

Trabajo Fin de Grado

Analysis of *Black, Black, Black*, Marta Sanz: a look
to the spanish black novel.

Análisis de *Black, Black, Black* de Marta Sanz: una
mirada a la novela negra española

Autor

Lara Soria Arellano

Director/es

Carmen Peña Ardid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

2017

Resumen

La novela negra, la intriga policiaca, las novelas criminales, están viviendo un buen momento hoy en día en el ámbito literario de varios países (Patricia Cornwell en Norteamérica, Camilla Lackberg, Mari Jungstedt en los países nórdicos, Francisco González Ledesma, Marta Sanz, Dolores Redondo, Vicente Garrido, Nieves Abarca, Domingo Villar, Lorenzo Silva, Alicia Giménez Barlett en España, etc.). Incluso algunos escritores que no se habían dedicado a esta modalidad narrativa empiezan a formar parte de ella, como es el caso de José María Guelbenzu o Marta Sanz (Madrid, 1967). El propósito de este trabajo es centrarnos en la obra de Marta Sanz, autora con una larga trayectoria literaria que abarca ensayo, poesía y novela, género este último en el que ha obtenido importantes premios y en el que ha publicado dos títulos de la narrativa negra: *Black, Black, Black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012).

Nos proponemos revisar brevemente la historia de la novela policiaca desde sus orígenes, analizar su poética y características principales, así como su desarrollo en España hasta el auge cobrado en los últimos años que incluye la presencia de numerosos nombres femeninos. En este contexto, situaremos las producciones de Marta Sanz y analizaremos la estructura, las voces narrativas y los temas de *Black, Black, Black*, así como el título y su portada, el espacio y el tiempo. Por último, en el apartado de las conclusiones reuniremos todas las similitudes y diferencias que tiene esta novela negra con el resto de novelas españolas de este género.

ÍNDICE

1. Introducción	4
2. Orígenes y tipología de la novela negra	4
3. 1. Traducciones y desarrollo de la novela negra en España	8
3. 2. El despegue de la narrativa policial en España	13
3. 3. Escritoras de novela criminal	18
4. La narrativa policial de Marta Sanz	21
4. 1. La obra literaria de Marta Sanz su recepción crítica	21
4. 2. Rasgos estéticos de su novelística	24
5. <i>Black, Black, Black</i>	25
5. 1. Estructura	26
5. 2. Voces narrativas	28
5. 3. Espacio	30
5. 4. Tiempo	32
5. 5. El crimen y sus pequeñas ambiciones de los seres corrientes	33
6. Conclusiones	36
7. Bibliografía	40

1. INTRODUCCIÓN

Los objetivos de este trabajo son analizar el desarrollo y auge de la novela negra en España, la incorporación al cultivo del género de numerosas escritoras y estudiar la aportación de la autora Marta Sanz a este género. En la primera parte, se hará una aproximación a los orígenes de la novela policiaca y, más adelante, de la novela negra y su lugar y características en España, para poder enmarcar mejor la novela *Black, Black, Black*. Para este apartado, el más teórico, se ha acudido a manuales específicamente dedicados al género policiaco. Dado que hay una gran cantidad de bibliografía sobre esta modalidad de la narrativa novelesca, se han seleccionado algunos de los estudiosos más representativos. También se dedicará un apartado específico a aquellas escritoras españolas del género negro. Las referencias bibliográficas que se han seguido en el capítulo "Escritoras de novela criminal" son, sobre todo, artículos de revistas literarias más que manuales, ya que son muy pocos los que se dedican a este tema en concreto. Por otro lado, la segunda parte está dedicada a la autora, Marta Sanz. Revisaremos su producción literaria y la acogida crítica que han recibido sus obras, intentando delimitar aquellos rasgos formales y temáticos que la caracterizan. Veremos más adelante que muchas de las características propias de la autora se dejan ver en *Black, Black, Black*. La tercera parte corresponde al análisis literario de la novela, en concreto, al análisis literario de la estructura, el espacio, el tiempo, las voces narradoras, los temas y, un apartado de conclusiones que se dedicará a exponer las similitudes y diferencias que tiene la obra de Marta Sanz con las características propias de la novela negra española. Con esta última sección se pretende demostrar si *Black, Black, Black* es o no una novela que pertenece al género negro español.

2. ORÍGENES Y TIPOLOGÍA DE LA NOVELA NEGRA

En primer lugar, conviene definir las características primordiales de esta literatura. Nos encontramos en el mundo de las novelas policiacas, aquellas que giran en torno a un crimen. Edgar Allan Poe (1809-1849), autor norteamericano, sentó los cimientos del género policial clásico -o novela problema- en el ámbito europeo con sus obras. Escribió tres relatos policiales -*Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *La carta robada* (1844) y *El misterio de Marie Roget* (1843)- que, por su extensión ligian el nacimiento del género a la narrativa breve o al cuento. Este escritor dejó un legado

literario que se ha convertido en un punto de referencia constante para autores tan variados como Baudelaire, Dostoievski, Cortázar o Stephen King. Poe creó el personaje de Auguste Dupin, investigador lógico, inteligente, infalible, que utiliza la razón y la ciencia, sin necesitar los grandes medios de la policía para la resolución de los casos. El mundo que aparece en sus obras es el de las clases altas. Desde la publicación de sus relatos, las pautas que sigue el autor norteamericano pasarán a formar parte de los posteriores relatos policíacos. Este primer subgénero histórico de la novela policíaca, el que comprende desde los inicios del género con Poe y Conan Doyle, hasta su época de mayor auge durante el período de entreguerras en el pasado siglo (1920-1940), se denomina en inglés *classical*. Para nombrar este subgénero en español se ha adoptado tanto la forma inglesa («novela policíaca clásica») como la francesa («novela-enigma»).

Siguiendo estos modelos, surgen en Europa dos escuelas: la escuela anglosajona y la escuela francesa. De la primera destacan nombres como los de Sir Arthur Conan Doyle, G. K. Chesterton y Agatha Christie, entre otros. El detective Sherlock Holmes, a diferencia del creado por Poe, es un profesional y le pagan por ello. Es un personaje frío, misterioso y restaurador del orden al final de las novelas. Además sigue el método deductivo positivista. Así pues, si antes el modelo de detective era Dupin, ahora lo es el detective privado Sherlock Holmes. En el caso de la escuela francesa, Emile Gaboriau (1832-1873) inventa al inspector Lecoq y Maurice Leblanc (1864-1941) al conocido Arsenio Lupin. Este último, ladrón de guante blanco, rompe con la línea analítica de sus predecesores introduciendo el azar.

Muchos han sido los críticos que han dedicado estudios a ofrecer una tipología de la novela policial. El filósofo y teórico búlgaro Tzvetan Todorov caracteriza la novela policíaca clásica por la superposición de dos planos temporales correspondientes a las dos historias narradas: la primera coincide con la «historia del crimen» que está ausente en el sentido de que no se hace visible en el relato y que termina donde comienza la segunda, esto es, la «historia de la investigación» realizada por el detective, el cual progresivamente va dejando al descubierto la primera hasta llegar a la solución del misterio. Su preocupación central es averiguar lo que ha ocurrido, como harían

Doyle y Christie¹. J. F. Colmeiro añade otra importante característica propia de este tipo de narrativa y es el componente ético:

Allí [en la novela policiaca clásica], la fórmula del juego deductivo, la investigación de la acción criminal, está fundamentada en la oposición radical entre los principios del Bien y del Mal, simbolizados en las figuras antagónicas del investigador y del criminal. (1994: 59)

En términos muy elementales, diremos que el criminal transgrede pues las normas sociales de convivencia o atenta contra la misma constitución de la sociedad, por lo que supone una amenaza para la misma. Para neutralizar esta amenaza se encomienda al investigador, el policía o el detective la tarea de defender el sistema social de los ataques hechos por el criminal. Según Colmeiro, «la fórmula exige que la investigación conduzca a una solución final reparadora del orden social, en la cual el criminal sea descubierto y castigado» (1994:60). Sin embargo, en la novela policiaca clásica, la oposición al criminal por parte del detective no se basa primordialmente en principios morales, sino estéticos. La rivalidad con su adversario es estética, resultado del enfrentamiento racional entre dos genios igualmente extraordinarios (el ejemplo paradigmático es Sherlock Holmes y el profesor Moriarty). Para Holmes, como para los lectores, la investigación es un entretenimiento noble, un deporte, y este es el propósito central de todo detective de las novelas policiacas clásicas y de este subgénero en su conjunto. A pesar de ello, dicho subgénero «tiene un efecto tranquilizador, a manera de antídoto que devuelve la seguridad individual y colectiva tras la amenaza desintegradora» (Colmeiro, 1994: 60). Es por ello que estas novelas necesitan la fórmula del «final feliz», en la que el crimen o el misterio se resuelven perfectamente y sin ninguna ambigüedad.

Siguiendo el orden cronológico, durante la «edad de oro» del período de entreguerras la novela policiaca sufre una transformación radical en Estados Unidos. Autores como Dashiell Hammett y posteriormente Raymond Chandler crean una nueva escuela de novela policiaca a partir de un tipo de relato sensacionalista extremadamente popular, el relato *hard-boiled* de acción trepidante, personajes duros, con grandes dosis de sexo y violencia, «característico de las revistas *pulp* (impresas en papel barato) que incluían tanto relatos del Oeste como narraciones policiacas» (Colmeiro, 1994: 34). Al final de la Segunda Guerra Mundial son editados en Francia los autores norteamericanos

¹ TODOROV, Tzvetan. (1971). «La typologie du roman policier». En *Poétique de la prose* (pp. 63-77). Paris: Éditions du Seuil.

que cultivan la temática policiaca *hard-boiled* bajo la etiqueta *série noire* (serie negra) y, posteriormente, se traducirán sus obras en España e Hispanoamérica, adoptando el nombre de «novela negra». Para Todorov, el surgimiento de esta modalidad dentro del género policial vino favorecida por la situación que vivió Norteamérica tras la Primera Guerra Mundial, con el crack económico del 29, la imposición de la Ley Seca, el desarrollo de las mafias y la corrupción de instituciones estatales. En cambio, para José Colmeiro, este gran subgénero nace en parte como continuación y en parte como reacción a la novela policiaca clásica. La gran diferencia entre la clásica y la negra supone una inversión del orden de los principios éticos y estéticos:

En la novela negra se mantiene la temática criminal como juego estético pero su importancia queda ahora desplazada o reducida con respecto al componente ético, que tiende a ocupar generalmente un lugar predominante. (Colmeiro, 1994: 61)

Otro rasgo de la novela policiaca negra se puede explicar contraponiéndola a la clásica. Si en la primera el detective era un superhombre con sobrenaturales poderes de observación y deducción (Holmes, Poirot), ahora se da paso al detective como ser marginal y con una moral ambigua. Por otra parte,

[...] el método de investigación ya no se basa exclusivamente en el juego deductivo o inductivo desde una perspectiva alejada, sino en la involucración activa y personal del detective en los mismos hechos a investigar. (Colmeiro, 1994: 61)

Es decir, el detective no debe permanecer impasible ante la acción criminal y las víctimas que provoca, ya que está obligado a defender a la misma sociedad que lo margina para sobrevivir en ella. Este personaje ha perdido su inmunidad y ahora es un ser tan vulnerable como cualquier otra víctima. De esta forma, la investigación no es un juego estético, como para Holmes, sino que obedece a una particular postura ética. Ahora los conceptos del bien y el mal no son absolutos y la sociedad está basada en otros principios como el dinero, la imposición del poderoso sobre el débil, el rico sobre el pobre, la corrupción de políticos y de la policía, etc. Esta nueva novela arraiga en un contexto histórico social específico y, en el marco del sistema capitalista, muchas veces denuncia los abusos del poder, aunque también la capacidad de corrupción de todos los seres humanos, la pasión por el dinero, la ambición, el deseo de poder, la facilidad del soborno al ciudadano honesto, etc.

