



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

La novela *Black, black, black* de Marta Sanz y el  
género criminal.

Marta Sanz's *BLACK, BLACK, BLACK* and the crime  
novel genre

Autora: Estefanía Hernández Alonso

Directora: M<sup>a</sup> Ángeles Naval

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Grado en Filología Hispánica  
2017

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	2
MARTA SANZ: LA COHERENCIA DE UNA TRAYECTORIA LITERARIA .....	4
CARACTERIZACIÓN DEL GÉNERO POLICÍACO .....	12
Los orígenes: la novela policíaca, una novela urbana .....	12
Principales cultivadores de la novela policíaca .....	14
Hacia una tipología de la novela policíaca .....	18
BLACK, BLACK, BLACK Y EL GÉNERO POLICÍACO .....	22
Zarco: un detective homosexual .....	22
El <i>modus operandi</i> : Zarco no resuelve el crimen .....	27
El criminal .....	30
El papel secundario de la trama criminal .....	31
Título y estructura: pluriperspectivismo y posmodernismo de <i>Black, black black</i> .....	34
CONCLUSIONES .....	38
BIBLIOGRAFÍA .....	41
ANEXOS .....	47
Anexo 1: Resumen de la novela <i>Black, black, black</i> .....	48
Anexo 2: Normas para escribir novela policíaca: Detection Club y Van Dine ..	55
Detection Club .....	55
Van Dine .....	56

## INTRODUCCIÓN

*Black, black, black*, como su nombre sugiere, es un texto que está próximo genéricamente a la novela policiaca y de género negro. Por eso, en el presente trabajo procederemos a presentar las características y modalidades de las novelas criminales en general, y las diferencias que separan a nuestra novela de esas modalidades. Desde el punto de vista metodológico son fundamentales para este trabajo las consideraciones teóricas de T. Todorov. Por supuesto, sabemos que la teoría y modelo de T. Todorov respecto al género criminal necesita una puesta al día y, sobre todo, una contextualización que la adapte al cultivo de la novela criminal en España. De esta manera, partiendo de las consideraciones bejaminianas que sitúan el origen de la novela policiaca en la aparición de la ciudad moderna, de las multitudes, del anonimato, etc. ofreceremos un seguimiento del género desde sus primeros cultivadores hasta la actualidad.

Entre los estudiosos de la novela criminal (policíaca, negra, etc.) española nos han sido de especial utilidad F. Colmeiro, José R. Valles Calatrava, M. Balibrea y Julio Peñate Rivero. Si bien en algunas interpretaciones sociohistóricas del origen o del retraso del cultivo de la novela policiaca en la España del siglo XX Colmeiro puede resultar un poco impreciso, es el trabajo más interesante para nuestros fines descriptivos y modélicos. Es por eso que matizamos el contexto histórico español en el que florece esta novela aportado por F. Colmeiro con afirmaciones de M. Balibrea y Valles Calatrava, que consideramos más precisos en este aspecto que el ya mencionado Colmeiro.

El título de la novela, *Black, black, black*, junto con características de la trama, como son el crimen y el detective, nos hace pensar de alguna forma que se adscribe al género negro, pero nada más alejado de la realidad, puesto que la resolución del crimen termina por no ser el fin mismo de la novela. En el camino del descubrimiento somos testigos de cómo se entrecruzan tramas secundarias que cobran mucho protagonismo, junto a contenidos de índole social. Estos contenidos sociales, como la xenofobia, la vivienda, el trato a la tercera edad, etc. sí que parecen ser el fin de la novela, y hacen que esta se aleje mucho de los intereses de las novelas policiacas.

Para la interpretación de *Black, black, black* que se ofrece en el tercer capítulo de este trabajo hemos utilizado la práctica totalidad de la bibliografía disponible sobre la autora. Nos han interesado particularmente los planteamientos de S. Bardavío-Estevan, Gutiérrez, Juan Del Rosal e Iván Martín Cerezo. Las aportaciones de Iván Martín nos han sido de mucha utilidad a la hora de caracterizar el *modus operandi* de nuestro detective, ya que en su artículo «La evolución del detective en el género policiaco» caracteriza perfectamente las figuras de los detectives en las diferentes modalidades del género. Los demás autores han sido la base del resto de nuestro análisis, ya que partimos directamente de la teoría de S. Bardavío-Estevan, por la cual nuestra autora subvierte el género policiaco desde cuatro de los rasgos fundamentales de la novela policial a los que nosotros añadimos otro si cabe aún más importante: la propia estructura narrativa de nuestra novela.

En este trabajo que se va a leer a continuación hemos querido contribuir desde el estudio de una obra en concreto al mejor conocimiento de las razones y los procedimientos de escritura de Marta Sanz, una novelista imprescindible ya en el panorama de la narrativa en español del siglo XXI. Para mayor entendimiento del presente trabajo recomendamos la lectura previa de un resumen completo de la novela *Black, black, black* que hemos adjuntado en los anexos *Black, black, black*.

## MARTA SANZ: LA COHERENCIA DE UNA TRAYECTORIA LITERARIA

La trayectoria literaria de Marta Sanz comienza en 1995 con *El Frío*, reeditada en 2012 por la editorial Caballo de Troya. Se trata de una novela sobre el desamor, pero tratado sin romanticismo; es una narración descarnada de los sentimientos. Esta novela dialoga con una posterior, *Amour Fou*. De la primera dice que «es un amor de bolero, vampírico, un amor de posesiones demoniacas y de enfermedad que deja anémico al que lo sufre y helado al que lo pierde» (Riaño, 2014), y del amor, en la segunda, que es «compañía, solidaridad, ayuda mutua, compromiso...se presenta en las antípodas del amor comercial». (Riaño, 2014)

*Lenguas muertas* (Debate, 1997) fue su segunda novela; se trata de una obra con multitud de voces femeninas que gravitan alrededor de la muerte de un hombre, Juan. Su primer premio le llegó con *Los mejores tiempos* (Debate, 2001), que fue galardonada con el premio Ojo Crítico de Narrativa<sup>1</sup>. Es una novela que vuelve a tratar el tema del desamor, pero va más allá de esto, ya que podemos ver en sus páginas un mensaje que invita a la reflexión sobre el proceso político de La Transición española.

Marta Sanz publicó *Animales Domésticos* en 2003. En esta novela retrata a una familia de clase media para mostrar y analizar la burguesía española contemporánea (Prados, 2004). La crítica compara esta novela con *Miau*, de Benito Pérez Galdós, en la que los personajes aspiran a una calidad de vida, pero se ven forzados a otra distinta. La propia autora cita dicha novela a modo de prefacio, para anticipar el tema. En esta obra podemos observar recursos que M. Sanz utilizará en obras posteriores, como el dar protagonismo a uno u otro personaje para cambiar el ángulo de la historia. Como es habitual en su obra, el tema social es el tema central de la novela.

Con la novela *Susana y los viejos* (Destino, 2006), Marta Sanz fue finalista del Premio Nadal de literatura<sup>2</sup>. Blas Sánchez Dueñas dice de esta obra que se trata de una

<sup>1</sup>Este premio fue creado por el programa de radio «El Ojo Crítico» de Radio Nacional en 1990. Reconocen y promocionan el trabajo de jóvenes talentos de las distintas especialidades del mundo artístico, como la narrativa, el teatro, la música, etc. Siempre que fueran menores de 40 años. Algunos de los premiados han sido Lorenzo Silva en 1998 con *El lejano país de los estanques*, Alberto Olmos en 2009 con *El Estatus* o Alicia Kopf última premiada en 2016 con *Hermano de hielo*.

<sup>2</sup>Desde 1944, una editorial concede este premio a una novela inédita. Es el premio literario más antiguo concedido en nuestro país. Desde 1990, la editorial encargada de entregar este premio ha sido Destino, del

crítica de la sociedad occidental actual. Opina que Marta Sanz pretende intervenir en la realidad, ya que es consciente de que «aborda temas escabrosos e incomodos» (Sánchez Dueñas, 2012:646) como la soledad, el fracaso, la sexualidad, y un largo etcétera. También nos dice que son importantes las intertextualidades, que ponen en relación la novela con el cine, el arte y la música; y que esto demuestra el «gusto culto de la autora» (Sánchez Dueñas, 2012:646). Se trata pues, según B. Sánchez Dueñas, de una obra que:

Subvierte la tradición que reelabora una historia clásica y que ofrece una lectura renovadora de un pasaje amoldándolo a nuestro tiempo, [...] con la intención provocadora de azuzar conciencias y de hostigar lo acomodaticio y los valores de nuestra sociedad para que emerjan esas otras realidades innombradas que nos rodean. (Sánchez Dueñas, 2014:647)

De *La lección de Anatomía* (RBA, 2008), que se reeditó nuevamente en 2014 por la editorial Anagrama, puede decirse que es su novela más personal. Es considerada autobiográfica o, como la define Natalia Vara Ferrero, «autobiografía novelesca» (Vara, 2015:1). Esta también opina que se trata de una novela donde M. Sanz se «cuestiona los límites entre la realidad y la ficción, el autor y el lector» (Vara, 2015:1).

*Amour Fou* (Miami, 2013) es su novela más polémica. Aunque fue escrita en 2004, no fue publicada hasta 2013 debido a lo que M. Sanz considera «censura comercial». En una entrevista Marta Sanz afirma que:

Nos han vendido la moto de que los estados son empresas, y las culturas y las economías nacionales marcas exportables. A partir de ahí lo que no se puede decir, el tabú, siempre es una cuestión de rentabilidad. (Riaño, 2014)

M. Sanz también dice que esta novela afronta dos riesgos: «el de plantear temas incómodos, y el de hacerlo mediante una propuesta formal que contradice los moldes previsibles de la literatura canónica» (Riaño, 2014) El tema de la cultura como parte del sistema comercial capitalista será uno de los centrales de su ensayo *No tan incendiario*. Algunos de los temas tratados en *Amour Fou* son la brutalidad policial, la impunidad con la que actúan los bancos y demás componentes del sistema económico, y cómo la justicia no actúa de la misma forma con el pobre que con el rico y poderoso. La

---

grupo Planeta. Algunos de los galardonados más renombrados han sido Carmen Laforet con *Nada*, en su primera edición; Ana María Matute con *Primera Memoria*, en 1959; o Francisco Umbral con *Las Ninfas*, en 1975. Este premio junto con el premio Planeta son los de mayor tradición y prestigio dentro de la literatura española.

violencia no es tratada de forma estética, como estamos acostumbrados, sino que se representa tal y como es:

Los despidos son violencia, la falta de techo es violencia, el desahucio es violencia, dar dinero a los bancos es violencia y las maneras de contar ciertas historias tratando a los lectores como si fueran tontos, también son violencia. (Riaño, 2014)

El objetivo que M. Sanz plantea con esta obra es:

Crear incertidumbre, tratar de entender y no resistir, sino intervenir. Porque es un libro que no llegará a más de cinco mil lectores y pondrá de manifiesto la brecha abierta entre el experimentalismo a menudo elitista de los escritores y la necesidad de cumplir con la dimensión comunicativa de la literatura. (Riaño, 2014)

No obstante, lo que destacamos de esta novela es que sirve como semilla de los recursos con los que M. Sanz experimentará de forma más extensa en sus siguientes obras. Por ejemplo, el contrapunto de voces y miradas, el contrapunto también de géneros, como el monólogo o el diario. En la novela que vamos a estudiar en este trabajo, *Black, black, black*, el diario es la forma narrativa que escoge Marta Sanz para estructurar la parte central de la novela. En *Amour Fou* encontramos la semilla de la novela que vamos a estudiar, e incluso, del detective Zarco, protagonista de *Black, black, black* como veremos más adelante.

La Transición democrática española es nuevamente visible y tema fundamental en *Daniela Astor y la caja negra* (Anagrama, 2013), o al menos algunos aspectos de dicha época, como la forma en que las mujeres tuvieron que enfrentarse a las contradicciones que la denominada liberación sexual infligió al cuerpo de las mujeres en la época del *destape*. Cristina Somolinos Molina dice que hay que valorar la importancia de esta novela desde:

Lo que significa volver la mirada hoy hacia un periodo de La Transición para dar cuenta de las contradicciones y los claroscuros del mismo. Opina que esta obra pone en tela de juicio el discurso oficial de La Transición. (Somolinos, 2015:102)

Somolinos opina que «las conquistas sociales y políticas no hubieran sido posibles sin una sociedad que se organizó desde abajo» (Somolinos, 2015: 102). Así, la lucha de las mujeres que se refleja en la novela, y que también se ha relegado a un segundo plano, fue clave para la conquista y redefinición de los derechos.

El tema de La Transición, como hemos podido observar, es muy recurrente en la obra de Marta Sanz. Ella misma afirma que «en casi todas mis novelas hay una mirada crítica sobre la cultura de La Transición» (Riaño, 2014)

En 2015 apareció *Farándula* (Anagrama, 2015), que fue galardonada con el prestigioso Premio Herralde de literatura<sup>3</sup>. En *Farándula* volvemos a ver la relación que cultiva Marta Sanz con el mundo del cine, el teatro en particular, y el arte. En el artículo que publicó en *El País* Carles Geli, a razón de ser galardonada, también se hace eco de este hecho.

*Clavícula* (Anagrama, 2017), su última novela hasta la fecha, ha sido calificada como una «reflexión sobre el dolor y la escritura» (Rodríguez Fisher, 2017). En esta obra seguimos encontrando marcas temáticas características de la obra de Marta Sanz: reflexiones sobre el cuerpo femenino, sobre las relaciones de pareja, y sobre la familia. Y, por supuesto, no se aleja del tema social: la inseguridad laboral, el mundo literario y su precariedad, etc. Su poética ha sido descrita por Edurne Portela como «poética de la fragilidad» (Portela, 2017)

Marta Sanz ha cultivado la poesía, el cuento y el ensayo. *No tan incendiario* (Periférica, 2014) es su primer ensayo, obra en la que reflexiona sobre lo que significa escribir, la cultura, y sobre lo que le desagrada cierta cultura mal llamada popular, puesto que se acerca más a lo populista. «la cultura se reduce al espectáculo» (Sanz, 2014:20) dice M. Sanz en las páginas de este ensayo, justo antes de ampliarlo diciendo que es necesario recuperar «una cultura que no es solo suppositorio anti-estrés, sino herramienta crítica para ver, pensar y actuar de otra manera» (Sanz, 2014:21). En palabras de la propia Marta Sanz, esta obra está compuesta de «textos que parten de la radical convicción de que la literatura ya no le importa a casi nadie» (Sanz, 2014:8).

Los temas a los que M. Sanz se acerca son temas cotidianos. Eduardo Laporte los describe en su artículo de la *Revista de literatura y cosas bellas* como «temas por los que pasamos a diario sin detenernos mucho». (Laporte, 2014) Algunas de las preguntas que plantea son si existe una censura hacia la cultura y, si existe, si le importa a alguien. También se pregunta acerca de los escritores: por qué hemos pasado de escritores

---

<sup>3</sup> El Premio Herralde es concedido por la editorial Anagrama anualmente. Algunos de los galardonados más reseñables y conocidos son Álvaro Pombo (1983), en el mismo año de la creación de este premio, con *El héroe de las mansardas de Mansard*; y Javier Marías (1986), con *El Hombre sentimental*.

implicados en política, que militan, a escritores preocupados por las ventas. El objetivo del ensayo no es responder preguntas sino crearlas, reflexionar y provocar al lector un acto de reflexión. Como dice E. Laporte:

Lean a Marta Sanz y su *No tan incendiario*, porque en sus pocas páginas se condensan los temas que marcan nuestro horizonte social y cultural, con rigor documental y sin caer en una fogosidad [...] que abrase nuestra búsqueda de lucidez. (Laporte, 2014)

El ensayo *Éramos mujeres jóvenes* (Fundación José Manuel Lara, 2016) es presentado de esta manera en la solapa posterior del libro.

