política del género en la primera mitad del siglo XX. Luego persistió el ruido y la parafernalia, pero lo político se transformó, en la mayoría de los casos, en frase hecha, en justificación o máscara de otras ideologías que ya poco tienen que ver con la de aquellos escritores y cineastas, reprimidos y purgados, durante la *caza de brujas*.

Del detective jugador al detective compasivo. En su manual *Escritura creativa* (1993), el sociólogo Louis Timbal-Duclaux contrapone las construcciones literarias de Sherlock Holmes y del comisario Maigret. El primero sería el paradigma del ser humano regido por el hemisferio izquierdo del cerebro: busca los detalles materiales y objetivos; es analítico; deduce las consecuencias a partir de los hechos; el investigador, cuya filosofía consiste en “*extirpar el crimen*”, se siente satisfecho de sí mismo. Poe en 1841 ya había trazado un retrato fundacional de las inteligencias analíticas en *Los crímenes de la calle Morgue* (1994, págs. 5-6):

...el analista halla su placer en esa actividad del espíritu consistente en desenredar. Goza incluso con las ocupaciones más triviales, siempre que pongan en juego su talento. Le encantan los enigmas, los acertijos, los jeroglíficos, y al solucionarlos muestra un grado de perspicacia que, para la mente ordinaria, parece sobrenatural. Sus resultados, frutos del método en su forma más esencial y profunda, tienen todo el aire de una intuición. La facultad de resolución se ve posiblemente muy vigorizada por el estudio de las matemáticas, y en especial por su rama más alta, que (...) se denomina análisis.

La prosopografía que corresponde a tal perfil psicológico es la de un hombre alto, delgado, con mirada de águila, ágil.

Según Sigfried Kracauer, Holmes es como un monje: casto, aislado del mundo, practica un recogimiento que le pone en contacto con lo otro –lo oculto que debe ser revelado–, encarna el bien; también es como un mago que saca a la luz trucos ajenos y propios; como un héroe que no puede morir; como un científico que ordena la serie de pruebas para corroborar una hipótesis previa: esa conciencia de la totalidad, que necesita ser probada, lleva al detective a experimentar a través de disfraces que le ayudan a encubrir quién es. Esta visión cristaliza en una de las últimas adaptaciones del personaje: la serie *Sherlock*, producida por la BBC, y protagonizada por Benedict Cumberbatch.

En *La novela policial*, texto escrito en la década de los veinte del siglo XX, se plantea la tesis de que la racionalidad científico-industrial inspira la literatura detectivesca. Kracauer apunta hacia la incapacidad del cientifismo para

aprehender los complejos relieves de un mundo en el que tiene importancia la experiencia religiosa como posibilidad hermenéutica. Esta percepción de lo real y de las posibilidades de explicarlo se prolonga hasta nuestros días y se concreta en tramas como las de *House* donde, ante la muerte, la espiritualidad y la fe constituyen el núcleo de algunos capítulos. Desde una espiritualidad laica, la Generación del 27 se rebela también contra la razón-físico matemática.

Frente a Holmes, Maigret sería un cerebro derecho puro: sintético e inductivo, busca captar los móviles de los personajes y se remonta hasta acontecimientos del pasado con un estilo que refleja el peso del mundo del crimen sobre el investigador. Su físico es pesado. Aspira a comprender al criminal y después del arresto está descontento de sí mismo. Esta contraposición implica dos cosmovisiones: la de quien cree que el mundo está bien hecho y se toma la investigación como un reto intelectual, como una partida que debe ganarse; y la de quien sufre las injusticias de un sistema donde la violencia congénita desdibuja los límites entre víctimas y verdugos, y todos podemos encontrar razones para matar. Jean-Patrice Manchette (2007, pág. 20) lo expresa así:

...la novela policíaca clásica (esto es, la novela policíaca de enigma), en la que el delito desafía el orden del Derecho, que es necesario restaurar a través del descubrimiento del culpable y su eliminación del cuerpo social (...) En la novela criminal, violenta y realista, a la americana (novela negra), el orden del Derecho no es bueno, es transitorio y entra en contradicción consigo mismo. En otras palabras: el Mal domina históricamente. La dominación del Mal es social y política.