Hasta ahora se han mencionado a críticos, estudiosos de la teoría de los géneros, que han dedicado algunos estudios a la literatura de crímenes, pero algunos autores que escriben novela negra también reflexionaron sobre estos textos. Es el caso de Raymond

Chandler (1888-1959), un escritor norteamericano que con sus diecinueve relatos policiales empezó a definir su propio estilo y a crear unos personajes cuyos rasgos tomarían después muchos otros como modelo. En su ensayo *El simple arte de matar* (1950) reflexionó sobre la novela policiaca norteamericana o *hard-boiled* caracterizada por ser más violenta y más cercana a la realidad que, por ejemplo, las novelas británicas. De hecho, «Chandler hacía del realismo la seña de la clase de la novela que cultivaba» (Valles Calatrava, 1991: 35). La novela negra norteamericana hacía, se podría decir, un estudio, incluso un documental, de la sociedad estadounidense del momento, describiendo los espacios más sórdidos de las ciudades o a los personajes más deleznable. Y así lo dijo Chandler en su ensayo: «Los personajes, el ambiente y la atmósfera deben ser realistas. Hay que referirse a personas reales en un mundo real», haciendo hincapié en la problemática moral y social. Hasta el lenguaje es tan crudo que refleja con intensidad la violencia urbana pero, siguiendo los planteamientos de Patricia Highsmith, en su libro *Sus... pensé. Cómo se escribe una novela de misterio* (1983),

El escritor de suspense [...] debe hacer algo más que describir la brutalidad y la sangre. Procurará iluminar un poco la mente de los personajes; debe mostrar interés por la justicia o su ausencia en el mundo, por el bien y el mal, y por la cobardía o el valor de los seres humanos, pero no como simples fuerzas que contribuyen a que el argumento se mueva en una u otra dirección. En pocas palabras, sus personajes inventados tienen que parecer reales.²

Finalmente, a medio camino entre la novela policiaca clásica y la novela policiaca negra, y relacionada con el elemento de la realidad, se encuentra un tercer subgénero, aunque más cercano de la primera que de la última, que ha tenido una menor difusión. Colmeiro la denomina novela policiaca «psicológica» o «costumbrista». Esta corriente se caracteriza especialmente

por el énfasis en la caracterización e introspección psicológica de los personajes y la importancia de la descripción de los usos y costumbres, paisajes y ambientes sociales en los que transcurre la acción. Por esa razón, es de todos los subgéneros policiales el más cercano al realismo tradicional. (Colmeiro, 1994: 64)

Además, el investigador de este tipo de novela no es un ser supernatural como en la vertiente policiaca tradicional, ni un ser marginal como en la vertiente policiaca negra, sino un ser normal, un «hombre gris», dice Colmeiro.

² HIGHSMITH, Patricia (1983). *Plotting and writing suspense fiction*. Gran Bretaña: Editorial Polar Press. Publicado en España en Madrid: Círculo de Tiza, 2014.

No cabe duda que la temática criminal o delictiva se ha dado en la literatura de todos los tiempos y de todas las culturas. Ahora veremos cómo se introduce este género en España y las características que adopta.

3. 1. TRADUCCIONES Y DESARROLLO DE LA NOVELA NEGRA EN ESPAÑA

La primera aparición de novelas policiacas en nuestro país viene por la vía de las traducciones (Vázquez de Parga, 1993). Sin embargo, algunos críticos como Colmeiro mencionan obras tan tempranas como el cuento de Pedro Antonio de Alarcón, *El clavo* (1853), considerándolo como el primer relato de género policiaco en España. Por otro lado, Valles Calatrava desecha la idea de que 1853 sea el inicio de la literatura policial en España con la publicación de *El clavo* porque considera que este cuento no pertenece al género criminal, sino a la tradición de la "cause célèbre" y de la novela de crímenes reales. Mientras que la estudiosa Laura de los Ríos sí considera *El clavo* un cuento amoroso-policíaco en su estudio a la edición de Pedro Antonio de Alarcón *La comendadora, El clavo y otros cuentos* (2006). En cualquier caso, los primeros vehículos de difusión serán los folletines que acompañaban a determinados periódicos y revistas. Nos encontramos pues en el ámbito de la literatura popular.

En países como Francia, Reino Unido o Norteamérica, ya a mediados del XVIII y principios del XIX, había una práctica generalizada de novelas que utilizaban la temática criminal como material literario. Sin embargo, en España es evidente la ausencia de esta narrativa en las fechas señaladas:

[...] la ausencia en la España de entonces (y en buena parte aún en la del siglo siguiente) de una verdadera economía industrial capitalista, de una burguesía poderosa y una demografía urbana, y como consecuencia la falta de infraestructura policial moderna como la inglesa, francesa o norteamericana, no hizo factible la aparición de una novela policiaca española. (Colmeiro, 1994: 89)

En estos primeros años del siglo, la escasez y dispersión de las novelas criminales son sus más destacadas características. Era un género del que se desentendieron los escritores españoles, se negaron a contemplar el crimen desde la realidad social. Así, hasta los años treinta, se extendió una etapa de absoluto desinterés para la novela criminal en España, aunque no de declarado desprecio por parte de los autores. Pero hubo quienes se atrevieron a abordar ocasionalmente el género con las

más variadas intenciones, como es el caso de Emilia Pardo Bazán y *La gota de sangre* (1911), publicada en la colección «Los contemporáneos». Se trata de una novela corta cuya intención era la de "emular los juegos racionalistas de Sir Arthur Conan Doyle" (Vázquez de Parga, 1993: 38). Pero al margen de sus intenciones, Pardo Bazán aportó al género "la introspección psicológica de los personajes", por una parte, y "la relativización y el cuestionamiento de la problemática moral", por otra (Colmeiro, 1994: 120). A pesar de las innovaciones tan importantes que introdujo, no serían aprovechadas, ni siquiera reconocidas, por otros autores españoles. De hecho, la novela policiaca continuó siendo en España un género menospreciado por los intelectuales, que veían en él nada más que un pasatiempo divertido.

Las primeras décadas del siglo XX suponen la introducción y la catalogación como género de las novelas policiacas en España, aunque

[el género policial] venía a ser entonces un simple juego intelectual venido de otras tierras, digno de ser contemplado desde fuera y a lo sumo de ser jugado como puro entretenimiento o de ser parodiado, pero nada más. (Vázquez de Parga, 1993: 11)

Algo parecido es lo que dice Valles Calatrava (1991):

la densidad de acontecimientos sociales y políticos de estas cuatro primeras décadas del siglo se corresponden con una importante actividad literaria en nuestro país que se concentra principalmente en el modernismo y el noventayochismo, las formulaciones vanguardistas, la generación del 27 y la literatura comprometida. En ese floreciente marco artístico la novela policiaca [...] no pasa de ser una simple anécdota, si bien su surgimiento y primeras manifestaciones tendrán lugar efectivamente en esta etapa y no en el siglo anterior. (Valles Calatrava, 1991: 90)

Hemos visto que la práctica del género era escasa por parte de los escritores españoles, lo que no significa que no se leyera en España literatura proveniente del extranjero. Después de haberse iniciado el siglo XX

empezaron a publicarse en nuestro país traducciones de novelas policiacas extranjeras, provenientes en su mayoría de Inglaterra, Francia y Estados Unidos. En el periodo que va de la mitad de la primera década hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, la traducción y edición de novelas policiacas foráneas alcanza un primer momento de auge espectacular. (Colmeiro, 1994: 97)

De entre todos los autores extranjeros destaca Sir Arthur Conan Doyle por su repercusión popular y su influencia en los autores locales (la primera edición española que se conoce de sus obras es de 1906, *Estudio en escarlata*). Entre 1907 y 1908 aparecen las *Aventuras de Sherlock Holmes* en ocho volúmenes y un año después se editan seis novelas más del autor británico. También en esta primera época de auge se

rescata a autores policiacos del siglo anterior como Poe, Wilkie Collins o Emile Gaboriau. Una novedad dentro del género llega de Norteamérica en 1911 con la extensa serie protagonizada y firmada por Nick Carter (67 novelas en total). De hecho, Jesús Rubio señala en un estudio sobre Valle-Inclán que «la literatura policiaca estaba de moda [en los años veinte] y personajes como Nick Carter o Raffles eran bien conocidos por los lectores». De esta forma Rubio observa cómo Ramón del Valle-Inclán en su obra teatral *La hija del capitán* -perteneciente a *Martes de carnaval* (1930)- mantiene el carácter de investigación policiaca y analiza cómo «este drama esperpéntico se inscribe en la serie del drama policiaco en cuanto a su construcción»³.

De esta época son contemporáneas las novelas del tipo de «ladrón de guante blanco», «relacionadas íntimamente con el género policiaco, pues sus protagonistas son descendientes directos del Doctor Moriarty» (Colmeiro, 1994: 100). Como vemos,

[...] esta primera invasión de literatura policiaca extranjera proveniente de varios frentes creó rápidamente entre el público y la crítica españoles el concepto de un género nuevo, capaz de satisfacer a un considerable número de lectores. (Colmeiro, 1994: 101).

Este primer momento de auge que el género policiaco tuvo en el ámbito nacional fue paulatinamente perdiendo fuerza hacia finales de la segunda década, aunque no llegando a desaparecer nunca del panorama general. El paréntesis de la Primera Guerra Mundial tuvo para España dos consecuencias:

por una parte se atenuó considerablemente la vitalidad de la primera ola de novelas policiacas encabezada por la obra de Conan Doyle; y por otra parte se retrasó la importación de las nuevas novelas que habrían de aparecer en Inglaterra y Estados Unidos desde principios de los años veinte hasta la Segunda Guerra Mundial, la época conocida como la <<edad de oro>> de la novela policiaca. (Colmeiro, 1994: 127)

Sería a mediados del siglo XX cuando se daría el desarrollo de esta modalidad literaria, hablándose al principio de «novelas de misterio» y «novelas de detectives», siguiendo la terminología inglesa. Pero con la evolución del género se generalizó la etiqueta de «novelas policiacas» (Vázquez de Parga, 1993). La recuperación ocurriría lentamente y no volvería a prosperar en España de manera sobresaliente hasta después de la Guerra Civil. Pero aún con esta situación de baja, la literatura de crímenes se mantuvo en un nivel de relativa popularidad debido a series especializadas que publicaban traducciones de esta narrativa. Hablamos de la colección semanal «Biblioteca Oro», de los años treinta, de la editorial Molino de Barcelona, dedicada exclusivamente a relatos

³ VALLE-INCLÁN, Ramón. (2012). «Introducción» en *Martes de carnaval. Esperpentos* (pp. 53-54). Madrid: Espasa Libros.

policíacos. En ella tenían cabida las figuras ya consagradas de la primera época, sobre todo Conan Doyle y Chesterton, y otros nuevos autores que consiguen ser aceptados por amplios sectores del público. Además, según Colmeiro

[...] durante esta época la corriente de mayor éxito en el género policíaco es la novela de aventuras y de misterio [...] y por supuesto de novela policíaca negra que desde finales de los años veinte había comenzado a desplazar en Norteamérica a la novela-problema pero que todavía apenas logra llegar a España. (Colmeiro, 1994: 128)