Entre el ensayo, la memoria personal y el reportaje, este libro propone una aproximación subjetiva a los prejuicios y los tabúes que rodean los usos amorosos del postfranquismo y la democracia, a fin de desdecir o de matizar muchos de los lugares comunes que siguen asociados a las relaciones afectivas o sexuales desde la perspectiva de las mujeres.

No obstante, Marta Sanz nos hace una descripción mucho más apetecible en el prólogo «Querida lectora, querido lector». En este prólogo define la obra como ensayo, y nos proporciona una definición de ensayo para que no haya lugar a dudas. También nos hace notar conexiones literarias: la primera, y quizá la más importante, con la novela de Carmen Martín Gaite *Usos amorosos de la postguerra española*; y otra con su propia novela *La lección de anatomía*.

Este ensayo presenta no una, sino multitud de voces: la de la propia Marta y las de sus *corifeas*.

Como soy consciente de que abordo un tema que no solo me afecta a mí, he procurado trascender el caparazón de mi autobiografía [...] y he pasado el micrófono a un coro. (Sanz, 2016:10-11)

Como defecto, se puede señalar que se trata de una obra que habla desde la heteronormatividad, ya que todas son mujeres

Blancas, españolas, heterosexuales, de clase media, con estudios, hijas de un catolicismo heredado que la Constitución transmutó en un *ni chicha ni limoná* llamado «aconfesionalidad» (Sanz, 2016:13)

Pero esta heteronormatividad tiene su razón de ser, ya que la propia M. Sanz nos aclara que hablan desde la heteronormatividad para cuestionarla y que deje de herirlas.

Este ensayo ha sido escrito por Amalia Bulnes en *eldiario.es* de la siguiente forma.

*Éramos mujeres jóvenes* no es un libro prescriptivo, sino que describe. Es una descripción, una muestra pequeña de mujeres de una generación, que nunca invita a un deber ser. Pretende simplemente que seamos felices, con una pareja de toda la vida o follando con muchas parejas. No hay nada punible ni censurable aquí. (Bulnes, 2016)

Su primera obra poética es *Perra mentirosa/Hardcore* (Bartleby, 2010), aunque, como Ainhoa Sáenz de Zaitegui nos indica en su artículo en *El Cultural*, en realidad son dos libros: «cada uno con su propia portada y paginación. Dos caras de una misma moneda: Marta Sanz» (Sáenz, 2011) Marta Sanz dice en una entrevista en el confidencial que responde a la poética de «hablar feo de lo feo» (Riaño, 2014).

Con su segunda obra poética, *Vintage* (Bartleby, 2013), le llegó el reconocimiento mediante la concesión del Premio de la Crítica de Madrid al mejor poemario de 2014. En esta obra poética, que mezcla la lírica con la prosa, reflexiona sobre la mujer y la decadencia social. Y también hace hincapié en lo efímero de la palabra oral y la importancia de la palabra escrita.

Su última obra poética es *Cíngulo y estrella* (Bartleby, 2015). Se trata de un cancionero de celebración conyugal donde M. Sanz reflexiona sobre los treinta años de convivencia con su pareja. En esta obra utiliza un lenguaje fuera de lo común cuando se habla del amor, ya que le insufla un aire de domesticidad y realidad.

En lo que respecta al cuento, la propia M. Sanz comenta en una entrevista para *El Confidencial* que, para ella, los cuentos son muy importantes como metáforas, y que aparecen a menudo insertados en sus novelas, como es el caso de *Buscamos una amapola que no se marchite*, insertado en su última novela *Clavícula*.

Marta Sanz también tiene una extensa carrera como colaboradora en importantes periódicos. Destaca su colaboración con la columna *Ni hablar*, en *El Cultural.es*. De estas columnas han salido muchos de los textos integrados en su ensayo *No tan incendiario*. No obstante, no es su única colaboración, sino que también ha participado en *Babelia*, en *ABC*, *El País* y *Público*.

En el presente trabajo analizaremos una de las novelas de su «episodio policíaco»<sup>4</sup>. Este episodio se compone de dos novelas: *Black, black, black* (Anagrama, 2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (Anagrama, 2012). No obstante, a pesar del marcado carácter policíaco de ambas novelas, lo cierto es que subvienten el género, llegando a ser incluso calificadas como antidetectivescas. Nuria Villadangos y José Ismael Gutiérrez han estudiado esta característica antidetectivesca de la novela, la primera sin profundizar demasiado en qué aspectos y de qué forma se produce dicha subversión. La estudiosa S. Estevan Bardavío se ha centrado en la figura del antihéroe: el detective Zarco.

*Black, black, black* se caracteriza por abordar temas de índole social como, por ejemplo, el tema de lo que Sánchez Villadangos ha denominado como «tradicionalismo trasnochado» (2014:43), que se detecta principalmente en la xenofobia característica de los personajes acomodados que aparecen en el texto. Este tema abarca mucho más allá de este racismo manifiesto encarnado en los padres de la víctima de asesinato, Cristina Esquivel. Encontramos un racismo *light* en otros personajes, como Zarco, nuestro protagonista, y sus prejuicios de trato hacia los personajes árabes, o la burla hacia la forma de hablar de Driss, uno de los vecinos de la comunidad.

Del conjunto de la obra de Marta Sanz se pueden destacar varios aspectos generales acerca del estilo y de las características temáticas. En primer lugar, la afinidad de la escritora con el mundo del arte y del cine, que se ve reflejada en las innumerables referencias a películas, cuadros, etc. que hace la autora en sus textos, y que podemos comprobar en *Black, black, black* (Anagrama, 2010). Y en segundo lugar, la importancia que tiene para M. Sanz el tema social y todo lo que rodea al individuo, desde «la mujer», tema por ejemplo de *Daniela Astor y la caja negra*, al tema de «la identidad de género», visible también en la anteriormente mencionada *Black, black, black*, o en *Un buen detective no se casa jamás* (Anagrama, 2012).

David Becerra en «Marta Sanz: Del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)» organiza la producción completa de Marta Sanz en tres etapas que nos parecen adecuadas para concluir con una propuesta sistemática el repaso que hemos hecho a la obra de Marta Sanz. La primera de estas tres etapas se caracteriza según

---

<sup>4</sup> Fase de autores y autoras que han escrito una novela (o, a lo sumo, dos) con un protagonista detective, sea hombre o mujer. (Sánchez Villadangos, 2014:40-41).

Becerra, por los *titubeos*. Esto se debe a que, en las dos novelas que componen esta etapa: *El Frío* y *Lenguas muertas*, se habla de alienación social, de perdida de vínculos y de relaciones afectivas problemáticas, pero considera que no acierta a señalar la causa de la situación» (Becerra, 2015:114). Becerra entiende que la causa de todo esto es el sistema capitalista que convierte la vida en competición. La segunda etapa se caracteriza por una estética realista<sup>5</sup>. Pasamos de sujetos que sufren de manera subjetiva a sujetos con un lugar específico en la estructura social. Esta fase está comprendida entre la publicación de *Los mejores tiempos* y *Susana y los viejos*. La última etapa, a partir de *La lección de anatomía*, es para Becerra la más importante, ya que estamos ante una Marta más madura literariamente hablando. Ha comprendido que el realismo ya no le resulta eficaz para producir lectores activos, y por eso se acerca al posmodernismo. La razón de ser de esta estética posmodernista es, según Becerra, «cuestionar el orden hegemónico capitalista que se legitima a través del lenguaje, de sus relatos, que impone la representación sobre la realidad» (Becerra, 2015:140) En una entrevista para *Contrapunto* Marta Sanz explica este cambio estético:

Poco a poco, me voy acercando a otro concepto de literatura política porque me doy cuenta de que el texto realista establece a menudo con el lector un vínculo familiar y complaciente que se coloca en las antípodas del tipo de comunicación que a mí me gustaría establecer con mis lectores. (Somolinos et al. 2014:24)

Es en esta última etapa donde produce *Black, black, black*, novela que analizaremos y que tiene muchos rasgos característicos del posmodernismo literario, como son la confrontación de diferentes versiones de los hechos, la superposición de textos de diferentes formas (conversaciones, diarios), y la convivencia de narradores que se desmienten unos a otros.

En este trabajo analizaremos *Black, black, black*, más exactamente su carácter policíaco, y cómo subvierte el género mediante su detective, la estructura narrativa, la trama, etc. También analizaremos la importancia del título dentro de esta estructura narrativa. Para esto creo competente llevar a cabo una introducción al género policíaco que sirva de base para el análisis posterior de la obra en cuestión.

---

<sup>5</sup> La propia M. Sanz en una entrevista privada con David Becerra define su realismo como: «un realismo grotesco, un realismo que no busca la distancia flaubertiana, sino la demonizada injerencia de autor del realismo decimonónico primitivo» (Becerra, 2015:119)

## CARACTERIZACIÓN DEL GÉNERO POLICÍACO

### **Los orígenes: la novela policíaca, una novela urbana**

El género policíaco nace en el siglo XIX dentro de un contexto político y social muy concreto, en los años cuarenta del siglo, tras la Revolución Industrial (1820-1840). Se trata de un momento de la historia de muchos cambios, como son: la industrialización, el nacimiento de una clase burguesa fuerte, la aparición del proletariado urbano y la transformación urbanística de las ciudades.

Walter Benjamín, en sus estudios sobre *Literatura y capitalismo*, pone en relación el origen de la novela policíaca con la aparición de la ciudad industrial moderna a la que han llegado multitud de campesinos para convertirse en mano de obra asalariada (proletarios). Precisamente en el anonimato que proporciona la aparición de las masas urbanas es el ámbito en el que se explica la aparición de este nuevo género narrativo, vinculado con la necesidad de una nueva organización de las ciudades. También se hace necesario de control de la población, y para ello se crean nuevos cuerpos de funcionarios que garanticen la seguridad y la «policía». Dice Colmeiro:

La ciudad está estrechamente ligada a la novela criminal, prácticamente desde sus inicios y es uno de los elementos característicos de esta. La trascendencia del medio urbano en el género no resulta sorprendente, pues el desarrollo de ambos se produce al mismo tiempo: es tras la revolución industrial y con la creación de la ciudad moderna cuando surgen los cuerpos de seguridad, una burguesía consumidora y, con estos, la novela policíaca. (Colmeiro, 1994:47)

Las nuevas relaciones sociales basadas en la explotación de esa clase obrera y el hacinamiento urbano, consecuencia del éxodo rural, fomentaron el incremento de la delincuencia (Colmeiro, 1994:88). Como consecuencia directa de esto, se hizo necesario tener un control administrativo de la población. Es decir, es en este momento, en Francia, en concreto en la época napoleónica, cuando se procede a numerar las casas, dar células de identificación, etc. En este contexto se crearon los modernos cuerpos de policía: en Inglaterra, Scotland Yard, y en Francia, la Sûreté. Los primeros relatos policíacos tuvieron protagonistas inspirados en los nuevos agentes de Scotland Yard. De hecho, uno de los nombres habituales para designar este género de novelas, novela detectivesca o de detectives, es un derivado del nombre que recibían estos primeros agentes criminalistas de Scotland Yard: *detective*.

Walter Benjamin sostiene que la ciudad como escenario en el que sucede la trama de la novela es fundamental en el origen de la misma, ya que relaciona el origen de las historias de detectives con la representación en el ámbito urbano de las experiencias del cazador. En su obra *Libro de los pasajes* utiliza una cita de Roller Caillois para asentar toda su teoría sobre el origen de este género:

Hay que dar por hecho que esta metamorfosis de la Ciudad se debe a la transposición en su decorado de la Sabana y del bosque de Fenimore Cooper (*El último mohicano*, 1826) donde toda rama partida significa una inquietud o una esperanza donde todo tronco oculta el fusil de un enemigo o el arco de un invisible y silencioso vengador. Todos los escritores, Balzac el primero, han señalado claramente este préstamo y le han devuelto lealmente a Cooper lo que le debían. Las obras tales como *Los mohicanos de París* (1854) de A. Dumas, cuyo título es el más significativo de todas, son de las más frecuentes. (Caillois, 1937:685-686)

Así queda reflejado que Benjamin opina que la novela criminal es el resultado del traslado de la caza a un escenario urbano, de manera que el cazador, ahora detective, utiliza el ingenio en lugar de las armas para atrapar a la presa representada en el criminal (Benjamin, 2005:442).

En la novela policial podemos encontrar distintos tipos de detectives: por un lado están los detectives oficiales, es decir, que pertenecen al cuerpo de policía, como Vidocq<sup>6</sup>, persona real que escribió novelas basadas en sus casos; detectives aficionados, como Dupin, personaje de ficción creado por Poe que no ejerce de detective por profesión; y también detectives privados, como Sherlock Holmes, que no pertenece a la policía pero es consultado como detective por la policía de manera oficial. Sherlock Holmes fue creado por Arthur Conan Doyle a la manera del Auguste Dupin de E. A. Poe.

---

<sup>6</sup> Eugène-François Vidocq, nació el 23 de Julio de 1775 y fue el primer director de la Sûreté Nationale y uno de los primeros investigadores privados. Vidocq murió el 11 de mayo de 1857. La figura de Vidocq inspiró a Víctor Hugo para los dos personajes principales de la novela *Los miserables*, y a Edgar Allan Poe para el personaje de Dupin (Cardini, 2007:8) creado en 1841 para su relato *Los crímenes de la Calle Morgue*.

## Principales cultivadores de la novela policíaca

Edgar Allan Poe<sup>7</sup> es considerado por un gran número de críticos, el creador del género policíaco, debido a la publicación de tres relatos: *The Murders in the Rue Morgue* [Los Crímenes de la Calle Morgue] en 1841, *The mystery of Marie Rogêt* [El misterio de Marie Rogêt] en 1842 y *The purloined Letter* [La carta Robada] en 1844. Cuarenta años después A. C. Doyle publica su primer relato protagonizado por Sherlock Holmes, personaje, como ya he dicho, desarrollado narrativamente a la manera de Dupin el protagonista de E. A. Poe. Con Sherlock Holmes se configuran definitivamente las marcas genéricas de la novela policíaca protagonizada por un detective. Después encontramos numerosas imitaciones en diferentes países hasta el periodo de entre guerras, que es considerado como la edad de oro de dicho género. Entre los autores más destacados y conocidos encontramos a los ya mencionados Arthur Conan Doyle y Agatha Christie, considerados por muchos estudiosos como los mayores exponentes del género. Es difícil encontrar a un lector de género policíaco que no conozca a los detectives Sherlock Holmes y Hércules Poirot. También cabe destacar a Ellery Queen<sup>8</sup> o Wilkie Collins<sup>9</sup>, que junto con los anteriores han sido clasificados como autores pertenecientes a la escuela inglesa. De la escuela francesa mencionaremos a Emile Gaboriau<sup>10</sup> y Gastón Leroux<sup>11</sup>.

En los años 20, durante el periodo de entreguerras, tiene lugar un proceso relevante de teorización sobre la novela policíaca. Un ejemplo son las *20 reglas del género policíaco* (1928) de S.S. Van Dine<sup>12</sup>, o el *Detection Club*<sup>13</sup> fundado en 1929 por

---

<sup>7</sup> Aunque no se puede considerar que E. A. Poe cultive el género policiaco en sí mismo, sí que es cierto que estos relatos comparten características con los relatos que más tarde afianzarán el género, como, por ejemplo, que ostente el protagonismo un detective, que tenga un ayudante, y por supuesto el método deductivo utilizado para la resolución del caso.

<sup>8</sup> Es el pseudónimo utilizado por dos primos estadounidenses, Frederick Dannay y Manfred Bennington, que escribían conjuntamente género policiaco, y cuyo protagonista llevaba por nombre su pseudónimo.