La contraposición Holmes/Maigret expresa la evolución del género detectivesco y cómo la perspectiva ideológica de los autores va transformándose dando lugar a nuevas estructuras retóricas, personajes, maneras de concebir la ficción. Esas dos visiones del mundo, esas dos concepciones del personaje y de sus sistemas de investigación, repercuten en las dimensiones textuales, el punto de vista, la trama y el argumento novelescos. Lo ideológico y lo contextual se proyectan y calcifican en lo discursivo y lo textual, y ese vínculo será básico a la hora de justificar actuales reticencias hacia el género.

El padre Brown y la necesidad del doctor Watson. El padre Brown de Chesterton cuenta con una naturaleza deductiva que, sin embargo, es capaz de ser empática. Incluso muy empática. El mismo personaje lo explica en un relato de 1927, *El secreto del Padre Brown* (http://es.wikipedia.org/wiki/Padre_Brown):

Verá usted, yo los he asesinado a todos ellos por mí mismo [...] He planeado cada uno de los crímenes muy cuidadosamente, he pensado exactamente cómo pudo ser hecho algo así y con qué disposición de ánimo o estado mental pudo un hombre hacerlo realmente. Y cuando estaba bastante seguro y sentía exactamente como el asesino mismo, entonces, por supuesto, sabía de quién se trataba.

El padre Brown encarna la intransigencia frente a la pamplina que desacredita la fe y los verdaderos milagros. Igual que el Padre Feijoo en el siglo XVIII, Brown combate las supersticiones, a través del uso metódico de la razón, para subrayar la existencia de los milagros verdaderos y de esas cuestiones que sólo pueden ser reveladas por la fe. Es un *outsider*, un católico en la Inglaterra protestante, el símbolo del inconformismo de Chesterton. Brown casi siempre se presenta como un desconocido, de modo que Chesterton juega con sus lectores al juego de la primera impresión. La comicidad y el aprovechamiento de las claves del cuento clásico están especialmente conseguidos en relatos como “La cruz azul”, incluido en *El candor del padre Brown*. A Chesterton le preocupa la verosimilitud: en “Las pisadas misteriosas” el narrador está obsesionado con justificar cómo puede relatar un suceso que se produce en un sitio al que no puede acceder. Flambeau, el criminal redimido, es el contrapunto del bondadoso Padre Brown: Flambeau es ejemplo viviente de esa eficacia, religiosa y policial, de Brown.

Se necesita un Flambeau –un Hastings, un Biscuter, un Sancho...-, un Watson que “narre” las hazañas de un héroe que, de hacerlo por sí mismo, resultaría presuntuoso. Los acompañantes del detective humanizan el discurso, lo acercan al lector, lo legitiman, al mismo tiempo que subrayan la superioridad del héroe respecto al común de los mortales. Frente a los futuros detectives *hard boiled* que suelen ser personajes solitarios, los Holmes se oponen a los Watson porque así se intensifica la racionalidad “pura” de los primeros respecto a los segundos. Holmes es detective y Watson médico: ambos deducen, pero el segundo lo hace con una utilidad que corrompe la esencia pura de la racionalidad como proceso que en sí mismo tiene sentido. El único voto de Sherlock Holmes es continuar alimentando el altar de la hegemonía deductiva.

Mrs. Christie

Poirot (...) pensaba siguiendo un método propio. Era la técnica de un hombre que seleccionaba los pensamientos como si se trataran de las piezas de un rompecabezas. A su debido tiempo, se agruparían de una manera que formaría una figura clara y coherente. Por el momento, lo importante era la selección. Tomó otro sorbo, dejó la taza sobre la mesa auxiliar, descansó las manos en los brazos del sillón y dejó que las piezas del rompecabezas aparecieran una a una en su mente. En cuanto las tuviera todas, elegiría. Trozos de cielo, de césped, quizá trozos de rayas como las de un tigre (1999, pág.185).