La situación general va a cambiar notablemente en los años de la posguerra inmediata, «y es que la abundancia de novelas policíacas que se publicaron y consumieron en la década de los cuarenta no es comparable a la de ningún otro periodo» (Vázquez de Parga, 1993: 89). Algo parecido es lo que escribe Colmeiro sobre la novela policíaca y la crítica literaria de posguerra:

[a lo largo de los años cuarenta] el público español accede de manera masiva en primer lugar a la corriente anteriormente inexplorada de la novela-problema de la «edad de oro» encabezada por Agatha Christie, la cual había alcanzado su mayor auge allende de nuestras fronteras en las décadas anteriores. (Colmeiro, 1994: 130)

Los principios de la novela problema no suponían para la censura franquista ninguna preocupación ya que era «conservadora de los valores tradicionales y restauradora del orden establecido» (Colmeiro, 1994: 130). No tuvo la misma suerte la corriente de la novela policíaca negra debido a sus fuertes dosis de violencia y sexualidad y, sobre todo, a su abierta crítica de la corrupción e ineficacia de las instituciones gubernamentales. De esta forma, lo que llegó a España fueron novelas "desnaturalizadas y con mucha irregularidad" (Colmeiro, 1994: 130). Al margen de ello, se produjo en los años cuarenta un claro intento de dignificación del género:

algunos intelectuales, y no precisamente novelistas, confesaron públicamente su afición a la novela policíaca y demostraron su interés por ella como fenómeno literario y como fenómeno social, exponiendo sus ideas al respecto, investigando su origen, examinando su evolución o simplemente divagando sobre su concepto, sus características o sus límites. La novela policíaca empezaba pues a ser algo digno de ser estudiado. (Vázquez de Parga, 1993: 92)

Así, surge entre los escritores españoles un deseo evidente de trasladar a nuestro país las intrigas policíacas que tanto éxito estaban obteniendo. Sin embargo, el resultado no fue todo lo favorable que cabía esperar, ya que en definitiva

los escritores policíacos españoles se limitaron a reproducir el sistema lógico y narrativo del enigma británico con ligeras referencias a ambientes equivocados, de manera que solamente consiguieron cambiar el paisaje pero no las coordenadas que imponían al género los novelistas ingleses. (Vázquez de Parga, 1993: 112)

Los autores españoles imitaron los modelos de la novelística criminal anglosajona con detectives que desplegaban desde el principio sus increíbles dotes deductivas ante un caso, a simple vista irresoluble, como consecuencia de un acto criminal, generalmente de un asesinato.

Si nos acercamos a los años cincuenta, en el panorama que se abría ante el lector, la novela policiaca clásica iba cediendo cada vez más terreno a los detectives norteamericanos, es decir, a la novela policiaca negra. De hecho fue en esta década cuando se utilizó por primera vez en España la expresión «novela negra». El calificativo había tenido éxito y se utilizó aquí en sentido más amplio para designar aquellas «narraciones de misterio, de estilo americano, caracterizadas por la acción, por la violencia y por el lenguaje conciso y coloquial, sin fijarse demasiado en la crítica realista que después se le exigiría» (Vázquez de Parga, 1993: 148). La colección «Club del Crimen», por ejemplo, editada por Luis de Caralt en 1950, introdujo masivamente la obra de Peter Cheyney, que obtuvo gran éxito. Junto a ella publicó narraciones de William R. Burnett, Marty Holland y James Hadley Chase. La colección «El Búho», de editorial Planeta, incluyó en su catálogo cinco títulos de Dashiell Hammett. Ediciones Mépora, por su parte, editó en 1952 la llamada «La Novela Negra» en libritos de unas cien páginas que contenían novelas cortas de ciertos colaboradores de los *pulps* americanos. En ella se encuentra el único volumen de John Carroll Daly publicado en España, además de otros de William Irish, Dorothy B. Hughes, etc.

Pero al margen de este tipo de narraciones, se prolongó la publicación de otras más clásicas similares a las del periodo anterior. Todas estas novelas eran muy similares y respondían siempre a la misma estructura narrativa: el eterno dualismo moral, la lucha del bueno contra el malo con el triunfo final del primero. La acción, pues, se imponía en la novela criminal popular ya que los gustos de este público no conectaban con la novela problema, que precisaba de cierta reflexión. Así las editoriales sacaban a la luz series caracterizadas por las rápidas aventuras, más o menos violentas, que envolvían a sus personajes, como es el caso de la colección «F. B. I.» de la editorial Rollán, la colección «Servicio Secreto» de la editorial Bruguera o la colección «C. I. A.» de editorial Dólar.

3. 2. EL DESPEGUE DE LA NARRATIVA POLICIAL EN ESPAÑA

Con la desaparición del régimen franquista y el proceso de Transición a la democracia en la segunda mitad de los años setenta, el país evolucionó hacia una sociedad moderna capaz de igualar al resto de países europeos. En lo que respecta a la literatura de crímenes, la novela policiaca clásica había venido perdiendo su posición hegemónica desde el inicio de la década, mientras que lo ganaba la variante negra. De nuevo señala Colmeiro las causas del auge de la novela policiaca negra en España:

la conciencia colectiva de vivir en una sociedad nueva, con unos nuevos problemas antes ignorados o imposibles de discutir abiertamente (corrupción política, delincuencia e inseguridad ciudadana, drogas, desempleo) y también con unos nuevos valores, unido a la eliminación de la censura, el favorable clima cultural y la gran operación promocional por parte de las editoras. (Colmeiro, 1994: 167)

Mientras que Valles Calatrava asocia este predominio sobre la novela policiaca clásica a

[una] mayor consideración de dignidad del género, al cercano descubrimiento de los clásicos americanos por un público generalmente intelectual y progresista y, especialmente, a la relación que las facetas de realismo testimonial y crítica social de este tipo de narrativa podía mantener con la situación de crisis socioeconómica española y de transición política a la democracia (Valles Calatrava, 1991: 108)

De esta forma, muchos autores se sumergen en este género ya que vieron en él, no solo la posibilidad de un mero entretenimiento, sino también un instrumento capaz de plasmar la nueva sociedad española y sus obsesiones particulares. En este sentido fue pionero Manuel Vázquez Montalbán con *Tatuaje* (1974), una novela que demostraba que «también aquí podían escribirse dentro del género policial, novelas de éxito, y de calidad» (Vázquez de Parga, 1993:202). Montalbán creó al detective Pepe Carvalho, protagonista de más de una veintena de novelas y que le llevaron a convertirse en «figura cumbre de la novela negra española» (Valles Calatrava, 1991: 167). Le siguieron autores como Eduardo Mendoza, Andreu Martín, Francisco González Ledesma, Jorge Martínez Reverte, Juan Madrid... Todos, señala Cristina Jiménez-Landi Crick, son escritores que descubren las posibilidades del género negro

para realizar una crítica social a través del retrato de la sociedad y del reflejo de las desigualdades e injusticias que trae consigo la difícil adaptación de una sociedad urbana a la nueva época post-industrial. (Jiménez-Landi, 2016: 32)

Entre ellos podemos ver que hay un nexo común: la crítica irónica e inconformista de la sociedad española contemporánea. De nuevo, Jiménez-Landi considera que estos autores

[...] ven la novela policiaca negra como una forma de expresar una frustración asociada con los nuevos problemas sociales y, sobre todo, con las deficiencias de la Transición democrática, de la que esperaban un mayor rupturismo con el régimen anterior, lo que produce el llamado "desencanto". (Jiménez-Landi, 2016: 32)

En dichas novelas se presentan las relaciones que hay entre las personas que ostentan el poder y los medios que usan para conservarlo. Se cuestiona la tradicional división del Bien y el Mal para llegar a la conclusión de que son quienes aparentemente más defienden la ley y el orden los causantes del malestar social, «provocando, agrediendo y ocultamente eludiendo la ley enmascarados en la respetabilidad de su posición social» (Comeiro, 1994: 2014). En medio de esta repartición de papeles encontramos la figura del investigador de acuerdo a los cánones formulados por Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Casi siempre un perdedor o marginado, de ambigua moralidad, y cuestionable conducta, pero que posee un código de honor que está por encima de la sociedad corrupta a la que pertenece. Este personaje se ve envuelto en un ambiente de violencia, sordidez y miseria, donde se perfilan los bajos fondos de la sociedad moderna urbana en la cual imperan valores como la falta de compasión, la opresión, la agresividad, la pérdida de la individualidad, etc. Dentro de este ambiente, el cumplimiento de imponer un castigo al culpable no supone un triunfo del orden establecido sino un ataque frontal a la sociedad y a sus valores.

Es posible distinguir ciertas características que distinguen a la novela negra española de la Transición, como la tendencia a utilizar ambientes urbanos donde prevalecen la violencia, el crimen, el miedo, la denuncia de abusos y de la violencia del poder, etc. Significativa resulta la afirmación de Juan Madrid:

La novela policial que se hace, aquí y ahora, está reintroduciendo la posibilidad de un nuevo discurso realista, superador de los antiguos esquemas de todos los realismos que en este país han sido. Creo que la poética de la novela negra ha creado las mejores claves para entender esta sociedad, en este momento determinado⁴.

Las novelas policiacas sitúan su trama en la gran ciudad ya que «contribuye a crear la atmósfera propicia para el crimen» (Jiménez-Landi, 2016: 55). Como espacio corrupto y lleno de violencia, la ciudad es el escenario propio para la novela negra. En el caso de España, señala de nuevo Jiménez-Landi:

La sociedad en la que viven los autores españoles de los años ochenta sufre otra radical transformación, ya que no solo se encuentra en un periodo de transición entre el

⁴ MADRID, Juan. (1990): «La novela negra, Introducción a Cuadernos de Asfalto», Madrid, *Cambio 16*, 14.

franquismo y la democracia, sino en pleno camino a la posmodernidad. (Jiménez-Landi, 2016: 59)

Así la mayor parte de los detectives de la novela negra española de la Transición se mueve en ciudades que están sumidas en pleno proceso de cambio hacia esa ciudad posmoderna y, por tanto, deben ser buenos conocedores de su geografía ya que la ciudad forma parte del crimen y puede revelar sus causas y su naturaleza. Pero la ciudad posmoderna, al contrario que la ciudad moderna, se resiste a ser comprendida y de esta forma la labor del detective se vuelve cada vez más difícil. En las novelas surgidas entre los años setenta y ochenta, sobre todo Barcelona y Madrid, se convierten en los escenarios predilectos para reflejar los fenómenos de pobreza, marginalidad, prostitución, corrupción, etc. Obras como la ya mencionada *Tatuaje* y *Los mares del sur*, de Montalbán, *Crónica sentimental en rojo*, de Francisco González-Ledesma o *Las apariencias no engañan*, de Juan Madrid, «muestran desde los ambientes más sórdidos de la ciudad hasta los más refinados, entre los que se mueven policías corruptos y poderosos millonarios asesinos, así como gente pobre sin remedio» (Jiménez-Landi, 2016: 63). Y mientras el protagonista se mueve por estos espacios va mostrando su interpretación del espacio que recorre.

Para empezar a hablar de la novela negra en los años noventa, podemos empezar citando a Andreu Martín, uno de los autores destacados de este género durante la Transición:

El boom de la novela negra fue coherente en un momento de euforia y liberación, como fue el de la Transición. Pero ahora vivimos una época en la que se ha vuelto al elitismo cultural⁵.