<sup>9</sup> Autor de *The Moonstone*, considerada por muchos la primera novela moderna detectivesca, después de E. A. Poe, pero sin alcanzar el éxito de A. C. Doyle.

<sup>10</sup> Precursor de la novela policiaca y novela negra en Francia.

<sup>11</sup> Autor de la conocida novela *El Fantasma de la Ópera*. Mezclaba fantasía y lo policial.

<sup>12</sup> Autor creador del detective Philo Vance, y también teórico del género policiaco y compositor de las 20 reglas que consideraba imprescindibles en la novela policiaca. Estas 20 reglas están disponibles en el anexo, en la página 56 de este trabajo.

reglas están disponibles en el apéndice, en la página 17 de este trabajo.

<sup>13</sup> Club en el que se escribían novelas policíacas de forma conjunta y se comentaban novelas policiacas de otros autores. Conformaron las 10 reglas que consideraban imprescindibles que debía seguir un autor al escribir este dentro de este género. Estas 10 reglas están disponibles en el anexo, en la página 55 de este trabajo.

escritores de novela policíaca para hablar sobre el género y sus normas. En él destacan nombres como el de Agatha Christie o Ronald Knox.

El gusto por los relatos truculentos del periodismo especializado en crímenes y ajusticiamientos da origen a una fórmula literaria que acabará siendo escrita por autores del canon literario de prestigio, y gozando a la vez del gusto del público mayoritario. (Colmeiro, 1994:21) Es difícil encuadrar la novela policíaca dentro de una etiqueta de literatura culta o popular, ya que, aunque originalmente los relatos de E. A. Poe aparecieron en revistas de carácter popular, después encontramos que A. C. Doyle llega al público culto, y que también lo harán los relatos de E. A. Poe, anteriormente mencionados, tras la traducción llevada a cabo por Baudelaire.

En el siglo XIX en España nos encontramos con un país principalmente agrario, es decir, muy alejado de la economía industrial y capitalista característica de países como Francia e Inglaterra, que es el germen, como ya hemos visto, de la novela policíaca. Colmeiro (1994:89) opina que no se dieron en España las condiciones necesarias para el desarrollo de una novela policíaca propia.

En el siglo XIX en España los pocos casos de los que tenemos conocimiento siguen la estela europea. Este sería el caso, por ejemplo, de Doña Emilia Pardo Bazán, que, además de ser precursora en sus ideas acerca del feminismo, también cultivó el género policíaco. De hecho, se considera que fue quien implantó el género en España, debido a las referencias que hacía al respecto en sus diferentes publicaciones periodísticas y a que publicó algunas narraciones de índole policial<sup>14</sup>, entre las que destaca *La gota de sangre* (1911). Pardo Bazán consideraba este género muy útil, ya que gracias a este se podían abarcar los problemas sociales y psicológicos en torno al crimen.

Tal como nos indica Colmeiro, a comienzos del siglo XX comienzan a traducirse en España novelas policíacas provenientes de Francia, Estados Unidos y principalmente de Inglaterra. El autor que tuvo mayor éxito fue Arthur Conan Doyle. (1994:97)

---

<sup>14</sup> Otros son: *¿Justicia?*, *El esqueleto*, *La puñalada*, *El aljófar*, *La cita*, *Presentido*, *Nube de paso*, *La cana*, *La confianza*, *Casualidad*, *En coche-cama*, *En el presidio*, *Hacia los ideales*. Todos estos relatos se encuentran dentro de la obra *La gota de Sangre y otros cuentos policíacos* (Anaya, 2001) aunados por Joan Estruch Tobella.

Para contextualizar la producción de novela policíaca de Marta Sanz hay que remitirse al cultivo de este género a partir de La Transición y, por supuesto, a toda la tradición de novela negra americana y al cine negro que, como veremos, evoca en su novela. A este respecto, José R. Valles Calatrava dice que:

El año 1975 marca un hito en el panorama político español [...] (ya que) se produce, aunque paulatinamente, una transformación de la situación de la narrativa criminal autóctona: incremento notable del número de obras, elevación media de su calidad literaria, importante aumento de los practicantes del género, potenciación por diversas editoriales y la buena aceptación de estos productos por amplios sectores de lectores. (Valles, 1988:231)

Mientras que Calatrava lo encuadra en un año concreto, Mari Paz Balibrea afirma que:

[...] la aparición y las características principales de la novela negra en España (se dan) durante la segunda mitad de los setenta y en los años ochenta. (2002:112)

Es decir, M. Balibrea plantea un rango de años mayor y no lo limita solo al año de la muerte del dictador Francisco Franco. También nos dice que:

Pretendo ubicarla como fenómeno cultural definido por otros fenómenos, nacionales y supranacionales, pertenecientes a ámbitos diversos: culturales, económicos, políticos, sociales y filosóficos. (2002:112)

Sabemos que el final de la dictadura supuso una adquisición de derechos acelerada que nos ponía a la par con el resto de países modernos. Algunos autores afirman que esto conllevó una serie de manifestaciones culturales, entre las que M. Balibrea destaca el «destape» y «la movida madrileña», y suma, según su criterio, el género policíaco, que opina que no habrían sido posibles durante la dictadura debido a la censura, y el fuerte control ejercido por el régimen sobre la cultura, etc.

Valles Calatrava, en su artículo «La novela policíaca española en La Transición», amplía los posibles motivos que favorecieron el florecimiento del género policíaco en nuestro país durante La Transición. En primer lugar, menciona los motivos políticos y sociales, ya que considera que el desarrollo del capitalismo y la consolidación de la burguesía en todos los ámbitos económicos son clave. El segundo motivo mencionado es la ideología, ya que el género policíaco tiene como núcleo de la trama el hecho delictivo, y es por tanto concebido como un enfrentamiento entre crimen y justicia. Esta percepción del género justifica que su aparición en nuestro país fuese un

fenómeno autóctono, y no una copia de los patrones americanos o ingleses, que solo pudo producirse «cuando las posibilidades objetivas de consolidación del capitalismo en la década de los sesenta permitió una definitiva generalización y asentamiento de la ideología jurídica burguesa». El último de los motivos mencionados por Valles Calatrava es la estética, ya que este género ofrecía la posibilidad de representar de forma realista y crítica la sociedad, cosa que la censura previa no habría permitido.

Otro hecho importante que se dio fue la rápida expansión del género. Esto se asocia a la modernización social, como ya hemos dicho, pero sobretodo la económica, como destacaba Valles Calatrava, y que empezó a fraguarse a finales de los años cincuenta para afianzarse en la década de los sesenta. Este periodo de aperturismo e industrialización continuó lo empezado en los primeros treinta años del siglo XX y se detuvo bruscamente debido a la Guerra Civil y la posguerra. Son varios los autores que coinciden en que la posguerra impidió el desarrollo industrial, considerado por los estudiosos como origen de la novela policial en Inglaterra, Francia, USA, etc; siendo los más destacados: Colmeiro, Vázquez Montalbán, Juan Madrid o M.Balibrea. Esta última destaca, como curiosidad, que la novela fundacional del *boom* del género, *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza (1975), se ubique en la Barcelona de 1920, y que en su argumentación toquen temas tales como la lucha de clases (obreros contra patronos), injusticias sociales, el *estatus quo...* (2002:114) M. Balibrea también señala como punto histórico significativo dentro del cambio económico y social la crisis económica de 1973, conocida como la del petróleo, y que considera como inicio de la desindustrialización de los centros urbanos, y que desembocó en una economía terciaria, un aumento de los parados, inseguridad ciudadana debido a un aumento de la violencia, y la entrada masiva de las drogas (2002:115). Todo esto es el caldo de cultivo perfecto para una novela policial con marcado carácter realista y de crítica social, como la que cultivaron Andreu Martí, Juan Madrid, Manuel Vázquez Montalbán, Carlos Pérez Merinero y Francisco González Ledesma. Vázquez Montalbán cree que este género se convierte, durante el periodo democrático, en un espacio cultural estratégico para la crítica del *status quo*. Recordemos que Walter Benjamin también habló del contenido social dentro de las novelas policíacas, y opinó que este contenido social que marca la novela criminal es la representación de la huella que deja cada persona al difuminarse dentro de la masa que es la gran ciudad. (Benjamin, 1998:52)

También cabe destacar, como dato relevante para la popularización del género, que durante el periodo de La Transición se recupera el gusto por la narratividad y los géneros populares en detrimento de la literatura experimental<sup>15</sup>. En la década de los 80 y los noventa asistiremos a la transformación del mudo editorial que, una vez desaparecida la censura, viene determinado cada vez más por las leyes del mercado. M. Balibrea se hace eco de esta nueva situación cuando, al referirse a la novela policíaca, comenta que la imposición de los *bestseller* a través de las grandes multinacionales del libro hace obsoleta a nivel mundial la diferenciación entre literatura culta y popular. (Balibrea, 2002:115). Este hecho va de la mano con el impulso del mercado literario al género criminal, ya que las editoriales lanzaron colecciones específicas de novela negra, entre las que destaca «Círculo del Crimen», de la desaparecida editorial Sedmay<sup>16</sup>. Esta misma editorial también creó un premio especializado con el mismo nombre, Premio Círculo del Crimen, entre cuyos ganadores podemos destacar a Andreu Martín, con *Protesis*, en 1980. Otros premios especializados son el premio Moriarty<sup>17</sup> o el premio Alfa 7<sup>18</sup>.

## Hacia una tipología de la novela policíaca

La RAE define la novela policíaca como «[Obra narrativa] cuyo tema es el esclarecimiento de un crimen»<sup>19</sup>. El diccionario VOX de Larousse, en su segunda acepción del concepto policíaco, lo define como «las obras literarias, cinematográficas, teatrales o televisivas cuyo tema gira en torno a la investigación de un delito»<sup>20</sup>. El diccionario de El Mundo, de la editorial Espasa, como «Se dice de las obras literarias o cinematográficas cuyo tema es la búsqueda del culpable de un delito»<sup>21</sup>. Colmeiro, basándose en la clasificación de Todorov que podremos ver a continuación, define el género como «toda narración cuyo hilo conductor es la investigación criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado» (Colmeiro, 1994:55) Lo define

<sup>15</sup> BOUJU, Emanuel, (2002), *Réinventer la littérature: démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2002.

<sup>16</sup> De 1978 a 1980 publicaron más de 20 títulos de novela criminal de autores españoles.

<sup>17</sup> Destaca como ganador en 1983 Julián Ibáñez con *No des la espalda a la paloma*.

<sup>18</sup> Destaca como ganador en 1986 Andreu Martín con *El día menos pensado* y en 1987 a M. Quinto con *El judío errante*.

<sup>19</sup> <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=0Ac77YmAAaD6MG4O0j4>

<sup>20</sup> [https://www.diccionarios.com/detalle.php?palabra=policíaco&dicc\\_100=on](https://www.diccionarios.com/detalle.php?palabra=policíaco&dicc_100=on)

<sup>21</sup> [http://diccionarios.elmundo.es/diccionarios/cgi/diccionario/lee\\_diccionario.html?busca=polic%EDaco&diccionario=1](http://diccionarios.elmundo.es/diccionarios/cgi/diccionario/lee_diccionario.html?busca=polic%EDaco&diccionario=1)

de esta forma ya que considera que esta es la única característica común entre todos los subgéneros que componen lo que llamamos género policíaco. Todorov tiene otra definición distinta, ya que considera que lo que define a la novela policíaca son sus normas<sup>22</sup>, y que cuanto más se ajusta el texto a estas normas, más policíaca puede considerarse (Todorov, 1974:2). Es por eso que considero más oportuno establecer una clasificación de los diferentes subgéneros de la novela criminal.

Todorov lleva a cabo una clasificación basándose en la estructura narrativa. Divide el género en: novela policíaca clásica, a la que también denomina «novela de enigma», y que sería la que se desarrolló en el periodo de entreguerras; «novela negra», que surge tras la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos; y la «novela de suspense».

La estructura narrativa de la «**novela de enigma**» está dividida en dos historias y, por lo tanto, dos tiempos: la del asesinato, y la que él denomina de las pesquisas. La primera sucede antes que la de las pesquisas, e incluso antes que el propio libro. La de las pesquisas es una historia de aprendizaje en la que se trata de descubrir qué sucedió en la primera.

Las páginas que separan el descubrimiento del crimen de la revelación del culpable están dedicadas a un lento aprendizaje: se examinan índice por índice, pista por pista. La novela de enigma tiende así hacia una arquitectura puramente geométrica. (Todorov, 1974:2)

Según Todorov, la «**novela negra**» presenta una estructura narrativa que une las dos historias haciendo que sucedan en un solo tiempo. De esta manera el suspense cobra más importancia que el misterio. Señala Todorov que en la novela negra se crea un clima de mayor violencia. El detective se encuentra más directamente implicado en la acción: sentimental, emocional y activamente implicado. Hasta tal punto, que no sabemos si el detective llegará vivo al final. En la «**novela de enigma**» podemos decir que el detective se encuentra fuera de peligro. En la «**novela negra**» domina la acción, y el proceso deductivo, racional, de aprendizaje y descubrimiento queda en un segundo plano. Todorov dice que «la prospección es sustituida por la retrospección» (1974:4). Al no haber misterio, la atención del lector se mantiene por dos medios: la curiosidad y el suspense.

---

<sup>22</sup> Las normas establecidas por Van Dine y el Detection Club pueden consultarse en el anexo al final del trabajo, p.55.

La «**novela de suspense**» es una mezcla de las dos anteriores. Todorov afirma que «conserva el misterio de las dos historias, la del pasado y la del presente, pero rechaza reducir la segunda a una simple elección de la verdad» (1974:6). Los detectives de estas novelas no son inmunes al daño, aunque utilicen la deducción y el razonamiento de los detectives de las novelas de enigma, ya que se implican personalmente como hacen los detectives de la novela negra. Dentro de este último género de novela policial se introducen dos subgéneros: la «**historia del investigador vulnerable**», de la que Todorov explica que su rasgo principal es «que el detective pierde su inmunidad, se hace «reventar», herir, arriesga su vida permanentemente, en definitiva, se integra al universo de los otros personajes en lugar de ser un observador independiente» (1974:7); y la «**historia del sospechoso como detective**», en la que, tras el asesinato, todas las sospechas recaen sobre una persona que será el protagonista de la historia al intentar limpiar su nombre. Pero esta clasificación resulta incompleta y el propio Todorov es consciente de ello, ya que al final las estructuras narrativas se entremezclan y la clasificación se complica.

Colmeiro propone su propia clasificación tomando la de Todorov como punto de partida. Primero tendríamos los dos subgéneros principales de la novela policíaca: la novela policíaca tradicional y lo que conocemos como novela negra y, por otro lado, a medio camino entre ambos, una novela que prefiere denominar como «**psicológica**» o «**costumbrista**», que considera que podemos ver ejemplificada en la obra de George Simenon<sup>23</sup>. Dice que esta corriente se caracteriza por el énfasis que pone en la caracterización de los personajes, y también en la introspección psicológica de estos (Colmeiro, 1994:64). En cuanto a la novela policíaca tradicional, Colmeiro considera que es la cultivada por A. C. Doyle y A. Christie. Se caracteriza por tratar el fenómeno del crimen como un juego que se le plantea al lector, quien debe resolver el enigma, y donde el suspense, el misterio y el ingenio son un fin en sí mismos. Su última intención es la perfección formal de la trama, que todo esté ligado a la perfección, de forma que si volvemos a leer el libro podemos ver que la solución del enigma estaba allí desde el principio. El componente ético está supeditado al estético. El detective simboliza el bien y el orden social, y el criminal todo lo contrario, el detective es casi un ser superior. Este detective utiliza la razón y el método científico para la resolución del caso. Dicha resolución es un símbolo de la restauración del orden social. Este género se caracteriza por tener un final feliz.