Este fragmento de 1966 corresponde a *Tercera muchacha*; en él se describe el proceso analítico-deductivo. Poirot constituye uno de los mayores hallazgos literarios de Agatha Christie. No es el único. Raymond Chandler, en 1949, escribe *Comentarios informales sobre la novela de misterio* (1995, págs. 1121-1128) donde apunta que una de las virtudes de Mrs. Christie consiste en saber “hacer la trampa”. Por definición, la novela detectivesca y policial, según Chandler, se centra en una trama “tramposa”, capaz de producir una intriga y un suspense que seducen. Sin embargo, cada vez es más difícil sor-

prender al lector con un golpe de efecto narrativo –ya todos sabemos cómo el mago parte por la mitad a la chica- y quizá los escritores actuales deberían renunciar a poner en práctica dichas estrategias. Pero, en *El asesinato de Roger Ackroyd*, Mrs. Christie ejecuta con maestría ese espectáculo de prestidigitación, colocando a los lectores en la moderna tesitura de sospechar del narrador de la historia. Metafóricamente Christie convierte al doctor Watson en asesino, de modo que las novelas enigma dialogan entre sí.

A veces se mantiene la tensión declarando que el detective “ya sabe lo que ocurre”, pero aún no lo puede decir: esta demora provoca una inquietud que se resuelve en esas reuniones en las que el detective descifra el enigma. Como Holmes, como más tarde lo hará Colombo. Lo teatral en estas novelas no se limita al marco de la resolución del misterio: también el asesinato se parece a una puesta en escena (*El crimen del espejo*, *Muerte en el Nilo...*). Las identidades ocultas, los disfraces y el sentido luctuoso de la duplicación (*La muerte de Lord Edgware*) son tics narrativos que hacen de la anagnórisis un procedimiento habitual: el pasado vuelve (*El espejo se rajó de lado a lado*) y hay personajes que no son quienes dicen ser (*Un triste ciprés*). Se crea un ambiente inquietante donde la presión se ejerce sobre superficies pequeñas, microcosmos cerrados, como un crucero por el Nilo (*Muerte en el Nilo*), un pequeño pueblo en el que suceden hechos sangrientos (Saint Mary Mead), el Orient Express, un avión (*Muerte en las nubes*)... Mrs. Christie es deudora de las novelas de Gaston Leroux.

Además de en *El asesinato de Roger Ackroyd*, Mrs. Christie también le concede el papel de narrador al asesino en *Noche eterna*, aunque lo más frecuente es convertir durante un rato al criminal en foco de lo narrado, para que los lectores se acerquen a él mitigando su desconfianza (*Muerte en las nubes*). En *La ratonera*, la trampa se relaciona con la circunstancia ideológica de que los lectores tienden a no desconfiar de las instancias de poder, ya sea esta el policía o el narrador. Al artefacto enigmático le corresponde una lectura política: en el dibujo de una Inglaterra en transformación (sobre todo en las novelas de Mrs. Marple) se pone de manifiesto un acentuado conservadurismo ante el cambio de la realidad social (*Tercera muchacha*). También es abiertamente ideológica la convicción de que algunas víctimas son culpables, como en *Asesinato en el Orient Express*: Poirot muestra una moralidad confusa que legitima el ojo por ojo ante la “impunidad” del asesino. Otras veces, los asesinos pretenden medrar y el desclasamiento simboliza el mal en sí mismo (*Un triste ciprés*, *Maldad bajo el sol*, *Muerte en el Nilo*, *Noche eterna*) La Christie también escribe novelas de espionaje en las que el antisemitismo se conjuga con una aproximación naturalista al asunto de la herencia genética (*Inocencia trágica*); más tarde, exhibe su anticomunismo a través de grandes malvados, *colectivizadores* y anticapitalistas, que no dejan de ser, paradójicamente, hombres de negocios.