Podemos distinguir, como hace Jiménez-Landi, tres grandes tendencias de la novela negra durante la década de los noventa. En primer lugar están algunos autores relevantes en el periodo de los ochenta que continuaban dedicándose al género negro con éxito. Es el caso de Montalbán y su serie Carvalho o Juan Madrid que publica *Días contados* (1993), con muchos rasgos de su obra anterior o Mariano Sánchez Soler que ha escrito varias novelas negras en las que trata temas como la violencia fascista, el tráfico de mujeres o la corrupción. Un segundo grupo estaría formado por jóvenes autores de los noventa o la llamada "generación X". José María Izquierdo considera que se trata de la generación que ha sufrido la "amnesia colectiva", que desconoce el pasado

⁵ RESINA, Joan Ramón (1997). *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.

cercano de España⁶. Aquí entrarían nombres como los de José Ángel Mañas, Ismael Grasa, Lola Beccaria, Juan Manuel de Prada, etc. Para acabar con estas tendencias, resulta muy interesante el tercer grupo que divide Jiménez-Landi. A finales de los noventa tiene lugar un cambio de paradigma con la aparición de *Ritos de muerte* (1996) de Alicia Giménez Barlett y *El lejano país de los estanques* (1998), de Lorenzo Silva. La autora que venimos citando considera que estos dos escritores implantan definitivamente en España el subgénero *police procedural*, consistente en series protagonizadas por una pareja de policías nacionales en el caso de Giménez Barlett, y de guardias civiles en el de Silva.

Se trata además de miembros de los cuerpos de seguridad del Estado "ejemplares", esto es, al contrario que algunos de sus predecesores [...] se encuentran integrados en la institución en la que trabajan, son valorados por sus superiores y cumplen las reglas que implica su trabajo. (Jiménez-Landi, 2016: 46)

Además estos autores vuelven a las características básicas de la narración, esto es, la preferencia de ambos por una estructura de tipo enigma en la que prima la resolución del misterio en torno al crimen para detener a los culpables y restablecer el orden previo a estos. También hay que decir que los motivos de los crímenes suelen ser de tipo personal, según apunta la autora que venimos citando, y aunque hay cuestiones relacionadas con la sociedad española actual no se da un cuestionamiento crítico, sino que «la resolución de los casos implica la aceptación del statu quo, del que las fuerzas del orden son representantes» (Jiménez-Landi, 2016: 47).

La diversidad de temas y estilos es uno de los aspectos más evidentes que se puede destacar de la novela negra actual pero con un rasgo común: el interés por la realidad social. Colmeiro, en su artículo «Novela policiaca, novela política» (2015) señala de igual forma: "uno de los aspectos más significativos de la evolución de la novela policiaca en España ha sido su transformación en un género político» (Colmeiro, 2015: 15). De modo que muchas novelas tratan temas muy actuales como la inmigración, la especulación inmobiliaria, la corrupción, la incorporación de la mujer en el ámbito de los cuerpos de seguridad del estado, los nuevos modelos de familia, la homosexualidad... En este sentido, destacan las obras de Javier Otaola, Susana Hernández, Marta Sanz, etc.

⁶ IZQUIERDO, José María (2001): «Narradores españoles novísimos de los años noventa». En *Revista de estudios hispánicos*, XXXV, 2, 296.

Con todo este repaso de la novela policiaca en nuestro país podría decirse que finalmente se ha producido una implantación del género policiaco en España dado el creciente número de escritores que con que cuenta el género y su especialización casi exclusiva, además del éxito editorial que se traduce en un aumento de las ventas. El género negro no ha hecho más que crecer, como puede verse en que cada vez son más los festivales especializados que se celebran por todo el país: BCNegra, la Semana Negra de Gijón, Getafe Negro, el Congreso de Novela y Cine Negro de la Universidad de Salamanca, etc.

3. 3. ESCRITORAS DE NOVELA CRIMINAL

Durante la Transición política tuvieron lugar una serie de cambios sociales que fueron fundamentales para las mujeres españolas. Como ha estudiado Pilar Nieva de la Paz,

[...] fue precisamente en estos años cuando se produjo la normalización de la participación de la mujer en otra faceta más de la vida pública española, la creación literaria. El acceso creciente de las mujeres a los diferentes niveles educativos y profesionales posibilitó el potencial de lectoras. Las editoriales atendieron a las demandas de este creciente sector del mercado ofreciendo en sus catálogos una abundante oferta de títulos narrativos de escritoras. La apertura a otras literaturas [...] trajo consigo la aparición de múltiples traducciones de autoras internacionales de prestigio, como Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Virginia Woolf y Marguerite Yourcenar. (Nieva de la Paz, 2004: 15)

Volviendo al marco más limitado de la novela policial, la Transición lo fue también para el género criminal. En ese contexto, Lourdes Ortiz publica en 1979 *Picadura mortal* –cuyo detective protagonista es una mujer que aclara un turbio caso delictivo en las tabaquerías canarias–, novela con la que inicia un nuevo camino, el de la narrativa criminal de autoría femenina. Ya hemos mencionado a Pardo Bazán como pionera en el cultivo de este género pero, como señala Elena Losada Soler en su artículo "Matar con un lápiz. La novela criminal escrita por mujeres" (2015),

[...] es a partir de 1975 cuando se produce la aparición de un número significativo de textos de narrativa criminal escrita por mujeres en España en todos sus subgéneros, y crece durante los años noventa y la primera década del siglo XXI hasta convertirse hoy en una realidad indiscutible. (Losada, 2015: 9)

En este boom actual de novelas de crímenes «encontramos muchos nombres de mujer» aunque, «obviamente, las escritoras de narrativa criminal no constituyen un

bloque homogéneo» (Losada, 2015: 10). A modo de resumen y «necesariamente incompleto», Losada recuerda cómo a la novela ya mencionada de Lourdes Ortiz le siguieron las pioneras de los años ochenta: Marina Mayoral, Núria Mínguez, Josefa Contijoch, Maria Aurèlia Capmany y Maria-Antònia Oliver, entre otras. Tras ellas llegó «el hito fundamental que significó en los noventa la serie creada por Alicia Giménez Barlett». Ya en el siglo XXI, se les han sumado nombres como Berna González Harbour, Blanca Álvarez, Marta Sanz, Mercedes Castro, Rosa Ribas, Cristina Fallarás, Empar Fernández o Dolores Redondo. Todas ellas abarcan

[...] posiciones estéticas y voluntades literarias de todo tipo y también todo el arco ideológico, desde la novela criminal lesbiana de Isabel Franc y Susana Hernández al curioso caso de la novela criminal católica que encarna Reyes Calderón. (Losada, 2015: 11)

También Colmeiro hace referencia a la presencia de escritoras del género policiaco, en concreto a la novela negra:

En los últimos años, particularmente con la aparición de un número de escritoras de novela negra y de una mayor sensibilidad hacia planteamientos no heteronormativos, el género ha servido también como espacio de exploración, crítica y subversión de los valores patriarcales y del masculinismo característico de los modelos clásicos, como una nueva forma de autocuestionamiento genérico (Colmeiro, 2015: 15)

La narrativa criminal escrita por mujeres, según Losada ofrece

[...] un testimonio de los cambios sociales en los estereotipos de género. El estudio de esta fractura de los estereotipos nos permite construir hipótesis sobre las variaciones en el concepto de las relaciones entre mujer y poder, una evolución que se observa en las tramas e incluso en el lenguaje [...] y que oscila entre la reproducción y la subversión de los estereotipos de género. (Losada, 2015: 12)

Por otra parte, Bados Ciria en el artículo nombrado en el apartado anterior, considera que en las novelas de estas nuevas narradoras

[...] se introducen temas que tienen que ver con cuestiones de género, desigualdad y discriminación, el acoso sexual, la violencia doméstica, así como otros asuntos relacionados como la explotación de la tierra y el ecofeminismo. (Bados Ciria, 2015: 26)

Cabe destacar también que «aparecen nuevas investigadoras que participan de la misma estructura del poder patriarcal: son mujeres policías o juezas» (Losada, 2015: 12), y en ellas vemos un cuerpo que ya no puede ser herido solo en las formas tradicionales de la feminidad (Losada apunta al maltrato físico o sexual, por ejemplo), sino también por una bala. Junto a las nuevas detectives, también surgen las nuevas criminales,

mujeres que asesinan por motivos no sentimentales o de maneras no tradicionalmente ligadas al estereotipo de la feminidad -usando veneno o induciendo a un hombre a cometer *su* crimen-, mujeres que participan en grupos de crimen organizado o que asesinan por poder. (Losada, 2015: 12)

Un ejemplo singular es el caso de la escritora antes mencionada Isabel Franc- que firma algunos de sus libros con el seudónimo Lola Van Guardia-, en cuya novela *No me llames cariño* (2004) prácticamente todos los personajes –la asesina, psicóloga, juezas, fiscales, policías, taxistas...- son mujeres; sólo las víctimas son varones, poniendo de relieve cuán frecuente es esta desigualdad representativa en las obras de autoría masculina. La narrativa de Isabel Franc se centra, en la mayoría de sus obras, en el mundo de la homosexualidad femenina. Y es frecuente que las escritoras de novela criminal se interesen por las normativas de género o aborden asuntos de gays y lesbianas pues, como observa Colmeiro, esta materia puede ser también un tema muy político. Según este autor, desde los años ochenta han aparecido a veces como subtextos significativos en las novelas de diversos autores, como Vázquez Montalbán o Andreu Martín. En casos más recientes destacan las novelas de Blanca Álvarez (*Plumas de doble filo* (2000), *La mansión de las Tríbadas* (2002)), Javier Otaola (*As de espadas* (2009) centrada en la investigadora lesbiana vasca Felicidad Izaola) o Marta Sanz (*Black, Black, Black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012)) con el detective homosexual Arturo Zarco (Colmeiro, 2015: 27), quien tiene como alter ego a su ex mujer Paula y que es como la otra cara de su personalidad.

4. LA NARRATIVA POLICIAL DE MARTA SANZ

4. 1. LA OBRA LITERARIA DE MARTA SANZ Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA

La relación con la literatura de esta escritora madrileña, nacida en 1967, ha sido siempre cercana, ya que es Doctora en Literatura Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid y profesora en la Universidad Antonio de Nebrija. De sus datos biográficos, lo que más se repite es que fue redactora jefe de la revista cultural *Ni hablar* y que ha colaborado con distintas publicaciones periódicas como *ABC*, *Escuela de Noche* o *Viento Sur*. Además, cabe mencionar sus colaboraciones en el diario *El País*, también en el periódico *El público* y con el Instituto Cervantes, así como en las revistas literarias-culturales *Mercurio*, *Ínsula* y *Quimera*. Su producción narrativa se abrió con la novela *El frío* (Madrid: Bedate, 1995), a la que siguieron *Lenguas muertas* (Madrid: Debate, 1997) y *Los mejores tiempos* (Madrid: Debate, 2001), por la que recibió el Premio Ojo Crítico de Narrativa de Radio Nacional de España en 2001. *Animales domésticos* (Madrid: Destino, 2003) supuso un salto en su creación por el número de reseñas que generó:

Eminentemente galdosiana en su forma y en sus temas, la novela ofrece, a partir de un nudo de relaciones familiares, el relato de lo que supuso para la burguesía y sus estamentos aledaños la muerte de Franco y la Transición a la democracia⁷.