---

<sup>23</sup> Autor Belga de novelas policíacas y creador del Inspector Maigret.

Colmeiro opina de la novela negra que nace como reacción a la novela policíaca tradicional. Considera que, a diferencia de esta, no tiene el componente ético como elemento central, y que, aunque mantiene la temática criminal como juego estético, la novela negra desplaza su importancia. Este componente ético se basa principalmente en la crítica social. El detective ya no simboliza el bien y el orden, sino que pasa a ser un ser marginal con una máscara de hombre duro, es un antihéroe. El uso de la razón y el método científico pasan también a un segundo plano, ya que en este género el detective se implica de forma personal en el caso y llega al criminal mediante una búsqueda dinámica y no intelectual. El bien y el mal ya no son valores absolutos, la ambigüedad campa a sus anchas en el género negro. Por lo tanto, el orden social tampoco es un valor absoluto: esta novela parte de la desconfianza tanto en la sociedad como en sus instituciones. No es de extrañar que el género negro surja en Estados Unidos en el periodo de entreguerras, de la depresión económica y la Prohibición (Ley seca). La resolución del delito no implica siempre un final feliz.

Por último, habla Colmeiro de la novela psicológica o costumbrista. Este subgénero policíaco hace énfasis en la caracterización de los personajes, tanto física como psicológica. También describe con mucho cuidado los ambientes sociales en los que transcurre la acción. El lenguaje se encuentra en el término medio de los dos subgéneros anteriores, no es tan crudo como en la novela negra, ni tan plano y racional como en la tradicional. El detective también pasa al plano de la realidad, no es un ser superior como en la tradicional, ni está tan torturado como en la novela negra, aunque sigue siendo un antihéroe.

En el siguiente punto de este trabajo veremos cómo la novela *Black, black, black* participa de estos rasgos tipológicos y cómo los reelabora para subvertir el género.

## ***BLACK, BLACK, BLACK Y EL GÉNERO POLICÍACO***

En este último capítulo vamos a tratar de exponer de qué manera Marta Sanz, en la novela *Black, black, black*, sigue las marcas del género policiaco, y de qué manera las transforma, las subvierte, e incluso las parodia para hacer una novela policiaca que sirva a los intereses de la propia autora; para hacer una novela de género que sea fiel a las preocupaciones sociales y feministas que atraviesan toda la obra de Marta Sanz, como se ha señalado en la introducción de este trabajo. En los anexos puede verse un resumen de la novela, cuya lectura puede facilitar la de las páginas que siguen. La estudiosa del género policiaco, S. Bardavío-Estevan (2010:151), nos dice que M. Sanz pone en tela de juicio el marco genérico desde el principio de la novela, subvirtiendo cuatro de los rasgos fundamentales de la novela policial: el detective, su método de deducción, la caracterización del criminal y la trama. Nosotros también partiremos de estos cuatro rasgos para llevar a cabo nuestro análisis.

### **Zarco: un detective homosexual**

Zarco, desde las primeras páginas de *Black, black, black*, asume una clase de masculinidad atípica dentro del oficio debido a su sexualidad no institucionalizada (Gutiérrez, 2014:114): Zarco es un detective homosexual. Más concretamente, Zarco es un cuarentón homosexual que en su juventud se casó con Paula Quiñones para disimular sus verdaderas preferencias sexuales. Tras su divorcio y «salida del armario», sus padres le niegan la palabra, pero no así Paula, que se convierte en su amiga y confidente, aunque hay que decir que mantienen una relación complicada, como veremos después.

Zarco se caracteriza por su tendencia al enamoramiento, como vemos con su amor repentino hacia el joven Olmo, que el mismo declara:

—Paula, me he enamorado. [...]

De repente, detrás de mí, en el hueco del portal, noto una masa caliente que me pone de punta los pelillos del cogote. A mi espalda me encuentro con un elfo de ojos rasgados y violetas. [...] Nos nacerían unos hijos guapísimos. (Sanz, 2010:24)

También se caracteriza por su idealismo, y por ser una persona «pulcrita», culta y muy sarcástica. De hecho, en la primera página de la novela se describe a sí mismo como una persona pulcra y elegante, y se compara con el detective Philo Vance<sup>24</sup>.

Al detective le gusta perfumarse y se declara amante de la música de Chavela Vargas.

Ayer me puse mis pantalones con la raya perfectamente definida, mi púlover más elegante, mi chaqueta cruzada, y salí a la calle con los ojos ocultos tras unas gafas de sol. Me perfumé con una colonia que huele a madera y a musgo. Como un refinadísimo Philo Vance. Al mismo tiempo fuerte, viril. Guapo. No puedo evitar ser una persona pulcrita ni que me gusten los muchachos de baja estatura y complejión débil. Ni que se me vayan los ojos. (Sanz, 2010:13)

Marta Sanz nos invita a hacer una lectura irónica de su personaje, por ejemplo, con el uso del diminutivo «pulcrita». En este mismo sentido cabe interpretar la mención del «estreñimiento o las hemorroides» al hacer la etopeya, el retrato de las cualidades morales de Zarco.

Un hombre como yo que, pese a no parecerlo, padece hemorroides y se le forman callos y durezas en la planta de los pies. Un hombre propenso al estreñimiento que usa supositorios de glicerina y que ha de hacer muchas flexiones si no quiere que la carne de las tetillas se le ponga flácida. (Sanz, 2010:51)

Marta Sanz hace que su personaje se defina por estas peculiaridades, más fisiológicas que físicas, que, en cualquier caso, resultan poco habituales en un retrato e impulsan la semántica del texto hacia lo escatológico, lo grotesco y hacia la ironía, si no hacia la burla. Parece que Marta Sanz busca aproximar lo moral, lo físico-descriptivo y lo fisiológico para conseguir una descripción más cercana a sus fines irónicos, a su intención de subvertir la buena presencia, la masculinidad, la pulcritud que caracteriza al héroe detectivesco en la tradición del género criminal policíaco.

Si comparamos a Zarco con los modelos de detectives que conocemos, podemos comprobar que no encaja con ninguno de ellos. El detective de la novela tradicional es muy analítico, intelectual y observador. Es un personaje misterioso que, como hemos dicho en el capítulo de la caracterización del género criminal, se encuentra fuera de peligro. No es el caso de nuestro detective, que acaba en el hospital por un percance sucedido en el transcurso de la investigación. Si ponemos a nuestro detective al lado de

---

<sup>24</sup> Detective de ficción creado por el escritor S.S. Van Dine en 1926.

este detective tradicional, que podemos personificar en la figura de Sherlock Holmes, vemos que no encajan. Zarco no destaca por su inteligencia ni por su capacidad analítica. Aunque no se pudo decir que no sea observador, ya que se da cuenta de la falta de mariposas rojas en la habitación de Olmo.

- ¿Ya te has dado cuenta?
- No tienes mariposas de color rojo.
- Es que no las veo y siento rabia. (Sanz, 2010:79)

Por otro lado, el detective del género negro destaca por ser un hombre muy masculino y duro, con cierta inclinación a la violencia. Zarco no es un hombre amanerado, pero tampoco encaja en la descripción de hombre duro, como hemos visto anteriormente.

Halberstam denomina este aura de masculinidad del detective como heroica o dominante. (2008:23-24). Nuestro detective no se puede relacionar con la palabra héroe, sino más bien con la de antihéroe. Golubov dice que el detective «defiende un concepto tradicional de masculinidad ideal y de individualismo» (1991-1992:107). Zarco, al ser homosexual, se sale de los parámetros establecidos de la masculinidad ideal. De hecho, ni siquiera encaja en el estereotipo homosexual: no es ni «una mariquita loca», ni un «oso» (Gutiérrez, 2014:115).

El tema de la homosexualidad ha constituido uno de los aspectos más importantes en el proceso de desarticulación de las formas canónicas del género policíaco, principalmente en Estados Unidos e Inglaterra, donde numerosos autores han diseñado un detective gay como protagonista: Joseph Hansen, Dave Brandstetter, Richard Hall, y Felice Picano, entre otros.

J. Gutiérrez dice que el paradigma de heteronormatividad empieza a resquebrajarse a partir de los años sesenta, ya que los homosexuales pasan de la clandestinidad y la marginalidad a la lucha por la igualdad y la visibilidad. Hay que tener en cuenta que en España este proceso es más lento debido al franquismo. El primer detective homosexual en la literatura española es el que creó José García Martínez-Calín<sup>25</sup>, el detective Gay Flower<sup>26</sup>. Este representa a un homosexual mucho

---

<sup>25</sup> Nacido en Valencia en 1932. Estudió Ingeniería Química y ejerció como tal durante ocho años antes de dedicarse al humor en el diario *Las Provincias*. No fue hasta 1959 que escribió sus primeras novelas, obras de teatro y guiones. Su seudónimo es Pgarcía en homenaje al de P.G.Wodehouse que era PSmith.

más estereotipado que nuestro Zarco. Gay Flower conduce un Chevrolet y se define como un hombre de una belleza arrebatadora. Todas las mujeres intentan seducirlo aunque a él no le interesan. Pero sus aficiones favoritas son bordar y beber pipermín, ambas aficiones suelen atribuirse a personajes femeninos.

Como ya he dicho, Zarco contrajo matrimonio con Paula para ocultar su homosexualidad y, tras su divorcio, se mantuvieron unidos como amigos y confidentes.

No soy valiente para los asuntos personales. Disimulé durante mucho tiempo y me casé con Paula, aunque nos divorciamos en menos de dos años y ella sea ahora una de esas mejores amigas que me llaman al orden en cuanto cometo un error. (Sanz, 2010:20-21)

Ambos mantienen conversaciones telefónicas diarias justo antes de irse a dormir en las que se cuentan cómo les ha ido el día.

Zarco es emocionalmente dependiente de Paula, otro hecho que subvierte la normatividad del género policíaco, en el que normalmente el detective está por encima de las relaciones personales.

—Calla y escucha.

Me imagino a Paula comiéndose los padrastros mientras imprime cierto aburrimiento a sus insultos. Quizá piense que le miento para herirla, quizás se dé cuenta de que todo es verdad y de que la necesito para que me escuche y de que, a mi manera, la quiero. (Sanz, 2010:25)

El detective necesita hablar con ella diariamente y que le dé consejos, pero también necesita imponer su dominio sobre ella. Es por esto que a lo largo de la novela vemos cómo intercambian comentarios afilados de forma constante.

Siempre que tiene ocasión Paula coloca su dedito encima de la llaga que más duele. Me detecta los talones de Aquiles y los alancea. Yo sigo llamándola para infingirle un poco de ese daño que da gusto. Ella se venga de mí. Nos devolvemos los golpes y nos acompañamos como duelistas de Stoker. (Sanz, 2010:21)

Zarco no pierde el tiempo a la hora de lanzarle a la cara que se ha enamorado de Olmo, como ya hemos citado anteriormente, incluso sabiendo lo que Paula sigue sintiendo por él<sup>27</sup>, es más, es precisamente por eso que lo hace (Sanz, 2010:4-25). Y,

---

<sup>26</sup> Gaylor Rose Flower es el nombre completo del detective. Este detective tiene su propio método de deducción, «el método Flower», consistente en acusar de forma indiscriminada y conformar teorías absurdas.

<sup>27</sup> Sabemos que él es consciente de esto ya que por ejemplo en la página 46 Zarco dice «Mis ojos zarcos que a ti tanto te gustan».

por supuesto, constantemente la llama «Pauli», aun sabiendo que ella lo odia. Él es consciente de este ejercicio de poder, ya que en la página cuarenta y siete dice «Antes de que pueda replicarme, le hablo como se habla a una niña tontita que se aturulla al despejar la equis de una ecuación». Paula le dice directamente que es cursi y patético (Sanz, 2010:24). También le dice que es una mala persona (Sanz, 2010:33). Aun así, Paula sigue al teléfono y sigue contestando al teléfono, se puede decir que la dependencia es mutua.

Paula no me cuelga, [...], es como si quisiera proteger el rostro con el antebrazo para evitar un golpe directo. Sabe perfectamente cuándo debe fintar, pero todavía no es muy precisa en el lanzamiento de su derechazo contra el punto justo de mi plexo solar. Le falta mucho para desarbolarme. Paula tiene fuelle, pero aún necesita entrenamiento para llegar a ser una experta en el ataque y dejarme acorralado contra las cuerdas (Sanz, 2010:50)

Por otro lado, Olmo es descrito por Zarco en la novela como un joven delicado y delgado que huele a vainilla, leche y lápices. Con ojos violetas rasgados y con las orejas en punta, por lo que Zarco le aplica el sobrenombre de elfo o duende. (Sanz, 2010:24) En una de sus cejas lleva un *piercing*, único aspecto de dureza que podemos encontrar en él, junto con su voz varonil. Olmo es daltónico para el color rojo (lo confunde entre las gamas de grises) y colecciónista de mariposas, todas, menos las de color rojo.

J. Gutiérrez compara la relación que mantienen Zarco y Olmo con lo que los victorianos llamaron «amor griego» (Gutiérrez, 2014:116), esto es, la relación mantenida entre un hombre maduro y un joven imberbe. El adulto se situaba en una posición dominante sobre el joven al que instruye. Sin embargo, si lo trasladamos a la novela, y a falta de escenas sexuales explícitas, lo que vemos es que el joven Olmo de diecinueve años es el que asume la posición dominante cuando deja a Zarco embobado con sus conocimientos biológicos sobre las mariposas. Zarco dice en dos ocasiones:

—Olmo me ha permitido acariciar su mano nacarada—, me infantilizo más y más. (Sanz, 2010:76)

Y, sin embargo es como si a Olmo le enterneciese. Como si estuviese a punto de revolverme el pelo al abrirme su mundo, al extendérmelo como un muestrario de telas con las que confeccionar un traje. Cierro los ojos para disfrutar de su sabiduría. (Sanz, 2010:76)

### **El *modus operandi*: Zarco no resuelve el crimen**

El segundo aspecto que S. Bardavío-Estevan destaca como alteración dentro del género policiaco es el modo de proceder, la manera de resolver el crimen, de deducir quién es el asesino, que tiene nuestro detective.

Aquí llevaré a cabo una aclaración sobre los distintos procesos de deducción que podemos encontrar en las novelas del género criminal para ver en cuál de estos procesos podemos encuadrar a nuestro detective. Para realizar esta aclaración utilizaré la teoría que desarrolla Juan del Rosal sobre la evolución del proceso deductivo a lo largo del desarrollo de la novela policiaca y la novela negra.

La primera fase, que Juan Del Rosal denomina fase racional, es la que encarna el detective Auguste Dupin. El detective procede utilizando la lógica. La observación de los hechos no es importante. Es, a través de la lógica y del método deductivo como el detective llegará a la solución. Puede predecir qué pasará sabiendo únicamente unos pocos datos. Es en este punto donde Del Rosal nos hace notar que el método de Dupin no es exactamente deductivo, ya que no va de lo general a lo particular, sino que su método va de los hechos esparcidos, que se pueden considerar como algo particular, a algo también particular, como son las causas que los originan.

La segunda fase o fase experimental es la evolución del método anterior, y es la que encontramos ejemplificada en Sherlock Holmes. El proceso de deducción en este caso parte del conocimiento previo que ya posee el detective. El detective aquí es un ser elevado con amplitud de conocimientos sobre diversos temas. Estos conocimientos, unidos al empirismo, la observación, y la experimentación, desembocan en la certeza de poder encontrar la solución del enigma.