Respecto a las opciones sexuales, Mrs. Christie siente admiración por muchachas independientes y fumadoras con las que se identifica: son la expre-

sión de una modernidad que se atenúa en cuanto aparece un hombre que las involucra en una trama romántica que estropea el cinismo y el sentido del humor que caracteriza a la autora de Torquay. Con el paso de los años, Mrs. Christie tiende a identificarse con las buenas costumbres de Mrs. Marple. En algunas novelas, ellas son la inteligencia y ellos la fuerza bruta (*Muerte en el Nilo*). Se respeta veladamente el lesbianismo (mujeres maduras, de aspecto viril, comparten su vida en *Se anuncia un asesinato*), pero es menos tolerante con la homosexualidad masculina (*La señora Mc Ginty ha muerto*): quizá porque los gays que describe no están dispuestos a respetar las apariencias. “*Un hombre no puede ser tan guapo*” se dice del mayordomo en *El asesinato de Lord Edgware*. Otros asesinos habituales son los artistas y los amantes demasiado apasionados (*Muerte en la vicaría*, *Muerte en el Nilo*, *Las manzanas*, *Un cadáver en la biblioteca...*), lo cual delata valores estéticos y eróticos tendentes hacia el orden, la civilización y la repulsión de la bohemia.

Los libros son lo que son y lo que hacemos de ellos. Parece difícil creer que las comedias románticas hollywoodienses, las historietas de Zipi y Zape o las aventuras misteriosas de Mrs. Christie son un mero artefacto de evasión. Cada decisión retórica –un personaje, un estilo, la exigencia de una trama absorbente– revela una forma de acercarse al mundo.

Mutaciones. La novela policial en su primer estadio sería una proyección artística de esa razón físico-matemática de la que renegaron los autores de la generación del 27 y, antes que ellos, los modernistas –frente al naturalismo-. Después, debido a la situación política y social, la novela-enigma queda emparentada con géneros fantásticos que están en su núcleo –cuentos de hadas, novelas de caballerías...– y el género negro regresa a la tradición más realista de la literatura. La novela negra como género es una *traducción* de la realidad en el sentido *benjaminiano*: dialoga con la realidad, se empapa y, al volver a ella, interviene en el orden de las cosas. De ahí la fascinación por el *noir* de Sartre y de otros padres –o primos– del marbete “literatura comprometida”.

Para Kracauer, la novela enigma supone la entronización de la razón científico-industrial dentro de un sistema que descarta la fe. En esta visión religiosa, “lo superior” queda fuera de la codificación racional y fuertemente normativizada de la novela-problema. La crítica de Kracauer –*preposmoderna*– está influida por el irracionalismo y se centra en la estrechez de la razón ilustrada. Para él, la novela policial –de los años 20– desdeña lo psicológico porque lo psicológico es repugnante a la *ratio*. Los personajes son espantapájaros y de esa imperfección partirá una de las líneas de “corrección” del género: los personajes dejarán de ser planos, adquirirán relieve, a la manera de los héroes de Dostoyevski y de las mórbidas heroínas de Zola. Sin embargo, una crítica política de la novela enigma se centra no tanto en la desconfianza respecto a la racionalidad, como en la idea de que para los autores de comienzos del siglo

XX el mundo está bien hecho, es un esquema armónico, que puede ser descifrado y corregido mediante la amputación del criminal. Sin mala conciencia. De hecho, la evolución del género reafirma la tesis de que la crítica a sus limitaciones es más de índole psicológica y social que metafísica: no se trata de comprobar cómo lo metafísico incide en el mundo físico, sino de cómo lo físico está en unas condiciones lamentables.

Parafernalias y literatura política. Detectives, antros, mujeres fatales, lentejuelas, matones, combates de boxeo, cigarrillos sin filtro, un, dos, tres, cuatro güisquis a media tarde, un chantaje, un puñado de joyas, corruptelas, fotografías robadas, morfina, hospitales psiquiátricos, el club, un beso de mentira que encierra cierta verdad, un aroma de violetas y un sombrero flexible, la morgue, un, dos, tres, cuatro vasos de ginebra, un poli bueno y un poli malo, un cabaret, la pistola, unos dólares, luces de neón, jazz, la carta manchada de yema de huevo de un restaurante de carretera, cicatrices, una chica muy delgadita y una camarera frescachona, operaciones de cirugía estética, la bruma, una mesa de billar y la apuesta al caballo ganador, un explotador y un pedófilo, el cuarto de atrás de un lupanar y el secreto que una prostituta nunca debió oír, un cuadro y una mansión *on the hills*, facturas y la luz que, al darte directamente en los ojos, te confunde, te confunde, te confunde...