Siguiendo con el orden cronológico de su producción narrativa le sigue en el tiempo *Susana y los viejos* (Barcelona: Destino, 2006), con la que quedó finalista del Premio Nadal y la *Lección de Anatomía* (Barcelona: RBA, 2008). Rafael Chirbes hizo un prólogo a esta última obra que la coloca «como texto que marca un punto de inflexión en la narrativa de Marta Sanz: libro fronterizo, autobiografía, de cuya anomalía se nos advierte ya desde ese título que remite al célebre cuadro de Rembrandt»⁸. Por otra parte, Sánchez Dueñas apunta que estamos ante una

novela narrada en primera persona por una voz femenina que evoca su vida desde la infancia hasta los cuarenta años, realizando una vivisección personal por medio de la indagación psicológica y sexual, para plantear el aprendizaje y el proceso de construcción de la propia identidad. (Sánchez Dueñas, 2012: 628)

Una identidad femenina que se labra desde la toma de conciencia feminista –que la autora nunca ha negado– y que afirma la construcción del yo desde el cuestionamiento

⁷ SIMÓ COMAS, Marta (2014). «Ética y estética en la novela realista contemporánea: de 'Miau' (1888) a 'Animales domésticos'» (2003). En *Revista de estudios hispánicos*, Vol II, 1, pp. 33-56.

⁸ CHIRBES, Rafael (2014). Prólogo. En *La lección de anatomía* (p. 3). Barcelona: Anagrama, 2014.

de los modelos de conducta prescritos para las mujeres, especialmente los que tienen que ver con la domesticación/sometimiento del cuerpo femenino (de ahí el título). En 2010 publica *Black, Black, Black*, su primera novela negra anclada en un claro propósito socio-político. Dos años después, dentro del mismo género negro, aparece *Un buen detective no se casa jamás*, protagonizada como la anterior por Arturo Zarco, un detective privado muy poco convencional, verborreico, homosexual, que no puede prescindir emocionalmente de su ex mujer, con la que mantiene largas conversaciones telefónicas. Otras cuatro novelas completan su producción literaria en cuanto a narrativa se refiere: *Amour Fou* (2013), *Daniela Astor y la caja negra* (2013), *Farándula* (2015), con la que recibe el Premio Herralde de Novela, y *Clavícula* (2017).

También ha hecho aportaciones en poesía. La primera de ellas con su doble poemario *Perra mentirosa/Hardcore* (2010), seguido de *Vintage* (2013), con el que recibe el Premio de la Crítica de Madrid al mejor poemario de 2014, y, por último, *Cíngulo y estrella* (2015). Tiene dos ensayos: *No tan incendiario* (2014) y el más reciente, centrado en la educación sexual y sentimental de las mujeres en la Transición, *Éramos mujeres jóvenes* (2016); y ha sido editora de *Metalingüísticos y sentimentales: antología de la poesía española (1966-2000)*, *50 poetas hacia el nuevo siglo* (2007) y de *Libro de la mujer fatal* (2009).

Aparte de las reseñas críticas, habitualmente favorables, que han recibido sus obras, el reconocimiento de la calidad literaria de esta autora ha llegado, aunque parcialmente, a los manuales de historia literaria. En la *Historia de la Literatura Española* coordinada por José Carlos Mainer, cuyo volumen 7 escriben Jordi García y Domingo Ródenas con el título “Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010”, se cita el nombre de Marta Sanz junto a un grupo de escritoras como Almudena Grandes, Lucía Etxebarria, Laura Freixas, Cristina Grande, etc. Aunque apenas se le dediquen dos párrafos, los autores de este volumen resaltan los ejercicios de exploración de la condición y la experiencia femeninas en sus obras, así como el nexo de la autora con las mujeres que han «ido modelando su anatomía moral y sentimental⁹». Si hay un rasgo que destaque la mayoría de los autores que hablan de Marta Sanz es su compromiso social. Así lo apunta Ángeles Redondo en el capítulo “Dos narradoras de nuestra época: Gabriela Bustelo y Marta Sanz” del libro del que ella es coordinadora: *Mujeres*

⁹ GRACIA, J; RÓDENAS, D. (2011): *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Editorial Crítica.

novelistas: jóvenes narradoras de los noventa (2003), donde aparece Marta Sanz como una narradora de nuestra época que busca reflejar en sus obras una sociedad deshumanizada, repleta de conceptos como el desamor, el abandono, la locura, la incomunicación, etc., temas comprometidos socialmente. Algo parecido es lo que señala María Pilar López-Cabrales: «para esta escritora, la literatura como la política han de hacer huella», es decir, huye de la banalidad y escribe una literatura comprometida, que no es solo entretenimiento sino que adopta una postura crítica ante el mundo. Es interesante lo que se encuentra en el artículo "Relecturas y creación desde la subversión: Susana y los viejos de Marta Sanz" de Blas Sánchez Dueñas¹⁰ sobre este aspecto:

Marta Sanz, desde la atalaya del inconformismo y la autocrítica al arte narrativo, desde su irrupción en el panorama literario nacional, ha tratado de hurgar en las acomodaticias tendencias narrativas y de aguijar con sus mundos de ficción las continuidades, falta de referentes de compromiso y/o elusiones de los discursos novelescos en el periodo que encabalga el siglo XX y el XXI¹¹.

La novela negra le sirve de mucho a nuestra autora para resaltar ese compromiso. J. F. Colmeiro menciona lo importante que ha sido este género como instrumento de crítica política y cultural para las escritoras del momento, entre ellas Marta Sanz, resaltando principalmente sus ejercicios de estilo y su profunda voluntad de «literariedad»¹². En el mismo artículo es citado Arturo Zarco junto a otros detectives (inspectores, policías, etc.) gays ya que el autor considera como tema político los asuntos de gays y lesbianas.

Marta Sanz es pues una autora con un estilo de escribir ágil y con una gran habilidad para penetrar en la psicología de sus personajes «gracias a la facilidad que tiene a la hora de capturar la lengua hablada», como señala en el prólogo de la segunda edición de *La lección de anatomía* Rafael Chirbes¹³. Una escritora muy comprometida que incorpora en sus obras todos los temas y conflictos que mueven a las personas de hoy en día, y que no es original por el hecho de introducir personajes homosexuales que lleven las investigaciones de un relato policiaco sino por hacer uso de su «desparpajo

¹¹ SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas. (2012). «Relecturas y creación desde la subversión: Susana y los viejos de Marta Sanz». En *Revista signa*, 21, pp. 625-649.

¹² COLMEIRO, José (2015), «Novela policiaca, novela política», *Lectora*, 21, 15-29, en <http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/105.000002445/17653> (consultado el 26/06/2017).

¹³ CHIRBES, 2014.

irónico» para «superponer los modelos genéricos de la novela negra, género a la vez parodiado y homenajeado»¹⁴.

5. 2. RASGOS ESTÉTICOS DE SU NOVELÍSTICA

La orientación narrativa de Marta Sanz está cercana a la de otros narradores denominados «neorrealistas», como José Ángel Mañas, Ray Loriga Múgica, Pedro Maestre, Benjamín Prado y Lucía Etxebarría. Sin embargo, a Sánchez Dueñas le llama la atención el hecho de que "huye de las banalidades y vacuidades, así como de los estereotipos, estilos o corrientes literarias" (Sánchez Dueñas, 2012). Podría encuadrarse dentro del postmodernismo ya que comparte con este movimiento ciertas similitudes, como por ejemplo la creación de relatos polifónicos, una constante dentro de su obra. Si el modernismo tenía como referente un destino utópico, el postmodernismo lleva al cuestionamiento de dicho destino. En novelas como *Black, Black, Black* o *Un buen detective no se casa jamás*, Sanz critica precisamente esa falta de utopías.

Para Sánchez Dueñas,

sus creaciones se originan y parten desde el presente, de la realidad inconfesada o desatendida que nos rodea para ofrecerla con toda su crudeza, su paroxismo, sus obsesiones y su calado, porque, para ella, la literatura tiene que hacer visible las cosas ya visibles pero no vistas o presentadas en su rigor. Debe ser una lupa de la cotidianeidad que, expuesta a través del amplificador cristal de la lente literaria, muestre las realidades que nos rodean, aunque no las queramos ver aunque tratemos de desviar nuestras miradas hacia otro lado. (Sánchez Dueñas, 2012: 628)

En referencia al género negro, la propia autora considera que actualmente "«ha desactivado como género de denuncia social»¹⁵. Así, desde unos planteamientos ideológicos de izquierda, Sanz incorpora en sus libros una fuerte carga de crítica social y política. Según palabras de la propia autora, ella hace, en sus propias palabras, «realismo de terror o terror realista», en el sentido de que apuesta «por ver el horror en primer plano, por desvelarlo, para poderlo combatir»¹⁶. En sus obras critica a aquellos individuos que no ven más allá, que no quieren ver lo que ocurre. Así lo comenta Zarco:

¹⁴ GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011): *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Editorial Crítica.

¹⁵ VELASCO OLIAGA, Javier (2014). «Entrevista a Marta Sanz, autora de Daniela Astor y la caja negra»: <https://www.todoliteratura.es/noticia/7010/entrevistas/entrevista-a-marta-sanz-autora-de-daniela-astor-y-la-caja-negra.html> (consultado el 18/05/2017).

¹⁶ GARCÍA, María Isabel. (2006). «Entrevista a Marta Sanz»: <http://www.literaturas.com/v010/sec0605/entrevistas/entrevistas-03.htm> (consultado el 17/05/2017).

«todo sucede en el cuarto de al lado. Para certificar nuestra estupidez. Todo ocurre en el lugar hacia el que no dirigimos la vista» (2012: 310). Marta Sanz pretende «iluminar facetas de la realidad desapercibidas, abordándolas intrépidamente. Desvelar esa realidad y conectar las experiencias del lector con las del escritor» (Sanz, 2003). Es relevante mencionar en este punto su fuerte compromiso feminista. El tema de la mujer atraviesa todo el grueso de su producción literaria. En su ensayo *Éramos mujeres jóvenes*, Sanz reelabora entrevistas realizadas a mujeres y pone voz «a aquellas que llegaron a la edad adulta durante la Transición y que tuvieron que afrontar el reto de alcanzar la madurez sentimental y sexual" en esos tiempos»¹⁷.

En resumen, Marta Sanz es una narradora reconocida de la literatura actual española, sobre todo tras la concesión del Premio Herralde en 2015. La constante que más se repite dentro de su obra es la denuncia y la crítica social y política. Para ello recurre normalmente a escenarios propios de la cotidianeidad; unos espacios que se ven fracturados por diversos motivos, lo que provoca el terror entre los personajes que se ven obligados a salir del acomodamiento en el que viven para mirar más allá y adentrarse en los problemas reales. La autora se une además a la moda de las novelas negras en 2010 con la primera aparición de Arturo Zarco, pero no lo hace de una manera convencional, como intentaremos mostrar en el análisis que realizamos a continuación de la novela *Black, Black, Black*, donde aparecerán muchos de los ingredientes que componen su poética.

5. *Black, Black, Black* (2010)

El título, *Black, Black, Black* puede tener tres interpretaciones. La primera apunta hacia lo más obvio: el significado de la palabra inglesa "black" (negro) que designaría el tipo de obra que se ofrece al lectorado; la segunda, según sus propias palabras, hace referencia al "bla, bla, bla", al hablar por hablar, que cuadra muy bien con la verborrea tan propia del detective privado Arturo Zarco; y un tercer sentido, imitar los disparos de una pistola (pam, pam, pam). Ya desde el principio, sin siquiera abrir el libro, nos encontramos con el rasgo más llamativo de esta novela, la multiplicidad, al que volveremos más adelante.