La tercera fase o fase psicológica es la que corresponde al detective Poirot, en la que el detective utiliza sus experiencias vitales para la resolución de los casos. Poirot se introduce en la mente del criminal para así comprender sus motivaciones y poder dar respuesta a las preguntas ¿Por qué? Y ¿Cómo? I. Martín dice a este respecto que:

Ya no hace falta la observación directa del lugar del crimen para encontrar pistas que puedan apuntar en una u otra dirección, sino que la intuición lo cubre todo y será la relación directa con los testigos, entre los que se puede encontrar el criminal, la que lleve al detective a desentrañar el enigma. (2005:381)

La cuarta fase o fase dinámica, que aparece cuando el género se acerca a la realidad, es la que se adscribe al detective Marlowe, y que corresponde al género negro de la novela criminal. El detective no utiliza procesos intelectuales, sino que interactúa de forma directa en el escenario y con la gente. El detective de este género utilizará la violencia si es necesario para la consecución de información y así poder resolver el caso. Del Rosal dice que, junto a este proceso de deducción tan dinámico, también podemos encontrar los anteriores, aunque diluidos.

Julio Peñate Rivero dice que es esencial al caracterizar al investigador dentro del género policíaco definir la puesta en escena de su método de trabajo, ya que, según cuál sea, se adscribirá a un tipo de detective u otro. También de acuerdo con J. Peñate Ríbero, este método de trabajo debe estar basado en la lógica y/o la intuición. (Bardavío-Estevan, 2010:152). En nuestro caso tenemos a un detective que se distrae con facilidad, por lo que no sigue un proceso de trabajo claro. Aunque comienza con buen pie y procede con entrevistas individuales a los vecinos de la víctima, estas entrevistas acaban estando sesgadas por el sentimiento de atracción que Zarco comienza a sentir hacia el joven Olmo.

Si tuviéramos que situar a nuestro detective Zarco en una de las categorías anteriores, veríamos que en la que encaja con mayor facilidad es en la última, la que corresponde al género negro, ya que el método que utiliza para resolver el enigma son las entrevistas directas con los sospechosos. Aunque es cierto que se acerca a la segunda, puesto que utiliza el método deductivo: mediante la razón y la lógica pretende averiguar dónde vive el joven Olmo. Nueva ironía de la narradora.

Lo conseguiré por eliminación: en el primero viven Driss y la señora Leo; en el segundo, Yalal y otros vecinos que bien podrían ser ese par de criaturas. Más arriba solo quedan dos pisos, tercero y cuarto, con dos puertas cada uno: las posibilidades se reducen a cinco timbres a los que puedo llamas si venzo una timidez que solo me asalta cuando un muchacho me pone nervioso. (Sanz, 2010:34)

Puedo, por tanto, afirmar que la extraña pareja de la *magioratta* y el elfo tampoco vive en el segundo: ahí viven este hombre que ha dado muchas vueltas a las llaves para entrar en su casa y, enfrente el marido de la difunta Cristina Esquivel. (Sanz, 2010:36)

En la primera fase es imposible situarlo, porque Zarco visita la escena del crimen en numerosas ocasiones e interactúa directamente con las pistas y los sospechosos. En la tercera tampoco, porque en ningún momento vemos a Zarco utilizar

la psicología para descubrir al asesino. Es así como llegamos a la conclusión de que nuestro detective lleva a cabo un proceso deductivo a medio camino entre el detective clásico, que se corresponde con la figura de Sherlock Holmes, y el detective de la novela negra, que se corresponde con Marlowe. En los párrafos que acabo de citar se aprecia cómo Marta Sanz convierte a Zarco en una deformación de los modelos detectivescos. Zarco aplica el proceso deductivo a fines espurios, como es el de averiguar dónde vive el joven que le ha gustado. Hay un desajuste irónico-humorístico entre la dignidad, el prestigio de los métodos deductivos detectivescos y los asuntos a cuyo servicio los pone Zarco. La forma de proceder de Zarco banaliza los métodos detectivescos.

Evidentemente Zarco es un detective de pacotilla, sin intuición, sin método y que se distrae del objeto de su investigación. En consecuencia, la resolución del caso no es llevada a cabo por el detective, sino por Paula, su exmujer. Esto es algo que jamás sucedería en una novela negra. El proceso deductivo llevado a cabo por Paula encaja en la última categoría, la fase dinámica, ya que ata cabos después de entrevistarse con varios de los sospechosos. Pero debemos tener en cuenta que la propia Paula dice que ya había desarrollado otra teoría al leer el diario de Luz y aunarlo con los datos que le había proporcionado Zarco con sus llamadas telefónicas.

Tengo mis hipótesis y la mente despejada [...] Voy a mover los bracitos de Zarco, abajo y arriba, para desvelarle quién es el lobo, el hombre del saco, la bruja del cuento, el pícaro gordo que se lo comió... (Sanz, 2010:225)

Es decir, podemos situar a Paula en el proceso deductivo racional correspondiente a la figura detectivesca de Dupin.

La aplicación de la teoría de Juan del Rosal nos ha servido para darnos cuenta de cómo Marta Sanz se desvía de los caminos habituales del género, ya policíaco, ya negro. La originalidad de la forma de proceder de Marta Sanz es haber desdoblado la figura del detective en dos personajes, Zarco y Paula. La relación familiar entre ambos, el hecho de que sean una pareja de divorciados, y que él sea homosexual, produce unos efectos fundamentales: los detectives se convierten en personajes medianos, no son héroes dotados de una inteligencia superior. Sus peripecias aparecen atravesadas por una serie de mediaciones que podemos calificar de domésticas, cotidianas, e incluso vulgares. No hay inteligencia superior, grandes conocimientos o sagacidad

deslumbrante en juego. Este desdoblamiento de la figura del detective proyecta, además, toda una serie de significados sobre la peripecia de la resolución del crimen, que nada tienen que ver con las novelas policíacas: se trata de cuestiones de género, de identidad sexual, de cómo la identidad sexual se canaliza en la vida corriente, de las rivalidades, celos, pequeñas miserias y mezquindades que un matrimonio fracasado deja como secuela entre Paula y Zarco. Nada de esto corresponde al género policíaco. Marta Sanz pervierte el género policíaco y el género negro y los hace servir para otros fines bien alejados del juego dilettante del dandi detectivesco.

## **El criminal**

El tercer aspecto que S. Bardavío-Estevan destaca como contrario al género es la caracterización del criminal. Clemente, el criminal de nuestra novela, no es un tipo inteligente ni perverso, es más bien bruto y primitivo, y su única motivación es la económica.

—Cristina Esquivel iba tejiendo una tela sobre mi madre, sobre mi casa...

... Sobre la alcoba donde él aún se echa la siesta e incluso duerme muchas noches. Cristina segregaba una tela sobre los luchacos de Clemente, sobre sus banderines de equipos de fútbol colgados en la pared, sobre sus viejas revistas de ejércitos universales. La tela se cernía sobre el viejo ingeniero y le formaba legañas en las niñas de los ojos que Clemente le limpiaba como el mejor de los hijos. Merecía al menos que no le robasen. (Sanz, 2010:316)

Dice Iván Martín que el criminal referente de la novela policíaca, en teoría, se comporta como un escritor de novela policíaca, ya que es el único, además del autor de la novela, que conoce el final de la historia. Ya que el criminal, antes de llevar a cabo el asesinato, debe tener en cuenta las variables.

Por su necesidad de impedir ser descubierto debe adelantarse, desde antes de cometer su criminal acción. (Martín Cerezo, 2005:372)

Tiene la necesidad vital de intentar dirigir esa lectura hacia el fin que le interesa: su ocultamiento. Clemente, antes de llevar a cabo el asesinato de Cristina, tuvo en cuenta que se llevaría a cabo una investigación al respecto, y por ello buscó la forma de que los policías no pudieran llegar a él desde la figura de Cristina.

En realidad, en toda narración literaria policíaca coexisten teóricamente dos textos, el texto que leemos y el texto que el criminal intentó que leyésemos. Es decir, en nuestro caso, Clemente utilizó los medios a su alcance para crear una historia alternativa a la real: el diario de Luz. Con el diario, todas las pistas apuntaban a Luz Arranz.

Cuando la Esquivel le dijo que ya tenía la firma de su madre y que, si Clemente maniobraba en otra dirección iría a quien hiciese falta con el cuento de la niña, a él no le quedó más remedio que actuar a toda velocidad. Recordó sus lecturas. Compró unos cordones. Fuertes. Plastificados. Se puso unos guantes de látex. Calcó el diario de Luz. Obligó a Cristina a agacharse, a ponerse de rodillas para estrangularla desde arriba y por detrás. Le quito los papeles firmados por su madre. (Sanz, 2010:319)

El momento clave de una obra policíaca es cuando la lectura que el criminal ha propuesto no tiene la suficiente calidad como para atrapar la atención total del detective, quien por su cuenta empieza a leer de otra forma, separándose de la teórica escritura que el criminal ha construido. (Martín Cerezo, 2005:373)

En nuestra novela, este momento se da cuando interviene Paula en la investigación. Al entrevistarse con Yalal y averiguar la pieza del puzzle que faltaba, la historia que había planeado Clemente ya no se sostiene y la real cobra fuerza.

### **El papel secundario de la trama criminal**

En *Black, black, black* el crimen pasa a un segundo plano en numerosas ocasiones. Lo que domina en la novela son las ficciones de terror psicótico de Luz Arranz, sus propios problemas de mujer madura menopáusica, la historia de amor de Zarco y Olmo, y la historia de desamor de Paula y Zarco.

Algunos ejemplos de situaciones en las que el crimen pasa a un segundo plano son:

Olmo me da la mano para subir las escaleras. Es un gesto impropio que me pone la carne de gallina. Deseo que las escaleras no se acaben nunca. (Sanz, 2010:54)

Olmo retiene mis manos un poco más. Yo aprieto las suyas y después, me suelto. (Sanz, 2010:88)

Y algunos ejemplos de la relación entre Paula y Zarco son:

–Querido Zarco, ¿quieres que te recuerde tus inclinaciones pedófilas?  
(296)

–Necesitas un hombre, Paula.  
–Tú tienes la culpa. (Sanz, 2010:305)

En este momento es importante señalar que, de manera muy deliberada, Marta Sanz nos cuenta en esta novela lo que, parafraseando el título de Buero Vallejo, podríamos denominar como la historia de una escalera. Ciertamente, sobre la trama policíaca se despliega toda una sociología de clase media baja urbana que acaba siendo la verdadera protagonista de la novela. Casi podríamos decir que las conversaciones telefónicas entre Zarco y Paula, destinadas a poner orden en la averiguación del crimen, realizan una función de «relato marco», y que la verdadera materia narrativa de la novela es todo lo que pasa en la escalera: Los matrimonios de ancianos con la enfermedad de Alzheimer, las parejas de emigrantes marroquíes, las mujeres menopáusicas y solitarias que inventan historias, los hijos obesos u homosexuales y con extrañas aficiones intrascendentes, las carencias vitales de todos y, finalmente, la explotación de esas carencias por parte de quien no tiene escrúpulos y sabe hacerlo, la especulación inmobiliaria de la que se benefician unos y que conduce a otros a la marginación y a la miseria de otros.

Todos estos componentes acaban siendo los elementos nucleares de la trama. Cabría decir más. Clemente queda en su acto criminal casi exculpado, porque Cristina Esquivel representa la parte más negativa de esa comunidad de vecinos, de esa escalera. Sin duda, la asesinada que quería quedarse con el piso de los ancianos padres de Clemente, es el ser más abyecto e inmoral de esta escalera, en la que todos tienen sus taras cuando no sus psicopatologías.

Al hilo de lo que venimos diciendo, nos damos cuenta de que la trama policíaca va derivando en una novela de costumbres urbanas con un fuerte contenido social. No solo la especulación inmobiliaria, también se aborda en varias ocasiones el tema de la xenofobia. A nuestro detective le repugna la forma de hablar que tiene el señor Esquivel, padre de Cristina Esquivel, acerca de los inmigrantes y más concretamente del viudo de su hija:

–Es moro –me informó el padre de la muerta.

– ¿Quiere usted decir árabe?, ¿marroquí?, ¿argelino?, ¿tunecino?  
– Quiero decir moro. (Sanz, 2010:13)

Más tarde comprobamos cómo el propio Zarco tiene prejuicios, al describir tanto a Driss, vecino árabe, como a Yalal, viudo de la víctima. Paula le hace notar cómo, al reproducir las palabras de Yalal y Driss, demuestra prejuicios raciales:

– «Con Josefina e rihicho mi vida. Iso is todo». Tienes prejuicios raciales, Zarco. (Sanz, 2010:45)

El diario de Luz es, en sí mismo, una gran digresión. Pese a que se cuentan crímenes que encajan perfectamente con la historia de la escalera, es una pura ficción que nos presenta la fiereza, la dureza, y también las carencias, de la mujer o de las mujeres que lo han escrito. La mayor parte del diario se centra en la vida sexual y amorosa de Luz, y en los distintos sentimientos que esta afronta.

Escribir un diario me provoca cierta culpa, porque es un tiempo que le robo a mi hijo. (Sanz, 2010:133)

Hoy estoy de un humor tan bueno que quiero recordar el día en que usted y yo, doctor Bartoldi, nos conocimos. Hablare de usted como si usted fuera un personaje y no como si siempre, siempre, tuviese la capacidad de verme, de oírme, de olerme [...], de tocarme con sus dedos e incluso de catar a qué sabe la carne de mi vientre que no tiene el mismo gusto que la de la nuca. (Sanz, 2010:149)

Le he sugerido a Clemente: « ¿Por qué no subes un momento?» Me he recolocado el pecho dentro de las cazuelas del sujetador. (Sanz, 2010:171)

José Ismael Gutiérrez opina que, en realidad, esta novela se puede definir más como antidetectivesca, debido a que:

Falta un final que provea las respuestas necesarias y el sentido de justicia que identifican a las obras tradicionales del género, y que muestran a un protagonista que se aparta de la figura del detective como investigador profesional. (Gutiérrez, 2014:122)

Es decir, no hay ninguna sensación de justicia, ya que, aunque se desenmascara al criminal, en este caso Clemente, no hay una detención ni una restitución del daño. Como ya he dicho anteriormente, la trama de resolución del crimen pasa a consistir en una trama de exculpación de Olmo cuando Zarco se enamora de él. Zarco necesita saber que no ha sido él, y la resolución del caso le proporciona esa calma.

– ¿Qué ha pasado, Paula?

–Visité a Ramiro Esquivel y almorcé con Husein. Coincidimos en el portal con la niña y Yalal la reconoció. Después fui a la comisaría con una historia. Supongo que los armadillos<sup>28</sup> andarán buscando pruebas para avalar mis hipótesis e incriminar a Clemente. Y las encontraran porque es un pobre hombre.

– ¿Puedo dormir tranquilo ya? (Sanz, 2010:332)

Desde nuestro punto de vista, no basta solo con señalar que la novela de Marta Sanz se aleja del género detectivesco. Hay que señalar, además, por qué lo hace. Marta Sanz se aleja del género detectivesco para acercarse a una novela social en la que la presencia del crimen real y de los crímenes imaginados sirve de fondo sórdido para el relato, y podríamos decir incluso que sirve para la denuncia de otros crímenes: el abandono de las mujeres y de los hijos; el abandono de los ancianos; la situación de los emigrantes; la enfermedad y la vejez; la especulación con los bienes de los ancianos y con su salud, entre otras miserias.

### **Título y estructura: pluriperspectivismo y posmodernismo de *Black, black black***

Nosotros vamos a sumar un aspecto más a los rasgos aportados por S. Bardavío-Estevan. Ya que la estructura narrativa en tres partes también se aleja de los rasgos característicos de la novela policíaca y, además de eso, es también una innovación interesante. La estructura narrativa es quizá una de las características más relevantes de la esta novela de Marta Sanz. Es por eso que considero importante llevar a cabo aquí un inciso para aclarar, a tenor del afán innovador de M. Sanz, que Todorov afirma en su ensayo *Tipología del género policial* que las innovaciones dentro del género policíaco no hacen otra cosas más que alejar al texto del género, aspecto que apoyaría la afirmación de que *Black, black, black* no pertenece al género policíaco que analizábamos en el punto anterior.