Hasta ahí la parafernalia del negro americano –*hard boiled* o no- y del *polar* francés que se reactiva en nuevas narraciones que llegan hasta nuestros días con una intención de denuncia social. Los escenarios se desplazan sobre el espacio y el tiempo. Cambian los decorados y el cauce del Sena se convierte en la ría de Bilbao y Personville –Poisonville, según las malas lenguas- comienza a parecerse a Santa Coloma de Gramenet. El detective muda la chaqueta por una camisa hawaiana, se hace guardia civil, empieza a aficionarse a las recetas de Paul Bocuse. Sin embargo, tal vez nos convenga recordar que la novela negra era la novela social de los años veinte, treinta, cuarenta... Era la novela que denunciaba la miseria íntima y pública, económica y moral de una realidad azotada por las sucesivas crisis del capitalismo. El paradigma de ese tipo de novela negra es *Cosecha roja* de Dashiell Hammett, Autores como él se comprometen con su tiempo y con su trabajo indagando en nuevas formas de escribir para retratar un mundo en estado de descomposición. Hammett partió de corrientes literarias anteriores como el realismo y el naturalismo, pero, junto a otros escritores, fundó una iconografía literaria en la que se proyecta una realidad diferente y otra forma de posicionarse para contar esa realidad. Quizá también hoy habría que buscar nuevas formas de escribir literatura política. No se trata solo de que el detective cambie de indumentaria y de lugar de residencia; que abandone el despacho del investigador privado y se haga periodista o forense. Como dijo Godard en *Cahiers du cinéma*, “*el travelling es una cuestión moral*”. Para escribir una literatura con pretensión de intervenir en la realidad quizá hay que hablar

“Hay muchas razones para escribir novela negra, pero muy pocas oportunidades de que esas novelas negras no se conviertan en un mero producto de consumo...”

del precio de las cosas, pero también replantearse esos géneros literarios que tratan a los lectores como clientes-consumidores de esquemas retóricos repetidos que no producen inquietud ni alimentan la incertidumbre en el proceso de lectura: una literatura, confortable y previsible, que además nos lava la conciencia y nos hace sentirnos buenas personas. Tal vez convendría que nos pidiéramos un poco más como escritores y como lectores. La cultura no es un bien suntuario, una cenefa, un fetiche de consumo que se circunscribe al ámbito del ocio. Las opciones de estilo son

el lugar donde confluyen lo ético y lo estético.

Jim Thompson y Patricia Highsmith: la labilidad del límite. Casi siempre que se habla de novela negra americana, aparecen los padres fundadores: la corrupción endémica en *Cosecha Roja* de Hammett; las cicatrices, lo elegíaco y lo anti-heroico en las novelas de Chandler. A menudo se cita a James M. Cain, muchas veces adaptado al cine y constructor de alguna de las mujeres fatales más intensas de la historia de la literatura como Phyllis en *Doble indemnización*; se cita el pulso para la narración de la violencia y la precisa desnudez expresiva de James Hadley Chase; el reaccionarismo de Mickey Spillane y de su detective Milke Hammer; o la melancolía de Ross McDonald... Pero para caracterizar las mejores intenciones políticas del género negro, así como algunas de sus soluciones literarias más inteligentes, hay que rescatar la figura de Jim Thompson, el novelista comanche. No es extraño que este escritor (guionista de *Senderos de Gloria* y *Atraco Perfecto*) tuviera problemas en el *macartismo*. Además de utilizar un lenguaje descarnado y de no recatarse en presentar de manera explícita las escenas sexuales, Jim Thompson pinta una sociedad americana cínica y cruel, a través de la mirada y de la hilarante voz de Nick Corey, un sheriff de una población de *1280 almas* que mata, manipula y logra sus propósitos utilizando la mala fe de sus conciudadanos. Asesinatos, racismo, violencia sexual, deficiencias mentales, desconsideración hacia los débiles, mentiras, crueldad, abuso de poder, intereses espurios y criminales de los representantes de la ley y el orden, corrupción y avaricia definen un espacio –la tierra de las oportunidades- y un tiempo –la contemporaneidad- donde se hace patente la imposibilidad de la democracia.