¹⁷ FERNÁNDEZ, Juan (2017). «Marta Sanz: la represión sobre las mujeres ha cambiado de rostro, pero continúa»: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/cultura/marta-sanz-escritora-la-represion-mujeres-ha-cambiado-rostro-continua_1020428.html (consultado el 22/06/2017)

En cuanto a la ilustración que aparece en la portada de la primera edición de Anagrama, obra de Berta Sánchez, muestra el marco de una puerta abierta y una escalera ascendente. El hecho de que se elija este espacio es muy relevante. Se está invitando al lector a entrar en un microcosmos vecinal, del que le será difícil escapar, en el que viven personas muy variopintas y donde ocurre la mayor parte de la novela.

Dos citas preceden el comienzo de la novela. Una la del escritor Wilkie Collins, precursor de la novela policíaca en la que alude a los rasgos psicológicos de la criminalidad refinada; otra del editor y crítico Constantino Bértolo, que habla sobre la seducción (2010: 9)¹⁸.

5. 1. ESTRUCTURA

La novela tiene una estructura externa dividida en tres capítulos de similar extensión denominados "Black I", "Black II" y "Black III", aunque cada uno lleva un título diferente y es narrado por un personaje también distinto. En el primer black ("El detective enamorado"), Arturo Zarco narra cómo ha sido contratado por los padres de la víctima para resolver su asesinato y cómo, en el curso de sus investigaciones, entra en contacto con los vecinos del inmueble donde la víctima murió estrangulada. Todos ellos son sospechosos del crimen, pese a lo cual, Zarco se enamora de uno de ellos, el jovencísimo Olmo, con el que empieza una relación sentimental. Conocemos la mayoría de los detalles de la investigación y los pormenores de sus amores a través de los diálogos que Zarco mantiene por teléfono con su ex mujer, Paula Quiñones. Tan importante es esta interlocutora que, al final de la historia, cuando Zarco se halla en el hospital curándose de una paliza, es Paula quien toma las riendas de la investigación y la que soluciona el caso. Esta sería la parte más propiamente policiaca de la novela.

En el segundo capítulo, ("La paciente del doctor Bartoldi") se deja sitio a otra voz narrativa. Corresponde al diario de Luz Arranz, la madre de Olmo, que escribe por recomendación expresa de su psiquiatra. Se trata de una confesión no solo del asesinato que Zarco investiga, sino también de cómo ha eliminado brutalmente a otros vecinos, todo envuelto de detalles violentos. Los lectores son inducidos a pensar que se trata de

¹⁸ SANZ, Marta (2010). *Black, Black, Black*, Barcelona: Anagrama. A partir de ahora citaremos por esta edición.

una verdadera confesión, pero cuando uno de los cadáveres de Luz aparece sano y salvo, se entiende que la confesión es en realidad el ejercicio de la imaginación de una escritora que se está sumergiendo en el género negro. Esta es la sección más metaliteraria, en la que se reflexiona sobre lo que implica escribir, las consecuencias que puede tener el acto de escritura y, también, sobre la propia condición como ser humano. Encontramos en esta parte un ejemplo de cómo en la ficción se medita sobre la ficción, un rasgo propio de la literatura de la postmodernidad. Los límites entre ficción y realidad se difuminan en todo el capítulo.

En la tercera parte ("Encender la luz"), cuando Paula desenreda la madeja de la trama también nos desvela que todo era producto de la imaginación de Luz, casi en las últimas páginas. Hay un juego de palabras entre el título del capítulo y el nombre del personaje, ya que también significa iluminar, desvelar lo que está oscuro, identificar al culpable. Pero antes, Paula, detrás de la línea telefónica, engaña a Zarco y Olmo y se convierte en una narradora en la que no se puede confiar, igual que Luz. Les cuenta la historia de cómo va a casa del asesino, que resulta ser Clemente, el hijo del matrimonio de ancianos que vive en frente de casa de la víctima. Él, amante de Luz, había leído las páginas de su diario y decide asesinar a Cristina de la misma forma que ella lo hace en el texto. En casa de los padres del asesino, Paula es encañonada por el mismo hasta que aparece Luz para cambiar las tornas y es ella la que dispara a Clemente. De nuevo, como ocurre en el diario, Paula se interrumpe cuando revela que se trata de un engaño: «He dicho secamente 'sois dos perfectos imbéciles [...]'. De la brusquedad del insulto paso a la ironía: 'Al fin y al cabo *ceci n'est pas une pipe*'» (328). Esa es su manera de «seguir jugando con Arturo Zarco, que es un perfecto imbécil al que también le gusta jugar conmigo» (332). Al revelar lo que es cierto y lo que no lo es, el pacto de lectura queda restablecido y la novela se endereza. Dos cosas son reales: que Clemente asesinó a Cristina Esquivel porque quería quedarse la casa de sus padres y a Josefina porque pensaba que podría delatarlo; y que era un pedófilo que se acostaba con la hija, menor de edad, de su novia. Lo que es producto de la imaginación de Paula es que ella corriera peligro yendo a casa del asesino y que Luz, como una valiente heroína, la salvara matando al culpable de tan horribles crímenes. Si la novela empezaba con Zarco castigando a su ex mujer, termina a la inversa, Paula castiga al detective, y a su novio, cumpliendo así su venganza. Así pues, Marta Sanz juega con sus lectores como Paula había jugado con Zarco y Olmo.

5. 2. VOCES NARRATIVAS

Como hemos dicho, uno de los rasgos más interesantes de *Black, Black, Black* es la multiplicidad estética, genérica y narrativa. Sin embargo, este aspecto lo lleva Marta Sanz al extremo y vamos a encontrar multiplicidad también en la caracterización de los personajes, de su voz y su espacio. Nos encontramos en esta novela con cambios de focalización, la interferencia de un relato dentro de otro y la conciencia de varias voces narrativas. La escritora asume, como ella misma comenta en una entrevista concedida a Daniel Arnoja, «el reto de contar a través de una voz que se expresa sobre diferentes soportes»¹⁹. Es decir, a pesar de hacer hablar a varios personajes, la voz narrativa es siempre la misma, la cual se expresa por medio de una impresionante destreza lingüística, sobre diferentes soportes. La subjetividad de Zarco se entreteje progresivamente con la de Paula en una única voz polifónica pero que no deja de ser la voz del varón que ha silenciado a la de la mujer. Lo que ocurre entre ambos es un desdoblamiento del personaje. La autora introduce con Paula la parte femenina, como hemos dicho, una voz híbrida. Esta voz, o voces, está cargada de enumeraciones léxicas y juegos de palabras, sobre todo cuando el que habla es Zarco. Por otra parte, la narración Zarco-Paula deja sitio en el centro a otra voz narrativa: Luz.

Arturo Zarco es un cuarentón, homosexual, charlatán, esnob, enamoradizo y recientemente divorciado de su ex mujer Paula Quiñones. Son muy interesantes las conversaciones telefónicas con su ex mujer, en las que deja ver claramente su personalidad. Con ella comenta sobre aspectos muy diversos y es ahí cuando vemos que el detective tiene prejuicios, maldad, a la vez que sentimientos de afecto, culpabilidad por haberle sido infiel. También se descubren los motivos por los que Zarco se hizo detective:

Soy detective porque no creo que este mundo esté loco ni que solo las psicopatías generen las muertes violentas ni que únicamente los forenses y los criminalistas que rastrean pelos, las huellas parciales, las cadenas de ADN, la sangre y el semen que empapan las alfombras y las sábanas puedan ponerle un nombre a los culpables. [...]. Soy detective porque creo en la razón y en la medicina preventiva. (82)

¹⁹ ARJONA, Daniel (2012). «Entrevista a Marta Sanz»: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Marta-Sanz/30543>. (Consultado el 04/04/2017)

A pesar de moverse dentro de las convenciones del género negro, el investigador de Marta Sanz difiere de otros detectives literarios por no solucionar ningún caso. Como Sherlock Holmes, Arturo Zarco comunica con un interlocutor el asesinato, pero Paula Quiñones, a diferencia del doctor Watson, no se limita a escuchar, sino que asume la investigación y, no únicamente eso, sino que es ella quien soluciona el misterio. De esta forma, Sanz rompe con el detective tradicional de la novela policiaca, como Philip Marlowe de Raymond Chandler. Zarco no es un detective poco convencional por el hecho de ser gay, que no deja de ser una mera anécdota, sino porque es incapaz de encontrar al asesino. Es la mujer la que ata los cabos y resuelve los puzles. Paula Quiñones se caracteriza por estar dentro de una marginalidad, no solo sexual (por el hecho de ser mujer) sino también física puesto que sufre una cojera. Pero evidentemente esto no le impide convertirse en el héroe de la novela. De esta forma, Arturo Zarco no investiga, se transforma en un pasivo testigo que se dedica más a la verborrea que a la investigación.

Bados Ciria en el artículo mencionado en las páginas anteriores, consideraba que los investigadores de la novela negra española actual se acercan más al canon norteamericano que al canon europeo occidental. El detective de la novela negra norteamericana se ve afectado por las circunstancias, es vulnerable. Efectivamente, esto es lo que le ocurre a Zarco. Se deja seducir por un adolescente que, además, es sospechoso del asesinato que investiga, algo que no deja de ser amoral, de acuerdo con la norma de que «el investigador no debe verse envuelto en el crimen » (Martín Cerezo, 2006: 60). En otra ocasión se deja ver la vulnerabilidad de nuestro detective cuando tiene una pelea con el marido de la víctima, Yalal. El que antes había descrito como un hombre flácido, «que no tiene ni media hostia», es sin embargo, capaz de tirarle por las escaleras y dejarle en el hospital, penurias habituales en los detectives. Lo que no es tan frecuente es esa incapacidad de resolver el problema. Son momentos a los que la novela negra no nos tiene acostumbrados.

El detective, dice Martín Cerezo,

persigue al culpable; el lector persigue al detective [...]. El detective ha de descubrir al culpable y al tiempo confundir al lector. Ha de encontrar las claves y ocultarlas. (Martín Cerezo, 2006: 64)

Marta Sanz practica este ejercicio a la perfección pero no a través de Zarco, sino de Paula Quiñones, una inspectora de hacienda. Ella descubre al culpable, conoce la

verdad, pero decide ocultársela a Zarco y, por tanto también al lector, hasta el final, cuando, él y nosotros, averiguamos que el episodio narrado antes en el que Paula es amenazada por Clemente y después este por Luz es falso, una invención de Paula. Nos encontramos pues ante una arquitectura enigmática propia de algunos relatos criminales, con un puro mecanismo de elaboración de la intriga a través de técnicas como la dilación y la retardación de los hechos y el suspense, para mantener la atención del lector retrasando hasta más adelante la revelación del interrogante previamente suspendido.

5. 3. EL ESPACIO

Todos los relatos policiales parten de la ruptura del orden existente. De eso se desprende que la literatura policiaca difícilmente podrá florecer en una sociedad no estable o no burguesa. El crimen sucede en un medio social burgués y, a menudo, supone una metáfora de la presión que ejerce el espacio sobre los seres que habitan en él (Martín Cerezo, 2006). En *Black, Black, Black*, Marta Sanz nos sumerge en un bloque de pisos situado en Madrid donde los vecinos de clase baja pululan por la escalera del edificio. Los personajes son «un pretexto para desarrollar una reflexión sobre la condición del individuo en la postmodernidad»²⁰. Wystan Hugh Auden considera que toda novela policial necesita una sociedad cerrada, de manera que la posibilidad de un asesino que estuviese fuera de ella esté excluida; y una sociedad estrechamente relacionada, de manera que todos sus miembros sean potencialmente sospechosos²¹. Marta Sanz, siguiendo esta especie de norma, coloca a inmigrantes, jubilados, el enfermo de Alzheimer, la mujer de la limpieza, el joven coleccionista de mariposas, la escritora, el pedófilo, en un bloque de edificios, un microcosmos, que resulta ser un espacio contemporáneo lleno de personas marginales por cuestiones económicas, sociales, por edad, orientación sexual o por discapacidad. Como señala Martín Cerezo:

El lugar donde el crimen se realiza está estrechamente ligado a las exigencias internas del relato policial y, por tanto, la elección de un lugar u otro incluye una sobresignificación mayor de lo que en un principio pudiera pensarse. (2006: 78)

²⁰ Marta Sanz en el programa de rtve El ojo crítico: «'Black, Black, Black'. Novela negra de Marta Sanz». (08/03/2010)

²¹ AUDEN, Wystan Hugh. «La vicaría de la culpa», en *La mano del teñidor*, cit., p. 180.