La novela policial tiene sus normas; hacerla «mejor» de lo que ellas exigen es, al mismo tiempo, hacerla «peor»: quien desea «embellecer» la novela policial, está haciendo «literatura» y no novela policial. (Todorov, 1974:2)

Volviendo a la estructura narrativa, diremos que es muy curiosa la relación del título con esta, ya que cada *Black* del título corresponde a una de las tres partes en que

---

<sup>28</sup> Luz Arranz se refiere a la policía a lo largo de toda la novela como armadillos.

se divide la novela y cada una con un narrador distinto. (Véase en el anexo el resumen de la novela, p.48) Es decir, Marta Sanz se sirve para estructurar su novela de la técnica del pluruperspectivismo, que, como señala Sánchez Villadangos, es una técnica que Marta Sanz utilizará también en su otra novela policiaca *Un buen detective no se casa jamás*.

Tanto *Black, black, black* como *Un buen detective no se casa jamás* comparten otra característica además del género. Esta característica es la técnica del pluriperspectivismo. La focalización de la narración pasa de unos personajes a otros aportando a los lectores diferentes puntos de vista. (2014:43)

Es importante que solo la primera parte y la tercera parte se centren en la investigación de los crímenes, estas partes son las narradas por Zarco y Paula, respectivamente. Estas narraciones se llevan a cabo justamente después de haber sucedido la acción, ya que se trata de conversaciones telefónicas mantenidas entre estos dos personajes por la noche, justo antes de irse a dormir. La segunda parte, la narrada por Luz Arranz, sigue un estilo completamente distinto. Se trata de un diario dirigido a un lector concreto, el doctor Bartoldi. La lectora intradiagética es Paula, aunque sabemos que ha sido leído por más gente. S. Bardavío-Estevan dice que esta parte de la novela «redunda en el juego metaliterario» (2014:153). Esto se debe a que no se trata de un diario *per se*, ya que es un juego de escritura ficcional que Luz Arranz lleva a cabo junto con su vecina, la literata Claudia. En este «diario», Luz aporta datos y se autoinculpa del asesinato de Cristina Esquivel. Cada una de las partes tiene unas características propias y sirve para cuestionar la anterior. Es decir:

Cada parte supone una relectura de la anterior, ya que la anterior es cuestionada y problematizada por lo que también juega con su credibilidad. Cada una desmonta la veracidad de la anterior. (Bardavío-Estevan, 2014:153)

Por ejemplo, la primera parte, la de Zarco, está narrada de forma embellecida, con alusiones poéticas a la ciudad<sup>29</sup> y a los colores.

El portal no es lujoso ni grande. Es estrechito y adornan el techo coquetas molduras pintadas de rojo. El suelo es de mármol blanco, entreverado de hilos de humo, con cenefas también rojas. (Sanz, 2010:23)

Y la tercera, la de Paula, acerca la comunidad a la realidad.

---

<sup>29</sup> Es con la aparición de la novela negra estadounidense, el llamado *hard-boiled*, cuando la ciudad adquiere un papel protagonista, y los espacios cerrados son sustituidos por las calles y los lugares públicos. (Colmeiro, 1994:47)

El edificio donde vivía Cristina Esquivel, [...], tampoco presenta un aspecto fuera de lo común. Un portero automático roto. Escalera interior y escalera exterior. Treinta buzones. Solo diez corresponden a la escalera exterior incluidos los locales comerciales. Una descripción más exhaustiva no sería nada más que una pérdida de tiempo. (Sanz, 2010:231)

La segunda, el diario, tiene dos partes: una objetiva, que aporta datos sobre el estado psicológico y fisiológico de Luz; y otra confesional, narrada con tono realista. La tercera parte de la novela, focalizada por el personaje de Paula, se relaciona con las dos anteriores: está narrada también en un tono más realista que la primera, y contradice datos concretos de ambas. Por ejemplo, cuando Zarco describe la zona de Madrid donde se inserta la comunidad de vecinos, y cuando describe la propia comunidad de vecinos, lo hace embelleciendo la situación, utiliza «literaturas»; mientras que, cuando lo hace Paula, pierde los tonos grises, pasa a pertenecer a la realidad.

Zarco dice:

Hoy, protegido por mis gafas, camino por una calle del centro. Veo gris el cielo y las fachadas de los edificios de cuatro plantas y la ropa en los escaparates de las tiendas. [...] Grises las papeleras y el interior de las bocas de los transeúntes. [...] Los parroquianos acodados en las barras y los mendigos y las señoras que pasean a sus perros o tiran de sus carritos de la compra, grises. (Sanz, 2010:22-23)

Paula dice:

El barrio es tan vulgar como cualquier otro barrio del centro de la ciudad. Por el camino, tropiezo con hombres que mendigan y con palomas aplastadas contra los adoquines. Levanto los pies para no pisar el despojo. [...] esta ciudad es Madrid, no un espacio mítico que podría estar en cualquier parte. (Sanz, 2010:229-230)

S. Bardavío-Estevan considera que el pluriperspectivismo cumple dos funciones: la de introducir ingredientes que incrementen la incertidumbre, y la de generar una absoluta falta de certeza sobre la autenticidad de lo narrado. (Bardavío-Estevan, 2014:153). N. Sánchez Villadangos, por otro lado, opina que cumple una función más. Esta sería la de componer una imagen más completa sobre la identidad de cada personaje, característica propia de la literatura posmodernista. Al encontrar distintos puntos de vista de los mismos personajes podemos formar una imagen más completa de la realidad. El pluriperspectivismo enriquece los datos aportados. Esto sucede con el personaje de Luz, ya que lo conocemos desde tres puntos de vista distintos. Esto hace

que el lector pueda hacerse una idea, quizá más cercana a la realidad, de cómo es de verdad Luz.

Vemos también cómo este rasgo fundamental de la novela, la mezcla de diferentes discursos, diferentes puntos de vista y diferentes materiales (conversación telefónica, escritura diarística), viene a apartar la novela de los estrechos cauces de la ingeniosidad deductiva policíaca para adentrar la obra en la profundidad de unos personajes de clase media baja bastante maltratados por la vida y las circunstancias. El protagonismo de Luz Arranz, de su menopausia precoz, de su venganza mediante la escritura, desvía a la novela *Black, black, black* y a sus lectores del interés por lo meramente detectivesco o policíaco.

## CONCLUSIONES

Lo que hemos hecho notar de la trayectoria narrativa de Marta Sanz es que mantiene, desde sus inicios con *El Frío* hasta sus últimas obras, una gran preocupación por temas sociales y por temas de carácter feminista. Las dos novelas policiacas, pese a presentarse como novelas de género negro, algo más evidente en el caso de *Black, black, black*, se incardinan perfectamente en el decurso técnico y temático de la escritura de Marta Sanz. Por un lado, somos testigos de numerosas referencias al tema de la xenofobia y de cómo se prejuzga a los inmigrantes por el hecho de serlo. Y por otro, encontramos reivindicaciones de tipo feminista en el hecho de que sea una mujer quien resuelva el crimen y en la parodia que se hace del detective por excelencia de este género de novelas: masculino y duro. Además de estos podemos ver que a Marta Sanz también le interesan otras cuestiones sociales como son: la vivienda, las conductas sexuales, las madres solas, los cuidados de los ancianos, la enfermedad...

*Black, black, black* es una novela de carácter urbano como lo son las novelas policiacas, tiene un protagonista detectivesco y también resuelve un crimen. *Black, black, black* es un texto consciente de la tradición literaria de la narración policiaca. La novela está llena de referencias a los personajes más celebres de la tradición de novela negra y policiaca. El detective se compara en el inicio de la novela con Philo Vance, detective creado por Van Dine. También encontramos referencias al Dr. Watson, compañero del detective Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, a Agatha Christie, creadora del detective Hércules Poirot. Pero tampoco faltan referencias cinematográficas de este género, como por ejemplo a la película *Adiós muñeca*<sup>30</sup>.

*Black, black, black* se acerca a las novelas criminales, pero no se puede encuadrar en ninguno de sus géneros al cien por cien. Como hemos visto en el segundo capítulo de nuestro trabajo, existen distintos subgéneros dentro del género criminal. *Black, black, black* se acerca a la novela policiaca tradicional cuando Zarco usa la razón y el método científico para la resolución de un enigma, pero todo queda en nada cuando somos conscientes de que el enigma que resuelve no tiene que ver con el caso criminal que nos ocupa. También podemos considerar que se acerca a este subgénero en

---

<sup>30</sup> Película basada en la novela *Farewell, My Lovely* de Raymond Chandler.

la conclusión de la novela, ya que es típico el final feliz. Tampoco se adscribe al cien por cien en este caso, ya que el final feliz se debe más a que Olmo es exculpado, y por tanto Zarco y él pueden acabar románticamente juntos. La restauración del orden social del que hablábamos en el segundo capítulo no existe en este caso, ya que el criminal en nuestra novela no es detenido. Es, por tanto, un final feliz adscrito a la novela de índole amorosa.

Otro de los subgéneros con el que podemos comparar nuestra novela es lo que Colmeiro denomina novela psicológica o costumbrista. Nuestro detective encaja dentro de lo que sería el detective de este género: un personaje llevado al plano de la realidad, lejos de la casi divinidad de los de la novela policiaca tradicional y de los detectives torturados de la novela negra. Pero lo que caracteriza a este subgénero es el énfasis que pone en la caracterización de los personajes, tanto física como psicológica. En nuestra novela encontramos mucha caracterización física, tanto de Zarco como de Paula, pero la caracterización psicológica se reserva casi exclusivamente para el personaje de Luz Arranz. Nos queda, pues, la novela negra. El propio título de la novela nos lleva a pensar en que encaje dentro de este género, ya que *black* significa negro. Pero nada más alejado de la realidad. Ya que, aunque también cumple uno de los rasgos principales del género, la crítica social, la trama se ve interrumpida demasiadas veces por temas de índole amorosa, cosa impensable dentro de este género. Además de que, como ya hemos visto, nuestro detective homosexual se sitúa a años luz de los detectives rudos y con matices violentos de la novela negra.

La narrativa policiaca de Marta Sanz surge en un contexto de narrativa española en el que el cultivo de este género se ha convertido en una técnica o modelo narrativo frecuentado por autores de signo muy diverso: por supuesto, los que hacen propiamente novela negra, y otros muchos autores que utilizan patrones de este género narrativo para construir novelas que tienen otros fines ajenos al divertimento intelectual característico de la averiguación detectivesca. Entre estos últimos encontramos a Marta Sanz.

Marta Sanz subvierte los patrones del género policiaco, como ha señalado S. Bardavío-Estevan, en cuatro de los rasgos fundamentales de la novela policial: el detective, su método de deducción, la caracterización del criminal y la trama. Cómo hemos podido observar, Zarco es un detective homosexual que se aleja de los estándares establecidos por los detectives que le han precedido: Philo Vance, Sherlock Holmes,

etc. Pero que, además, desvía su atención del caso criminal al comenzar a sentir cierta atracción sexual por otro de los personajes, Olmo. Será Paula la encargada de esclarecer el quién y los porqués del asunto criminal.

El criminal se encuentra también muy lejos de lo que debería ser un criminal de novela policiaca. Es descrito como un bruto, falto de inteligencia y con motivaciones únicamente económicas. Pero a estos cuatro nosotros le hemos sumado uno más: la estructura de la novela. Cada *Black* corresponde a un capítulo de la obra, y cada uno de estos es narrado por un personaje distinto. La técnica del *pluriperspectivismo* utilizada va en contra totalmente de la norma de las novelas policiacas, en la que solo el detective es narrador y el lector solo conoce su punto de vista, para así poder estar en igualdad de condiciones a la hora de resolver el crimen. Pero además, algo que la crítica no ha estudiado y que encontramos fundamental, es que la estructura de *Black, black, black* funciona como parodia de la novela policiaca. La traducción directa de este título, como ya hemos dicho, sería *negro, negro, negro*, que podemos considerar una clara referencia al género negro, pero, como hemos visto, aunque se acerca a este género, lo hace desde la ironía y la parodia con el detective homosexual y siendo una mujer quien resuelve el caso. El capítulo segundo, en el que leemos los supuestos diarios que Luz Arranz escribe para su terapeuta, constituye la parte más original en cuanto a técnica deconstrutiva de la novela detectivesca: hay una acumulación de crímenes descritos, hay suspense y a la vez hay caos, falta de lógica, de motivación. Es en esta parte donde cumple además la función por excelencia de la novela, la profundización en la psicología de un personaje, Luz Arranz, inserto en un espacio o medio social muy concreto, una triste comunidad de vecinos muy contemporánea.

## BIBLIOGRAFÍA

BALIBREA, Mari Paz (2002), «La novela negra en La Transición española como fenómeno cultural: una interpretación», *Iberoamericana*, Nº 7, pp. 111-118. Disponible en <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/07-balibrea.pdf> [Consulta 02/09/2017]

BECERRA Mayor, David (2016), «*Pararse es un acto de rebeldía*. Conversación con Marta Sanz», *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, Nº 834, pp. 26-32. \_\_\_\_\_, «Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)», *Convocando al fantasma: novela crítica en la España actual*, Tierra de nadie ediciones, 2015, pp.107-159.

BENJAMIN, Walter (1998), *Poesía y Capitalismo: Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid.  
\_\_\_\_\_, (2005), *Libro de los pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luis Fernández Castañeda et Al. Akal.

BOUJU, Emanumel (2002), *Réinventer la littérature : démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.

BULNES, Amalia (2016), «*Éramos mujeres jóvenes*: Marta Sanz describe los usos amorosos del postfranquismo», *eldiario.es*, [http://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/libros/Marta-Sanz-desmonta-feminismo-jovenes\\_0\\_568344181.html](http://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/libros/Marta-Sanz-desmonta-feminismo-jovenes_0_568344181.html) [Consulta 04/07/2017]

CALVO Carilla, José Luis (2017), *Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas*, Valladolid, Cátedra Delibes.

CARDINI, Fernando (2007), «De criminal a investigador criminal», *Criminal Investigation Newsletter*, Año 4, N 1, pp.2-12.

CONDE Guerri, M.<sup>a</sup> José (2000), «las señoras del crimen: la narrativa policíaca femenina en España», *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Actas del *XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Málaga, pp. 235-244.

DEL RÍO, Paco, La novela negra en el mundo. Disponible en [http://www.lanovelanegraenelmundo.com/london\\_reino.html](http://www.lanovelanegraenelmundo.com/london_reino.html) [Consulta 18/10/2016]

DEL ROSAL, Juan (1947), *Crimen y criminal en la novela policíaca*, Instituto Editorial Reus.

ESTEVAN-BARDAVÍO, Susana (2010), «Discurso e identidad en *Black, black, black* de Marta Sanz», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, N°. 8, pp. 151-163

F. COLMEIRO, Juan (1994), *La novela policíaca española teoría e historia crítica*, Anthropos.

GELI, Carles (2015), «Marta Sanz gana el Premio Herralde con *Farándula*», *El País*, [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/11/02/catalunya/1446462105\\_969202.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/11/02/catalunya/1446462105_969202.html), [Consulta 10-06-2017]

GOLUBOV, Nattie (1991-1992), «La masculinidad, la feminidad y la novela negra», en *Anuario de Letras Modernas*, Número 5, pp. 99-121.

GREGORY Klein, Kathleen (1995), *The Woman detective: Gender & Genre*, University of Illinois Press.

GUTIERREZ Gutiérrez, José Ismael (2014), «Las masculinidades alternativas en la narrativa “antidetectivesca” de Marta Sanz, el detective gay Arturo Zarco», *Letras Femeninas*, Vol. 40, N° 2, pp. 109-127.

HALBERSTAM, Judith (2008), *Masculinidad femenina*, trad. Javier Sáez, EGALES.