Si Thompson ubica el mal en el poder y el poli deja de ser bueno para convertirse en villano, Patricia Highsmith le da otra vuelta de tuerca a esa labilidad en el límite entre el bien y el mal. La escritora tejana pone a los lectores del lado del asesino, de los Ripleys del mundo, de las ratas que en sus *Crímenes bestiales* comen caras de bebés en un *palazzo* de Venecia; nos enfrenta a

nuestro lado oscuro, a nuestro Hyde, y nos plantea un conflicto moral que habla de la crueldad, de la naturaleza humana y del espacio claustrofóbico en que se termina por convertir el mundo en que vivimos. Patricia Highsmith no es una escritora complaciente que crea personajes simpáticos ni transmite esperanza. No utiliza la literatura como un bálsamo. Molesta. Tanto el escritor como el lector somos abyectos mirones que, en la morbosa observación de los demás, nos descubrimos a nosotros mismos. Con nuestras suciedades.

Preguntas. Hay novelas sin policías ni crímenes, que son profundamente negras en su retrato de las relaciones amorosas, familiares, de clase. Lo negro a veces es una atmósfera y una forma de entender el mundo y el sentido del humor. Por otro lado, existen novelas, canónicas desde el punto de vista de las exigencias genéricas, que defraudan por su corrección política –los buenos no fuman y todo el mundo aspira a vivir en paz en su casita con jardín, por ejemplo, en los libros de George Pelecanos, guionista de la aclamada *The wire*- o por un concepto reaccionario de la lucha contra el crimen -en las novelas de Patricia Cronwell se justifica la pena de muerte-. Hay novelas negras que no solo no denuncian la injusticia del *statu quo*, sino que además, bajo una fina máscara de crítica demagógica, lo reafirman: ocurre con las aproximaciones al género negro de algunos exitosos autores nórdicos. Del género negro estadounidense actual, James Ellroy, autor de *L.A Confidential*, *Sangre vagabunda* o el magnífico texto autobiográfico *Mis rincones oscuros*, aplica la metáfora del mirón, critica las instancias de poder y revisa la historia de Estados Unidos, mostrando gran sensibilidad hacia la violencia ejercida contra la mujeres, gracias a una propuesta literaria, innovadora y voraz, que no siempre resulta confortable. Paradójicamente, Ellroy es votante del partido republicano.

Hoy nos surgen preguntas y dudas que constituyen actos de responsabilidad por parte de escritores y lectores. A saber: ¿es la escritura literaria en una estrategia de denuncia?, ¿en qué niveles, en qué ámbitos, para qué lectores?, ¿es el género negro un espacio privilegiado para visibilizar la raíz económica del mal, la destrucción de los estados de derecho?, ¿a veces la crítica del sistema es una manera de afianzar el sistema?, ¿existen novelas negras que no son del género negro y novelas de género negro que proyectan una visión del mundo desvaída, rosácea, blanda? En cada pregunta hay una sospecha. En cada una de esas preguntas puede habitar incluso una tesis.

El buen y el mal futuro de la novela negra. Estamos rodeados de cosas horribles: paro, corrupción, desigualdad, crisis, hipotecas, mendigos, mineros reconvertidos en nada, esclavismo prostibulario... Violencia cotidiana que resulta de la violencia intrínseca del sistema. Una sociedad que se cree que ha evolucionado mucho, pero que en el fondo se parece al contexto en el que se gestó la novela negra estadounidense: crac económico, guerras y posguerras,