En *Black, Black, Black* ocurre lo mismo. Clemente -el asesino- mata a Cristina, una geriatra vecina de sus padres, que pretendía engañarlos para que le vendieran la casa. Cristina quería ampliar su espacio quitándoselo a otros, es decir, lo que parecen motivos económicos (Clemente pretendía quedarse con la casa de sus padres cuando fueran a una residencia) se traduce en un interés por agrandar el espacio de cada uno. En la aparentemente trivial necesidad de espacio encontramos el móvil del crimen. Dicho de otra manera: son los intereses personales y económicos los que mueven al asesino a cometer el crimen, algo muy normal en la clase de sociedad que pretende reflejar la escritora, una sociedad materialista y egocéntrica, para nada idealizada, presente también en las novelas de los autores norteamericanos del género negro.

También los espacios se presentan en el género a través de las sensaciones y consiguientes interpretaciones del narrador y los personajes. Así describe Zarco el espacio exterior del edificio, que da idea del ambiente de un barrio urbano de clase media-baja, en el que se reitera el adjetivo "gris" (que parece aplicarse incluso a las bombonas de butano):

Veo gris el cielo y las fachadas de los edificios de cuatro plantas y la ropa en los escaparates de las tiendas. [...] Grises las antenas parabólicas y los líquidos que quedan de los culos de los vasos del vermú. Grises las palomas y los coches aparcados. [...] Grises los carteles de "Se vende" y de "Se alquila" y las bombonas de butano que la gente saca a los balcones [...] Grises las farolas y los contenedores de basura y las tapas de registro del alcantarillado y los adoquines. (22)

Por contraposición, cuando Paula es la narradora, intenta deshacerse de los ojos de Zarco y de su perspectiva y confiesa:

[...] los colores del barrio y de sus vecinos son los colores normales de las cosas. [...] Tampoco importa mucho de qué colores sean. [...]. En estas calles no todo es gris [...]. Una descripción más exhaustiva no sería más que una pérdida de tiempo. (230)

Como hemos dicho, el edificio puede equipararse a un microcosmos o a una sociedad. Una sociedad que está habitada por inmigrantes, jubilados, una mujer abandonada y su hijo, una escritora cotilla sin éxito... Estamos en una novela en la que la escena del crimen es el espacio privado por antonomasia, la casa, y el asesinato está propiciado por motivos de tipo económico. En concreto, el interés de la víctima por ampliar su propio espacio a costa del espacio de unos jubilados cuyo destino sería una residencia de ancianos.

5. 4. EL TIEMPO

Ya hemos mencionado casi al principio del trabajo que el género policiaco posee una estructura dual básica compuesta de dos narrativas que Todorov ha denominado respectivamente la «historia del crimen» (lo que sucedió) y la «historia de la investigación» (cómo se descubrió)²². Martín Cerezo señala al respecto:

La historia del crimen es la historia de una ausencia y su mayor característica es que no puede presentarse de manera directa, sino que la conocemos a medida que avanza la historia de la investigación. (Martín Cerezo, 2006: 85)

Así pues, *Black, Black, Black* empieza in medias res, un año después de la muerte de Cristina Esquivel y el asesinato queda fuera de la narración. La elipsis del crimen es algo muy frecuente ya que así se rellenan las lagunas anteriores dejadas voluntariamente para que el detective explique el crimen. Por tanto investigador y lector descubren al culpable al mismo tiempo. También es propio de la literatura policiaca jugar con los elementos dilatorios y con la gestión de la información para que el lector no pierda el interés. Por este motivo es por el que, en palabras de Valles Calatrava:

Usando en las historias de investigador la técnica suspensiva o dilatoria, se plantean los interrogantes procurando no desvelar su sentido hasta el final y, con tal intención, se presentan fragmentariamente y con carencia de significado pleno los numerosos datos e informaciones; más característica por ello de la novela criminal que la paralipsis, ocultación voluntaria de estos, es justamente su contrario, la paralepsis, acumulación de informaciones y sucesos que, en este caso, enmarañan los verdaderamente relevantes y significativos para la reconstrucción del pasado. (Valles Calatrava, 1991: 59)

En nuestra novela, los elementos dilatorios son las numerosas descripciones y las infinitas reflexiones del protagonista, Arturo Zarco. Normalmente, «las pausas descriptivas suelen ser más breves cuando se dibujan espacios cerrados que cuando se perfilan lugares públicos y exteriores» (Valles Calatrava, 1991: 62). Pero la facilidad de palabra que tiene el detective no sigue esta premisa. Zarco detiene el tiempo de la acción para describir cualquier espacio, persona, objeto... Por ejemplo:

El timbre del segundo exterior derecha es un berbiquí de campanillas. Es un timbre no para sordos, pero sí para personas que han perdido oído. Un campanazo que se superpone al ruido de un aparato de televisión con el volumen al máximo, se amplifica a través del hueco de la escalera y se prolonga después de que ya haya retirado el dedo del pulsador. (2010: 86)

En el caso de Paula, ella prefiere no detenerse en las descripciones de los edificios ni de las personas como su ex marido. Pero utiliza otra técnica para retardar el

²² COLMEIRO (1994): op. cit., 73.

descubrimiento de la verdad: la ficción. Inventa una historia para enfadar tanto a Zarco como a Olmo, quienes la están escuchando por el teléfono del hospital. Evidentemente, la tensión que Paula les provoca a ellos la provoca también en los lectores, ya que retarda mucho la revelación del enigma; incluso provoca la impaciencia pues el momento de desvelar al asesino parece no llegar nunca. Las informaciones y sucesos que enmarañan los hechos verdaderamente relevantes que mencionaba Calatrava son, en *Black, Black, Black*, casi todo el capítulo tres. La historia de cómo Paula se ponía en peligro yendo a ver sola al asesino y Luz encañonando a Clemente son sucesos que dilatan el ritmo de la acción. Y por último, con respecto al tiempo cronológico en el que se insertan las narraciones policiacas hay que señalar que por norma general se sitúan en el tiempo histórico contemporáneo, como en el caso de la novela de Marta Sanz.

5. 5. EL CRIMEN Y LAS PEQUEÑAS AMBICIONES DE LOS SERES CORRIENTES

Tras la historia propiamente policiaca se pueden entrever varios temas que trata Marta Sanz. Uno de ellos es el análisis de la seducción. Ya nos advertía la autora antes de empezar la novela con la cita de Bértolo sobre la seducción:

Ya no se trata de que alguien quiera seducir, sino de que todos quieren ser seducidos, sin que la base falsa o tramposa sobre la que puede estar construida la seducción origine reparo alguno. (9)

Aquí es donde entra la extraña relación de dependencia emocional entre Zarco y Paula. En sus llamadas telefónicas, el detective no tiene ningún problema en contarle a la que fue su mujer cualquier detalle erótico y sexual de su nueva vida como soltero homosexual. Es una relación sadomasoquista, de necesidad, que los propios personajes admiten:

Paula [...] no entiende que la llamo porque está sola y me da pena. Pero se merece que hoy la maltrate un poquito más que de costumbre. (2010: 24)

Las conversaciones telefónicas entre estos dos personajes son, según palabras de la autora «el reflejo de la relación de encantamiento entre los narradores de novela negra y sus lectores»²³. De igual manera, dice la autora, el diario de Luz quiere ser la

²³ Entrevista a Marta Sanz en el programa de rtve El ojo crítico: 'Black, Black, Black'. Novela negra de Marta Sanz. (08/03/2010)

expresión de una enfermedad de la literatura que consiste en que tenemos que estar constantemente seducidos.

Ya hemos mencionado anteriormente la presencia de la violencia. Este es otro de los temas de que trata la novela. La autora no ha querido representar la violencia propia de los gánsteres o de los psicópatas, sino que se trata de una violencia irracional que surge de la vida cotidiana, «y no la propia de las grandes corporaciones o de grandes conspiraciones a las que nos tiene acostumbrada la novela negra»²⁴. Trata de reivindicar esa forma de novela negra que tiene que ver con la violencia de las pequeñas cosas, de la vida diaria. No nos encontramos con un asesino en serie, que está loco o enfermo, sino con unas personas a las que se les aplica una psicología y que, por cuestiones económicas, de raza, de edad, etc., actúan cometiendo un asesinato. Son personajes comunes y corrientes, que llevan una vida mediocre e insignificante y que resuelven mediante la violencia sus pequeños egoísmos.

A diferencia, por ejemplo, de Sherlock Holmes, que se enfrenta muchas veces a grandes criminales muy inteligentes y ve el proceso de resolución de caso como un divertimento y un ejercicio intelectual, de razonamiento deductivo, encuadrado en una sociedad perfecta, Marta Sanz plantea rescatar otro modelo de novela negra que tiene que ver con que el mundo y la sociedad son completamente imperfectos. Con lo cual el detective se ve obligado a usar unas técnicas de investigación sociológicas y psicológicas que muchas veces le llevan a ponerse incluso de parte del criminal y a establecer una relación de comprensión. Ya hemos visto que Colmeiro considera la novela policiaca como novela política y este es un rasgo presente en la novela de Marta Sanz, donde los personajes de Ramiro Esquivel y su mujer Solita (padres de la víctima) son un paradigma de xenofobia y de racismo:

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

-¿Quiere usted decir árabe?, ¿marroquí?, ¿argelino?, ¿tunecino?

-Quiero decir moro. (13)

A pesar de que Zarco repudia estas declaraciones sobre su yerno, él también está lleno de prejuicios.

²⁴*Ibíd*

-¿No te parece que dos vecinos procedentes del mismo país, con el mismo oficio, con hijos pequeños, con una mujer muerta y con otra que está siempre «de viaje» dan un poco que pensar? (2010: 46)

Muy al contrario que Paula Quiñones, quien humaniza a Ramiro ya que, al fin y al cabo, no deja de ser un padre que ha perdido a su hija. Paula es la que más encarna la actitud comprensiva y menos arraigada en prejuicios. Otro ejemplo de esto se da cuando Zarco le comenta que sospecha de Driss (un árabe) por haber sido demasiado amable. Ella, sin embargo, parece creer en su inocencia, cosa que el detective le recrimina. En el caso de Yalal, el viudo de la víctima, es un hombre árabe, cabeza de familia pero autoritario con Cristina, como se puede ver en una declaración sobre su esposa:

-La mato si tieni un amanti. La mato. -YalalJussein se parte de risa-: ... piro Cristina no tinía un amanti. Intonces... (41)

Toda esta información la recibe Paula a través de los ojos de Zarco, por tanto la tiene que cuestionar continuamente, llegando a la conclusión de que su ex marido tiene prejuicios raciales. *Black, Black, Black* es una novela en la que se refleja la xenofobia de algunos individuos sociales a través de los comentarios de algunos personajes y esto no deja de ser un tema muy político.