HIGHSMITH, Patricia (2003), *Suspense: como se escribe una novela de intriga*, Anagrama.

IBAÑEZ, Julián (1989), «El oficio de escribir: con el corazón en la boca», en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, pp. 43-48.

JACKSON, Jennifer (2017), «The Detection Club: 10 Rules for Writing a Mystery», en Murder & Mayhem. <https://murder-mayhem.com/the-detection-club-rules> [Consultado el 08-11-2017]

LAPORTE, Eduardo (2014), «*No tan incendiario*: Los chispazos de Marta Sanz», *Micro-Revista: Revista de Letras y Cosas Bellas*, <http://www.microrevista.com/tan-inciendario-los-chispazos-de-marta-sanz/>, [Consulta 01-07-2017]

MADRID, Juan (1989), «Sociedad urbana y novela policiaca» en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, pp. 13-22.

MARTÍN, Andreu (1989), «La novela policiaca/negra como hecho lúdico», en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, pp. 23-32.

MARTÍN Cerezo, Iván (2005), «La evolución del detective en el género policiaco», en *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, N° 10, pp. 362-384.

MARTÍNEZ Reverte, Jorge (1989), «La novela policiaca como novela», en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, pp. 33-42.

PAREDES Núñez, Juan (ed.) (1989), «La novela policíaca en España», en *La novela policíaca española*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, pp. 9-12.

PERTUSA, Inmaculada (2010), «Emma García: detective privada lesbiana, la parodia posmoderna de lo detectivesco de Isabel Frank», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 35, Nº 1, pp. 185-203.

PORTELA, Edurne (2017), «*Clavícula, de Marta Sanz: una poética de la fragilidad*», *Lamarea.com*, <http://www.lamarea.com/2017/03/22/clavicula-marta-sanz-una-poetica-la-fragilidad/> [Consulta 03-07-2017]

POZUELO Ivancos, José María (2017), *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Cátedra.

PRADOS, Israel (2004), «El desencanto», *Revista de Libros: Segunda Época*, <http://www.revistadelibros.com/articulos/animales-domesticos-de-marta-sanz>, [Consulta 01-07-2017]

RAMOS Gómez, M<sup>a</sup> Teresa (1988), *Ficción y fascinación: literatura fantástica prerromántica francesa*, Valladolid, Universidad, Secretariado de publicaciones, D.L.

RIAÑO, Peio (2014), «Marta Sanz habla “Amour Fou”, Novela censurada», *El Confidencial*, [http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-11-22/despidos-precariedad-desahucios-y-tratar-al-lector-como-si-fuera-tonto-es-violencia\\_500252/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-11-22/despidos-precariedad-desahucios-y-tratar-al-lector-como-si-fuera-tonto-es-violencia_500252/), [Consulta 01-07-2017]

RODRIGUEZ Fisher, Ana (2017), «En cuerpo y Alma», *Babelia*, [https://cultura.elpais.com/cultura/2017/04/17/babelia/1492447344\\_938096.html](https://cultura.elpais.com/cultura/2017/04/17/babelia/1492447344_938096.html), [Consulta 03-07-2017]

SABADELL Nieto, Joana (2016), «La belleza de lo que no pega. Pequeños teatros del mundo de Marta Sanz», *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, Nº 834, pp.23-25.

SÁENZ de Zaitegui, Ainhoa (2011), «Perra mentirosa/Hardcore», *El Cultural*, <http://www.elcultural.com/revista/letras/Perra-mentirosaHardcore/29401> [Consulta 11-06-2017]

SANZ, Marta (2010), *Black, black, black*, Barcelona, Anagrama.  
\_\_\_\_\_, (2012), *Un buen detective no se casa jamás*, Anagrama, Barcelona.  
\_\_\_\_\_, (2014), *No tan incendiario*, Periférica, Cáceres.  
\_\_\_\_\_, (2016), *Éramos mujeres jóvenes*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

SÁNCHEZ Dueñas, Blas (2012), «Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos*, de Marta Sanz», *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Vol. 21, pp. 625-64.

SÁNCHEZ Villadangos, Nuria (2014), «Novelas negras para tiempos negros: *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012)», de Marta Sanz, *La (re)invención del género negro*, Andavira editora, pp. 39-45.

SÁNCHEZ Zapatero, Javier y Alex Martín Escrivá (2017), *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policíaco español*, Alrevés, Barcelona.

SENABRE, Ricardo (2010), «*Black, black, black*», *El Cultural*, <http://www.elcultural.com/revista/letras/Black-black-black/27294>, [Consulta 11-06-2017]

SOMOLINOS Molina, Cristina (2015), «"Lo personal es político". Patrones de construcción de género en la Transición española. *Daniela Astor y la caja negra*, de Marta Sanz», *Philobiblión: Revista de literaturas hispánicas*, Nº. 2, pp. 90-104.

\_\_\_\_\_, (2016), «Marta Sanz: Cuerpo, escritura, ideología», *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, Nº 834, pp.20-23.

\_\_\_\_\_, (2014), «Intersecciones entre relatos: literatura y discurso dominante. Entrevista a Marta Sanz», *Contrapunto*, Nº 10, pp.24-27. [http://revistacontrapunto.es/descargas/numero\\_10.pdf](http://revistacontrapunto.es/descargas/numero_10.pdf) [Consulta 22-07-2017]

TODOROV, Tzvetan (1974), «Tipología de la novela policial», *Fausto*, III: 4, pp.1-8 <https://corehi.files.wordpress.com/2015/12/tdln.pdf> [Consulta 28/07/2017]

VALENZUELA, José Ignacio, *El Chascas* (2016), «El making of de un libro: 20 reglas de la novela policial», disponible en [http://www.huffingtonpost.com/jose-ignacio-valenzuela/reglas-novela-policial\\_b\\_8179374.html](http://www.huffingtonpost.com/jose-ignacio-valenzuela/reglas-novela-policial_b_8179374.html) [Consulta 17/10/2016]

VALLES Calatrava, José Rafael (1988), «La novela criminal española en la Transición», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, Nº8, pp. 227-240.

VARA Ferrero, Natalia (2015), «*Lecciones del “yo”*: autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz», *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, Vol. 6, Nº. 7.

VÁZQUEZ Montalbán, Manuel (1989), «Sobre la existencia de la novela policíaca en España», en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policíaca española*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, pp. 49-62.

## ANEXOS

## **Anexo 1: Resumen de la novela *Black, black, black***

Considero pertinente, antes de comenzar con el resumen en sí mismo, hacer notar que la novela está dividida en tres capítulos, y que cada uno de estos tiene un narrador diferente, por lo que también dividiré el resumen en tres partes.

En la primera parte, «El detective enamorado», el narrador es Zarco, un detective privado homosexual que no encaja en los estándares de los detectives de las novelas policíacas. El capítulo se estructura mediante una sucesión de llamadas telefónicas que Zarco realiza a su exmujer, Paula. En estas conversaciones, Zarco relata sus trabajos, pesquisas, conversaciones y visitas mediante las que trata de averiguar el crimen que la novela ha de desentrañar. El pacto narrativo que propone la novela es que el lector asiste a estas conversaciones telefónicas. El capítulo se compone de tres llamadas. En la primera llamada le relata su nuevo caso. El caso en cuestión es el de la muerte de Cristina Esquivel. Zarco ha sido contratado por los padres de la difunta, ya que la policía ha cerrado el caso. El señor y la señora Esquivel están convencidos de que el causante de la muerte de su hija es el marido de esta: Yalal Hussein. El viudo es de origen marroquí y albañil, y estas son las causas principales por las que los Esquivel, familia acomodada que vive en un chalet en una «zona privada de la ciudad», lo consideran culpable. Yalal tiene la custodia de Leila, hija de su matrimonio con la víctima, y los abuelos de esta, Ramiro y Solita, no quieren que eso siga así.

Después de la conversación con los Esquivel llega lo que puede considerarse la segunda llamada. La única pista de que pueda ser una nueva llamada es el cambio de escenario, ya que somos testigos del primer encuentro con la comunidad de vecinos de la escalera en la que vivía y donde fue asesinada Cristina Esquivel. La comunidad está situada en el centro de Madrid y las gentes que la componen pertenecen a la clase media, aunque haya vecinas que vivan ancladas en tiempos anteriores, cuando su estatus social era superior. La comunidad de vecinos, como grupo humano interrelacionado, abigarrado y pintoresco, acaba adquiriendo el protagonismo, digamos, sociológico de la novela. En la escalera se encuentra con un niño de unos cuatro años en un triciclo balbuceando cosas ininteligibles, y justo después se cruza con Olmo. El joven Olmo, efebo por el que Zarco se siente inmediatamente atraído, es uno de los vecinos de esta comunidad y vive con su madre, Luz Arranz. Mientras miraba nombres en los buzones en busca del de Yalal, un hombre de raza árabe entra en el portal. Este hombre resulta

ser Driss, padre del niño que balbuceaba en un triciclo. Vive con su madre y su otro hijo, de no más de dos años. Driss dice que su madre se ha mudado con ellos debido a que su mujer, Pilar, que es española, viaja mucho por motivos de trabajo, aunque en el último capítulo de la novela conoceremos la verdad. Tras su entrevista con Driss, Zarco entra en su papel de detective y pretende averiguar mediante el método deductivo dónde vive su «elfo», como denomina a Olmo. En cada planta hay dos puertas, y sabemos que la comunidad tiene cuatro plantas. En el primero viven Driss, y en frente Leo, la cotilla de la comunidad. En el segundo vive Yalal, y sabemos que enfrente no vive Olmo porque Zarco ve cómo un hombre abre esa puerta y entra en la casa.

El siguiente «interrogatorio» se lo hace a Yalal. Aquí nos enteramos de que Leila ya no está en el país, Yalal la ha mandado a Marruecos con sus padres. Este permanece a la defensiva durante todo el encuentro y, al final, conocemos a Josefina, su nueva pareja, a la que zarandea y grita delante del detective. Josefina se puede decir que es la asistenta del edificio, puesto que trabaja para varios vecinos, entre ellos la cotilla Leo y Luz Arranz, madre del «elfo».

Poco después volvemos a encontrarnos con Olmo, que, además de invitar a Zarco a tomar un café a su casa, nos saca de dudas sobre quién vive enfrente de Yalal. Se trata del Sr. Peláez, que padece la enfermedad de Alzheimer, su mujer, Piedad, y su hijo Clemente, hombre que habíamos visto entrar antes.

En casa de Olmo conocemos a su madre y a Claudia, escritora, que vive encima de ellos. Zarco les pregunta a los tres por la difunta Cristina Esquivel, y cada uno la describe de formas muy distintas. Luz utiliza calificativos despectivos como «serpiente», y Claudia y Olmo algunos más amables como «mona» o «dura». Zarco se pregunta si alguno de ellos es el culpable. Olmo está obsesionado con las mariposas y es daltónico, no distingue el color rojo. A partir de esto comienza la preocupación de Zarco, ¿sería Olmo capaz de matar debido a su «problemilla» con el color rojo?

La tercera y última llamada de Zarco a Paula consiste en el relato del segundo encuentro de Zarco con la comunidad. Se cruza, nada más llegar, con Claudia, que va de camino a comprar el pan. Esta le recomienda dos cosas: la primera, leer los escritos de Luz, con lo que averiguamos que Luz también escribe; y la segunda, que, si pretende hablar con los Peláez, debería ir con Olmo, ya que su hijo les prohíbe hablar con

desconocidos, y pronto nos cercioramos de esto. Aunque Zarco llama al timbre, Piedad se niega a abrir. Pero, gracias a Olmo, que justo pasa por allí, Zarco consigue entrar. Dentro de la casa, Zarco comienza las preguntas, y lo que sacamos en claro es que Piedad adoraba a Cristina Esquivel, ya que era geriatra, y le daba mucha tranquilidad tenerla enfrente. También averiguamos que Josefina, la asistenta, trabajaba también para ellos. En ese momento llega Clemente. Clemente es guarda de seguridad, y su opinión sobre Cristina Esquivel es clara: era demasiado amable con sus padres. Esto nos hace pensar que quizá la difunta guardaba algún secreto.

La siguiente visita que Zarco quiere llevar a cabo es a Leo, la cotilla, así que se despide de Olmo, prometiendo que lo llamará antes de irse de la comunidad. La conversación con Leo no tiene desperdicio, hace un repaso exhaustivo de todos los vecinos y averiguamos que enfrente de Luz, que vive en el tercero, hay un alquilado que toca el trombón y que trae chicas que gritan cuando mantienen relaciones sexuales. De Luz dice que es una ninfómana y una mentirosa, y de Olmo opina que «o sale maricón o psicópata». De los Peláez, que antes eran una familia recta pero que ahora la «vieja» bebe y maltrata al «viejo». Driss le cae bastante bien, al igual que su mujer. Claudia no le gusta, y cree que tiene a su marido «acoquinado», cosa inaceptable para Leo. Mientras Zarco y Leo están reunidos se escucha un grito de Yalal, así que salen corriendo al rellano, y al subir a mirar se encuentran con que Josefina ha muerto por una herida de arma blanca en el pecho izquierdo. Leo intenta cotillear y es atacada por Yalal. Zarco se interpone y cae por las escaleras. Paula interrumpe el relato de Zarco, exigiendo saber cómo se encuentra y dónde está, y es así que averiguamos que esta llamada la hace desde el hospital, y que Olmo está con él.

El segundo capítulo de la novela, titulado «La paciente del doctor Bartoldi», es formalmente un diario. Claudia le ha entregado a Zarco el diario en el capítulo anterior y le ha dicho que lo ha escrito Luz Arranz, madre de Olmo. Luego descubriremos que ambas son coautoras. El diario está compuesto por veintidós días, y cada día se divide en dos partes: la primera nos introduce dentro de la mente de Luz, y la segunda contiene, según la propia Luz, «algunos datos fundamentales que pueden ser de utilidad para el doctor en el momento de calibrar la evolución de mi estado de ánimo». El doctor en cuestión es el psiquiatra al que ha sido derivada por su ginecóloga, la doctora Llanos, que la trata por menopausia precoz desde hace seis años. Se nos dice en este diario que

la escritura del mismo es una recomendación del doctor Bartoldi, como ejercicio para la exteriorización del trauma.

Luz se describe a sí misma como una mujer de mediana edad con estudios universitarios y ama de casa. Dice que estuvo casada, aunque su marido la abandonó. Luz tuvo sarna, enfermedad de trasmisión sexual, por lo que deducimos que su marido le fue infiel. Luz comienza a alejarse de su marido de manera progresiva hasta que éste la abandona. A lo largo de todo el diario atisbamos cierta obsesión sexual de Luz hacia el doctor Bartoldi, y también nos cuenta que mantenía relaciones sexuales con su vecino Clemente, el hijo de los Peláez.

Por último, en las páginas del diario, Luz relata cómo planea y ejecuta los asesinatos de varios vecinos de la comunidad. Luz dice que los crímenes justifican la existencia del diario, ya que en él puede planearlos y repasar los posibles errores. Primero, el de Piedad. A Luz le sacan de quicio los ruidos que hace Piedad y el olor de su comida, por lo que una de las muchas veces que baja a avisar a piedad de que se le quema la comida, la golpea con la sartén en la cabeza. El señor Peláez queda dormitando en el sillón. Después, el de la mujer de Driss, Pilar. La causa son los gritos y el mal comportamiento que tiene con sus hijos. La mata por detrás dándole un golpe en la cabeza con un ladrillo, la esconde en la buhardilla y describe muy detalladamente el proceso de saponificación que le espera al cadáver. También cuenta con detalle el asesinato de Cristina Esquivel, y lo más curioso es que en el diario sucede exactamente igual que en la realidad, asfixiada con un cordón de zapatos. Luz estaba harta de su aire de superioridad y de que dejaran los zapatos en el descansillo del portal. El último asesinato descrito en el diario es el de Claudia, la escritora. Con la excusa de hablar del asesinato que motiva nuestra novela, el de Cristina Esquivel, Luz sube al piso de Claudia y, en una ausencia de esta, aprovecha para drogar su bebida echándole unas pastillas que la duermen tras beberla. Luz la lleva al baño, la mete en la bañera y le corta las venas. Después de leer esto, la siguiente narración nos lleva de vuelta a la realidad, ya que todo ha pasado solo en la imaginación de Luz, la escritora sigue viva y se escuchan sus pasos en el piso de arriba.