corrupción, desorientación. Hay muchas razones para escribir novela negra, pero muy pocas oportunidades de que esas novelas negras no se conviertan en un mero producto de consumo y espectáculo en un campo cultural donde el papel de la literatura se reserva al entretenimiento. Se da la paradoja de que la novela negra tiene un muy buen y un muy mal futuro. Porque tal vez no sea posible visibilizar la miseria desde la comodidad de un molde literario que estilísticamente no asume riesgos y que es comercialmente rentable; Maj Sjöwall que junto a su compañero Per Wahlöö, creó al detective Martin Beck, lo expresaba así en el diario *Público* el 24 de octubre de 2009: “*Los jóvenes escriben novela negra por dinero*”. Quizá no se puede contar el caos ni la fealdad desde un lugar de belleza melancólica, nostalgia, palabras previsibles, seguridad y simpatía. A veces incluso la literatura “de prestigio”, no incluida dentro del cajón de ningún género, toma prestados rasgos de novela negra para hacerse más seductora y comercial. Deberíamos interpretar estos préstamos, estas deudas, estos avales hipotecarios. Estas fórmulas mágicas. Preguntarnos por qué. Puede que, como hizo Buñuel en *Un perro andaluz*, encontremos la respuesta en la necesidad de cortar con una navaja la pupila de los espectadores. Dar grima. Dar miedo. Hacer cundir el pánico y la inquietud a través de la palabra o las imágenes. Quizás el futuro consista en hacer la crítica al género desde dentro del género y, en esa apuesta retórica, estar haciendo a la vez crítica de la realidad.

Marta Sanz es escritora. Doctora en Literatura Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid, el tema de su tesis fue *La poesía española durante la transición (1975-1986)*. Entre sus novelas recientes hay dos del género negro: *Black, Black, Black* (Anagrama, 2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (Anagrama, 2012).

Bibliografía citada

- Chandler, R. (1995) “Comentarios informales sobre la novela de misterio”. En *Obras completas*. (Tomo II, pp.1121-1128). Madrid: Debate.
- Chesterton, G.K. (2004) *El candor del padre Brown*. Madrid: El País.
- Christie, A. (1999) *Tercera muchacha*. Barcelona: Editorial Molino.
- Daeninckx, D. (1997) *Écrire en contre*. Vénissieux: Éditions Parole d’Aube. Tomo la cita del prólogo de José Luis Sánchez- Silva para *La feria del crimen* (2007). Madrid: Lengua de Trapo.
- Kracauer, S. (2010) *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós.
- Manchette, J.P. (2003) *Chroniques*. París: Rivages/noir. Cito por el prólogo de Sánchez-Silva para *La feria de crimen*.
- Poe, E.A. (1994) *Los crímenes de la calle Morgue*. Madrid: Alianza Cien. Pp. 5-6.
- Timbal-Duclaux, L. (1993) *Escritura creativa*. Madrid: EDAF.
- Van Gulik, J. (2003) *Los misterios del lago asesino*. Barcelona: Edhasa.
- VV.AA. (2007) *La feria del crimen*. Madrid: Lengua de Trapo. Prólogo de J.L. Sánchez- Silva.

Una selección cronológica

Edgar Allan Poe (Boston, 1809-1849)

Los crímenes de la calle Morgue (1841): considerado el primer cuento policial. *C. Auguste Dupin* (“el creador y el analista” lo llama el narrador del relato”).

Wilkie Collins (Londres, 1824- 1889)

La dama de blanco (1860).

La piedra lunar (1868): la primera novela detectivesca y el primer detective de la literatura británica. *Sargento Cuff* (gran amante de las rosas). Dickens ya había creado un detective (*Bucket*) en *Bleak House*, una novela que no puede ser considerada detectivesca. El primer sabueso “oficial” es, sin embargo, el *inspector Lecoq* de **Émile Gaborieau**.

Conan Doyle (Edimburgo, 1859- 1930)

Estudio en Escarlata (1887). *Sherlock Holmes y el doctor Watson*.

El sabueso de los Barskerville (1902).

Gastón Leroux (París, 1868-1927)

El misterio del cuarto amarillo (1907). *Joseph Rouletabille* es su reportero-detective. Sus novelas enigma, de cuarto cerrado, crean un subgénero.

Chesterton (Londres, 1874-1936)

El candor del padre Brown (1911). *La cruz azul* es el primer cuento en el que aparece *el padre Brown*, sacerdote católico, que frente a lo sobrenatural y lo inexplicable siempre halla la respuesta más lógica.

Frente a Holmes, sus métodos son más intuitivos que deductivos. A menudo lo acompaña *Flambeau*, delincuente reformado.