El tercer capítulo de la novela, «Encender la luz», transcurre nuevamente en conversaciones telefónicas entre Zarco y Paula, pero esta vez paula domina la escena como narradora, ya que Zarco se encuentra convaleciente. No queda muy claro si

asistimos a una o varias llamadas telefónicas. Aunque presenciamos cambios de escenario que hacen pensar en diferentes días, en uno de estos cambios de escenario no se realiza una nueva llamada, ya que Paula dice: «callar, dormir son solo una posibilidad a la que renuncio», es decir, en lugar de irse a dormir, continúa con el relato. Si tomamos como diferenciación de llamadas la frase que recita Paula varias veces, y que nos hace pensar que se trata del inicio de un nuevo día: «Rebobino. Me despierto, me ducho, me visto, coloco mi plantilla en el fondo de una bota...», podemos pensar que en este tercer y último capítulo se llevan a cabo tres llamadas de teléfono de Paula a Zarco. Este capítulo descubre muchos secretos ocultos y desentraña los entresijos que llevan a la resolución del caso. Justo al comienzo del capítulo nos enteramos de que la lectora del diario que componía todo el capítulo anterior era Paula. Zarco le había entregado el diario tras su pelea con Yalal para ver si ella saca algo en claro. Después de leerlo, Paula cree saber ya quién es el o la culpable, pero quiere asegurarse del todo antes de darle un nombre a Zarco, y de paso mostrar su dominio sobre los sentimientos de Zarco, haciéndole creer que puede haber sido Olmo.

Una de las conclusiones que ha sacado Paula al leer el diario es que el asesino o asesina ha leído el diario. En el diario se dice que Josefina ha podido leerlo, ya que limpia en casa de Luz. Claudia también ha leído el diario, puesto que es coautora. Olmo es sospechoso, puesto que vive en la casa donde se encontraba el diario, así que no sería descabellado pensar que lo ha leído. Al final de la novela descubrimos que Clemente, el hijo de los Peláez, también lo ha leído, aprovechando un descuido de Luz una de las veces que se acostaron juntos.

En esta tercera parte de la novela, Paula recorre los mismos caminos que recorrió ya Zarco en la primera parte. Primero se reúne con los Esquivel, pero en esta ocasión conocemos una cara distinta de estos. Con Zarco, el señor Esquivel se presentaba como un hombre rabioso y anticuado, pero con Paula es un hombre destrozado por la muerte de su hija. En esta reunión con los Esquivel, Paula descubre que Cristina les hacia una proposición a los ancianos que cuidaba. Esta proposición consistía en que los ancianos se trasladaban de forma gratuita a la residencia, donde estaban acompañados y recibían cuidados veinticuatro horas, y a cambio la residencia se quedaba con el piso de estos. Debemos suponer, ya que en la novela no se especifica, que esto era lucrativo para Cristina, ya que recibiría una comisión por cada piso que

conseguía la residencia. El segundo destino de Paula es la comunidad. Al llegar, primero se dirige a los trasteros, donde se supone que se saponifica el cadáver de Pilar, pero no hay cadáver. En una conversación que mantiene más tarde con Driss descubrimos que en realidad su mujer lo ha abandonado, debido a que descubrió que ya tenía una familia en Marruecos. Después de esto descubrimos que toda la segunda parte de la novela se basa en una farsa: Paula se reúne con la ginecóloga de Luz y esta le dice que ella nunca le recomendó a Luz la escritura de un diario y que nunca la derivó a un psiquiatra; el doctor Bartoldi no existe. Justo después averiguamos quién ha escrito el diario junto con Luz: Claudia.

Paula consigue la clave para la resolución del caso cuando queda con Yalal. A las siete de la mañana de un viernes antes de la muerte de su mujer, intuyó en el portal a una pareja besándose y manoseándose, ya que, aunque solo veía la espalda de la mujer, unas manos de hombre la recorrían. Es por esto que decidió esperar y no entrar. Tras fumar un par de cigarrillos Clemente salió del portal vestido con su uniforme de guardia de seguridad y, tras él, Olmo. Yalal decidió que ya era momento de subir a su casa. La chica, ya que al verla de frente pudo notar que era solo una adolescente, estaba sentada en los escalones y le pidió un cigarro. Cuando estaba encendiéndoselo le dijo a Yalal que el hombre que acababa de salir la había dejado tirada. Yalal, tras contarle esto a Paula, también le relata cómo esta misma historia ya se la había contado antes a Cristina. Tras salir del bar donde habían quedado, Paula y Yalal se dirigen a la comunidad, y justo antes de entrar al portal ven como Piedad se despide desde su balcón de una mujer, que es la novia de su hijo Clemente, y de las dos hijas de esta. Yalal reconoce a una de las dos chicas como la que se encontraba en el portal ese viernes por la mañana. Es en este momento cuando Paula llega a la misma conclusión que ya había llegado antes Cristina Esquivel: Clemente estaba liado con su hijastra.

Ya en el final de la novela, Paula, convertida ahora en detective privado y suplantando en sus tareas al torpe Zarco, le cuenta a Zarco la historia de su visita a casa de los Peláez, que realiza justo tras el gran descubrimiento. Paula consigue entrar en la casa porque le dice a Piedad lo que ha descubierto, y la respuesta de Piedad es: «Esa niña es un demonio». En el proceso también averigua que Cristina le había hecho a Piedad «la proposición», y que Clemente lo sabía. En ese momento entra Clemente en la habitación, ya que había estado escuchándolo todo tras la puerta y confiesa todo sin

darle la menor importancia: el lío con su hijastra, la muerte de Cristina... En el momento de mayor tensión entra Luz en la habitación. Esta tiene la llave de la casa de Piedad, ya que muchas veces tiene que ayudarla a levantar al señor Peláez cuando este se cae. Luz, que vive justo encima, también ha estado escuchándolo todo, y aunque al principio finge que no sabe nada, pronto ataca a Clemente con la verdad y lo apunta con una pistola. Luz está muy enfadada con él, ya que ha usado las muertes de su diario para culparla a ella o para que ella pensara que había podido ser Olmo. Justo después de esto, Clemente admite también la muerte de Josefina. Se trató de un daño colateral, ya que Luz había sugerido que ella también había podido leer el diario, y eso hacía que pudiera sospechar de Clemente. Ya que, como hemos dicho antes, cualquier lector del diario era sospechoso de ser el asesino. Esta escena termina con Luz disparando a Clemente.

En las últimas páginas descubrimos que todo ha sido una artimaña de Paula para preocupar a Zarco y a Olmo, que se encuentra con él ya que lo ha estado cuidando desde que salió del hospital. La verdadera historia es que Paula visitó a los Esquivel y, aunque estuvo en la comunidad, nunca subió a la casa de los Peláez. Quedó con Yalal para tomar un café, y este le contó lo qué había visto ese viernes por la mañana. Más tarde, al acompañarlo a la comunidad, se cruzan en el portal con Clemente, con la hijastra y con la novia de este; y, por supuesto, Yalal la reconoce. Después de esto no es difícil para Paula atar cabos. El relato que ha hecho a Zarco es la deducción lógica, perfecta y detectivesca que Paula ha realizado a partir de las pistas.

## **Anexo 2: Normas para escribir novela policiaca: Detection Club y Van Dine**

Las diez normas establecidas por el Detection Club han sido sacadas de la página online especializada en el género criminal, Murder & Maihem y han sido redactadas por Jennifer Jackson. Las veinte normas de Van Dine han sido recogidas y traducidas por José Ignacio «El Chascas» en El *making of* de un libro: 20 reglas de la novela policiaca.

### **Detection Club**

1. The criminal must be someone mentioned in the early part of the story, but must not be anyone whose thoughts the reader has been allowed to follow.
2. All supernatural or preternatural agencies are ruled out as a matter of course.
3. Not more than one secret room or passage is allowable.
4. No hitherto undiscovered poisons may be used, nor any appliance which will need a long scientific explanation at the end.
5. No Chinaman must figure in the story.
6. No accident must ever help the detective, nor must he ever have an unaccountable intuition which proves to be right.
7. The detective must not himself commit the crime.
8. The detective must not light on any clues which are not instantly produced for the inspection of the reader.
9. The stupid friend of the detective, the Watson, must not conceal any thoughts which pass through his mind; his intelligence must be slightly, but very slightly, below that of the average reader.
10. Twin brothers and doubles generally, must not appear unless we have been duly prepared for them.

**Van Dine<sup>31</sup>**

1. El lector y el detective deben estar en igualdad de condiciones para resolver el problema.
2. El autor no tiene derecho a emplear, con respecto al lector, trampas y recursos distintos de los que el mismo culpable emplea con respecto al detective.
3. La verdadera novela policíaca debe estar exenta de intriga amorosa. Si se introdujera el amor, se perturbaría el mecanismo puramente intelectual del problema.
4. El culpable nunca debe ser el mismo detective o un miembro de la policía. Este es un recurso tan vulgar como cambiar un centavo nuevo por una moneda de oro.
5. El culpable debe ser identificado por medio de una serie de deducciones, no por accidente, por casualidad o por confesión espontánea.
6. En toda novela policíaca (detective novel), por definición, debe haber un detective. Y ese detective debe hacer su trabajo, y hacerlo bien. Su misión consiste en reunir las pistas que nos llevarán al descubrimiento del individuo que cometió la fechoría en el primer capítulo. Si el detective no llega a ninguna conclusión satisfactoria, por medio del análisis de las pistas que reunió, eso significa que no logró resolver el problema.
7. Una novela policíaca sin un cadáver, no puede existir. Me permito decir también que cuanto más muerto está el cadáver, mejor será. Porque dar a leer unas trescientas páginas sin presentar siquiera un solo asesinato, es demasiado pedir a un lector de novelas policíaca. Con algo hay que compensar su gasto de energía. Nosotros, los norteamericanos, somos esencialmente humanos; por eso un bello asesinato nos provoca un sentimiento de horror y el deseo de venganza.

---

<sup>31</sup> Estas 20 reglas de la novela policiaca según S.S Van Dine fueron publicadas por primera vez en 1928 en American Magazine.

8. El problema policial debe solucionarse con recursos estrictamente realistas.
9. En una novela policíaca digna de ser considerada como tal no debe haber más de un detective. Reunir el talento de tres o cuatro detectives para poder atrapar al bandido equivaldría no sólo a dispersar el interés y a perturbar la claridad del razonamiento, sino, además, a tomar una ventaja desleal con respecto al lector.
10. El culpable debe ser siempre un personaje que desempeña un papel más o menos importante en la historia, es decir, alguien a quien el lector conoce y por quien se interesa. Si en el último capítulo se adjudica el crimen a un personaje que se acaba de introducir o que desempeñó durante toda la intriga un papel insignificante, ello demostraría la incapacidad del autor para medirse de igual a igual con el lector.
11. El autor nunca debe elegir al criminal entre el personal doméstico: valet, lacayo, cocinero u otros. Hay que evitarlo por principio, porque es una solución demasiado fácil. El culpable debe ser alguien que valga la pena.
12. El culpable debe ser uno solo, sean cuantos fueren los crímenes. El lector debe poder concentrarse contra una sola alma sórdida.
13. Las sociedades secretas, las mafias, no pueden tener cabida en una novela policíaca. El autor que las incluye pasa al terreno de la novela de aventuras o de la novela de espionaje.
14. El modo en que se comete el crimen y los medios que van a llevar al descubrimiento del culpable deben ser racionales y científicos. La pseudociencia, con aparatos puramente imaginarios no puede ser admitida en la novela policíaca.
15. La solución final del enigma debe ser visible a todo lo largo de la novela, siempre, por supuesto, que el lector sea lo suficientemente perspicaz como para descubrirla. Quiero decir con esto que si el lector releyera el libro, una vez que el misterio está resuelto, advertiría que en algún sentido la solución

estaba a la vista desde el principio y que todas las pistas permitían identificar al culpable, y que si él hubiera sido tan perspicaz como el detective, habría podido descubrir el secreto sin necesidad de leer el libro hasta el final. Por eso siempre habrá cierto número de lectores que demostrarán ser tan sagaces como el autor. Y en esto reside el valor del juego.

16. En la novela policíaca no debe haber largas descripciones, análisis sutiles o descripciones de ‘atmósfera’, porque perturban cuando se trata de exponer claramente un crimen y buscar al culpable. Retardan la acción y dispersan la atención, distraen al lector del asunto principal, que es plantear el problema, analizarlo y encontrarle una solución. Por supuesto, hay descripciones que no se pueden evitar y, además, es indispensable situar a los personajes, aunque sólo fuera de un modo somero, para que el relato pueda resultar verosímil. Creo, sin embargo, que cuando el autor ha logrado dar una imagen de la realidad y captar, para los personajes y para el problema, el interés y la simpatía del lector, no tiene necesidad de hacer más concesiones a la técnica puramente literaria. Hacerlo no sería legítimo ni compatible con las exigencias del género. Porque la novela policíaca es un género bien definido; el lector no busca en el mismo ni adornos literarios, ni virtuosismos de estilo, ni análisis demasiado profundos, sino una excitación de la mente o una especie de actividad intelectual, como la que encuentra asistiendo a un partido de fútbol o haciendo palabras cruzadas.
17. El escritor debe evitar elegir al culpable entre los profesionales del crimen. Corresponde a la policía ocuparse de las fechorías de los asaltantes y bandidos, no a los autores o a los detectives aficionados más o menos brillantes. Forman parte de la tarea diaria de las comisarías, mientras que lo verdaderamente fascinante, son los crímenes cometidos por un hombre piadoso o por una mujer anciana conocida por su gran caridad.
18. Lo que desde el principio de la novela se presentó como un crimen no puede resultar ser, al final del relato, un accidente o un suicidio. Hacer terminar una investigación larga y complicada de un modo semejante sería jugarle al lector una mala pasada imperdonable.

19. El motivo del crimen siempre debe ser estrictamente personal. Los complots internacionales y las turbias maquinaciones de la gran política corresponden a la novela de espionaje. Debe reflejar las experiencias y las preocupaciones cotidianas del lector y dar una posibilidad de escape a sus aspiraciones y sentimientos reprimidos.

20. Para finalizar, voy a enumerar algunos recursos a Alas que nunca debe recurrir ningún escritor que se respete. Son recursos que hemos encontrado con frecuencia y que ya son muy familiares a los verdaderos aficionados al crimen literario. Por eso todo autor que los utilizara demostraría con eso su incapacidad y su falta de originalidad:

- a) Descubrir la identidad del culpable comparando la colilla del cigarrillo encontrado en el lugar del crimen con el que fuma el sospechoso.
- b) El criminal que durante una sesión de espiritismo se delata, presa del terror.
- c) Las falsas impresiones digitales.
- d) El empleo de un maniquí para fabricar una coartada.
- e) El perro que, por no ladrar ante el intruso, demuestra que éste le es familiar.
- f) El culpable es mellizo o pariente del sospechoso, por lo que surge un equívoco.
- g) La jeringa hipodérmica y el suero de la verdad.
- h) El asesinato cometido en una habitación cerrada y en presencia de representantes de la policía.
- i) El empleo de asociaciones de palabras para descubrir al culpable.
- j) El desciframiento de un criptograma por el detective, o el descubrimiento de un código cifrado.