Raymond Chandler (Chicago, 1888-1959)

El sueño eterno (1939). El desencantado *Philippe Marlowe*, la radicalización de la vertiente anti-heroica del detective clásico.

Adiós, muñeca (1940), *El largo adiós* (1953).

Agatha Christie (Torquay, 1890-1976)

El misterioso caso de Styles (1920). Primera aparición de *Poirot*, *Japp* y *Hastings*.

El misterioso Sr. Brown (1922). Primera aparición de *Tommy* y *Tuppence Beresford*.

El asesinato de Roger Ackroyd (1926). El foco narrativo del lado del asesino.

Muerte en la vicaría (1930). Primera aparición de *Mrs. Marple*.

James M. Cain (Maryland, 1892-1977)

El cartero siempre llama dos veces (1940) y *Pacto de sangre* (1940). Las mujeres fatales.

Dashiell Hammet (Maryland, 1894-1961)

Cosecha roja (1929). Protagonizada por *el agente de la Continental*. Detectives *hard-boiled* (duros de pelar).

El halcón maltés (1930). Protagonizada por el detective *Sam Spade*.

El hombre delgado (1934). Protagonizada por *Nick* y *Nora Charles*.

George Simenon (Lieja, 1903- 1989)

Piètr, el Letón (1930). Primera aparición del *comisario Maigret*, comisario de la policía judi-

cial lleno de humanidad que come, piensa y vive como los personajes involucrados en tramas simples, cotidianas.

John Dickson-Carr (Pensilvania, 1906-1977) con el seudónimo de *Carter Dickson* retoma la novela enigma de Leroux en obras como *Sangre en el pabellón de la reina*. Y al padre Brown para crear a su personaje, *Gideon Fell*, orondo lexicógrafo.

Jim Thompson (Oklahoma, 1906- 1977)

1280 almas (1964). El perverso sheriff *Nick Corey*. El malo forma parte de la ley.

Leo Malet (Montpellier 1909- 1996)

Niebla en el puente Tolbiac (1956) dentro de la serie *Les Nouveaux Mystères de Paris*. *Néstor Burma*. Trasunto francés de los *hard-boiled*. A Malet se le considera el creador del *polar*, en los 50: *Pol (icier)* y *ar (gotique)*. Muchas de sus historias han sido adaptadas al cómic por Pierre Tardi.

Patricia Highsmith (Texas, 1921-1995)

Extraños en un tren (1950). *El talento de Mr. Ripley* (1955). *Tom Ripley*: el foco es el criminal. La moral se da la vuelta. El crimen no se castiga, sino que es un instrumento para ascender socialmente.

El grito de la lechuza (1962). Voyeurismo.

Crímenes bestiales (1982).

Otros nombres fundamentales no citados a lo largo de artículo y que nadie se debería perder son: *Ellery Queen*, *Boris Vian-Vernon Sullivan*, *S.S. van Dyne*, *Michael Innes*, *P.D. James*, *James Stanley Gardner*, *Margaret Millar*, *Richard Hull*, *Edmund Crispin*, *Pierre Very*, *Cheyney*, *Glausser*, *Donna Leon*, *Sue Grafton*, *Andrea Camilleri*, *Jean- Claude Izzo*, *Fred Vargas*...

En España practican o han practicado el género, entre otros: *García Pavón*, *Pgarcía- José García Martínez-Calín* (padre del detective *Gay Flower*, que protagoniza *El calzoncillo eterno* (1983) o *Gay Flower*, detective muy privado, 1978, *Sedmay*) *González Ledesma*, *Vázquez Montalbán*, *Juan Madrid*, *Andreu Martín*, *Alicia Giménez-Bartlett*, *Rafael Reig*, *Lorenzo Silva*, *Miguel Agustí*, *Juan Bolea*, *Rafael Fuentes*, *José Luis Gracia Mosteo*, *Julián Ibáñez*, *Fernando Martínez Laínez*, *José Luis Muñoz*, *Manuel Quinto*, *José María Guelbenzu*, *Carlos Salem*, *Carlos Zanón*, *Marcelo Luján*, *Cristina Fallarás*...