Los límites difusos del Bien y el Mal que mencionábamos en las características de la novela negra norteamericana se ven bien reflejados en esta novela ya que tanto víctima como asesino son "culpables". Cristina Esquivel es una víctima, evidentemente, es la persona que muere a manos de otra, pero no por ello era buena persona: pretendía quitarles su casa a unos ancianos con demencia senil. Clemente, por su parte, mata no porque le importara lo que les pasara a sus padres sino porque él se quedaría sin nada cuando ellos murieran. Así pues el detonante de las acciones violentas que comenten los personajes es el dinero, algo muy común en el espacio urbano de las novelas policíacas.

Por último, podríamos hablar del lenguaje, un elemento que le da verosimilitud a los relatos. Ya se ha mencionado la peculiar forma de expresarse que tiene Zarco, pero puede ser interesante también el habla de otros personajes. Yalal, por ejemplo. Cuando es el detective el que habla con Paula, este transcribe al marido de la víctima de la siguiente manera:

-Piro si tido ha sido para illos. Todo lo di Cristina. Yo solo hi conservado la casa por mi hija. Cristina y yo no hicimos papil di tistamento, <<di ti para mí y di mí para ti.>> Yo no tingo nada. (2010: 39)

Pero cuando es Paula quien habla con Yalal ella no manifiesta en ningún momento la forma de cerrar la es del personaje. Podríamos pensar que es una forma que tiene el detective de caricaturizar a un hombre que no le daba buenas sensaciones. Además, la mayoría de los personajes que aparecen en la novela pertenecen a un nivel de habla coloquial, algo muy propio de la novela negra. Se trata

de incluir un material verbal básico que tiende a reproducir el registro coloquial, [...], con metáforas e hipérboles de origen popular, que contribuyen a crear una significación más realista de la obra y comunicarse más directamente con el lector actual. (Valles Calatrava, 1991: 34)

En este sentido, juegan un papel importante el humor, la ironía y el sarcasmo (los tres presentes en el detective Zarco sobre todo para enfadar a Paula), que parecen responder,

aparte del fin humorístico, a un deseo de establecer un contrapunto en la violencia de la acción, al intento de degradar todos los aspectos de la realidad, de rebajarla y caricaturizarla dentro de esa perspectiva crítica y de denuncia común a la mayoría de las obras de este tipo. (Valles Calatrava, 1991: 34-35)

6. CONCLUSIONES

Después del repaso de la literatura policiaca y el análisis de la novela negra española, llegaríamos a la conclusión de que *Black, Black, Black* es una novela diferente, que no comparte algunos rasgos propios del modelo canónico de novela negra. La literatura criminal gira en torno a la resolución del crimen y, en *Black, Black, Black*, la historia se centra en la captura del asesino de Cristina Esquivel. Pero tan importante es encontrar la verdad sobre el crimen como el profundo análisis psicológico de los personajes, y no solo el de los protagonistas, también el de los sospechosos. Así Marta Sanz cede la palabra a Luz, una mujer que se convierte en sospechosa principal del caso pero que gracias a su diario podemos comprender sus sentimientos, sus amarguras, sus miedos, etc., algo a lo que la novela negra no nos tiene para nada acostumbrados.

Lo que le lleva a Clemente cometer esos asesinatos son intereses económicos y personales. Marta Sanz está describiendo los valores que priman en la sociedad actual, el poder y el dinero. Principios que también rigen la vida de la víctima. Ambos son seres ambiciosos que se mueven por motivos enormemente egoístas. Las fronteras entre

el "Bien" y el "Mal" son difusas en *Black, Black, Black*. Lo propio del género sería que el detective actuara siempre éticamente, pero lo que encontramos en esta novela es que detective y asesino comparten un rasgo en común: ambos se deleitan con amantes menores de edad. Esto le aleja por completo de la condición de héroe. Otra de las diferencias con respecto al resto de novelas negra es la pareja protagonista. No es una pareja de inspectores al uso, que trabajan juntos. Está formada por un detective homosexual y su ex mujer, inspectora de hacienda, y es ella quien tiene que resolver el caso por la incompetencia de Zarco.

Una novela negra tiene que generar intriga en los lectores. En *Black, Black, Black* la intriga que empieza en la primera parte, con los detalles sobre la muerte de Cristina, se detiene en la segunda con el diario de Luz, y vuelve a retomarse en la tercera parte con la resolución del caso. En esta novela, el suspense no se basa en encontrar más pistas, más testigos, sino en los juegos de engaños que crea la autora. Primero nos hace pensar que la asesina es Luz y luego es Paula la que hace crecer el suspense cuando retarda el momento de revelar al verdadero asesino. Sin embargo, tan importante es resolver el caso como profundizar y conocer la psicología de los personajes de la novela. Se nos presentan tres puntos de vista distintos sobre las mismas personas. A través de los ojos de Zarco, hay descripciones muy ambiguas y fantasiosas. Por ejemplo, cuando ve por primera vez a Olmo le llama "elfo", o cuando imagina a Claudia:

Una mujer que se regocija con sus animales de compañía, que les da besos en la boca y deja que la laman los espacios interdigitales. (63)

Hay dos tipos de víctimas: las que encarnan algún tipo de maldad o bien las que se encuentran entre las personas normales, buenas. En *Black, Black, Black*, están presentes las dos. Por un lado tenemos a Cristina Esquivel, una mujer movida por sus intereses personales intenta engañar a sus vecinos, ambos jubilados y uno con demencia senil, para que le cedan los papeles de su casa; por otro lado tenemos a Josefina, una mujer buena que, debido a la desconfianza del asesino, decide matarla para que no le delate.

El detective es, sin duda, el elemento clave del género policiaco por su relación directa con el factor característico de este tipo de literatura: la investigación. El detective recompone el orden por medio de la verdad y la justicia al descubrir al

culpable y certificar la inocencia del resto de sospechosos. En *Black, Black, Black* encontramos una novedad en el género. No es Zarco quien encuentra la verdad, sino una inspectora de hacienda, Paula. Es en ella en la que se recogen todas las características propias que debe tener un buen detective: objetiva, inteligente, astuta, honrada. Y es aquí donde radica la originalidad de Marta Sanz, como hemos dicho en el resto del trabajo. Es Paula quien investiga, interroga a todos los sospechosos, encuentra al culpable y restablece el orden, no Zarco que no es capaz ni de subir todos los pisos del edificio porque antes es asaltado por Yalal y enviado al hospital.

¿*Quién es el asesino?* es la pregunta que abre toda narración policial. El criminal es igual a todos los personajes pero a la vez diferente. Tiene motivos para matar, pero también el resto puede tenerlos. La coherencia literaria exige que sea alguien que pertenezca al mundo de la víctima, alguien que conviva con la misma en una sociedad cerrada de la que ambos forman parte. No puede haber mejor manera de ejemplificar esto que haciendo a víctima y asesino vecinos (puerta con puerta). El asesino, además, suele tener aspectos negativos y, desde luego, no hay nada peor que ser un pedófilo como Clemente. Sin embargo, estas inclinaciones no son las que le llevan a cometer el crimen, sino más bien sus intereses personales y económicos, quedarse con la casa de sus padres. Es interesante ver que el ser pederasta es casi un hecho anecdótico en Clemente, pues no es esto lo que le lleva a ser descubierto.

Los sospechosos son un elemento clave en *Black, Black, Black*. Por norma general, se profundiza en el interior de los protagonistas, de los detectives, y se conoce la información suficiente del resto de los personajes como para considerarlos sospechosos. Marta Sanz se adentra en la mente de Luz, la que se convierte, no en una sospechosa cualquiera por el hecho de vivir en el mismo bloque que la víctima, sino en la sospechosa principal del crimen por escribir un diario en el que mata a Cristina Esquivel. Es precisamente gracias al diario por el que percibimos los sentimientos y las frustraciones de una mujer que lleva una vida mediocre y que, además, ha sido abandonada por su marido, con menopausia precoz, y con un hijo, podríamos decir asocial, al que le interesa más matar mariposas que relacionarse. Por otra parte, la sociedad de una novela negra está formada por individuos cuyos intereses personales

están por encima de todo lo demás, por lo que todos podrían cometer un asesinato. En palabras de Auden: «Todos llevamos un asesino dentro»²⁵.

La novela negra se caracteriza por reflejar la realidad de la sociedad y por denunciar las desigualdades existentes en esa sociedad. La escalera de *Black, Black, Black* representa la sociedad española actual. Marta Sanz describe los problemas del día a día de una comunidad de vecinos que podría estar en cualquier ciudad española.

²⁵ AUDEN, Wystan Hugh (1999). *La mano del teñidor: ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AUDEN, Wystan Hugh (1999). *La mano del teñidor: ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BADOS CIRIA, Concepción. (2006). «La novela policiaca española y el canon occidental». *Mil seiscientos dieciséis*, XI, 141-154.
- BALIBREA, Mari Paz. (2002). «La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación». *Iberoamericana* (Berlín),II (7), 111-119.
- BUSUTIL, Guillermo. (2014). «Marta Sanz: me interesa una literatura que nos reivindique como ciudadanos»: <http://revistamercurio.es/secciones/entrevista/marta-sanz-interesa-una-literatura-que-nos-reivindique-como-ciudadanos/> (consultado el 13/04/2017).
- CERQUEIRO, Diana. (2010). "Sobre la novela policíaca". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, II (1), 1-9.
- CHIRBES, Rafael (2014). Prólogo. En *La lección de anatomía* (p. 3). Barcelona: Anagrama, 2014.
- COLMEIRO, José. (1994). *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (2015), "Novela policiaca, novela política", *Lectora*, 21, 15-29, en <http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/105.000002445/17653> (consultado el 26/06/2017).
- FERNÁNDEZ, Ángel. y BONET, Paula. (2016). «Marta Sanz: Sufrir no nos hace más fuertes, normalmente nos debilita»: <http://www.jotdown.es/2016/03/marta-sanz/> (consultado el 13/04/2017).
- FERNÁNDEZ, Juan. (2017). «Marta Sanz: la represión sobre las mujeres ha cambiado de rostro, pero continúa»: http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/cultura/marta-sanz-escritora-la-represion-mujeres-ha-cambiado-rostro-continua_1020428.html (consultado el 22/06/2017).
- GARCÍA, María Isabel (2006). «Entrevista a Marta Sanz»: <http://www.literaturas.com/v010/sec0605/entrevistas/entrevistas-03.htm> (consultado el 17/05/2017).
- GARCÍA, Jordi. (2011). *Historia de la literatura española. Vol. 7. Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010*. Madrid: Crítica.
- HIGHSMITH, Patricia (1983). *Plotting and writing suspense fiction*. Gran Bretaña: Editorial Polar Press. Publicado en España en Madrid: Círculo de Tiza, 2014.
- IZQUIERDO, José María. (2002). «El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual». *Iberoamericana*, 2, 7, 119-132.
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. (2000). *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea. Recuperado de

https://books.google.es/books/about/Palabras_de_mujeres.html?id=Q5QOAPkFEIAC&hl=es (consultado el 17/06/2017).

LOSADA SOLER, Elena. (2015). «Matar con un lápiz. La novela criminal escrita por mujeres». *Lectora*, 21, 9-14.

MARTÍN CERREZO, Iván. (2006). *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia.

PAREDES LAOS, Jorge. (2017). «Marta Sanz: uno no debe estar todo el tiempo 'vendiéndose'»: <http://elcomercio.pe/eldominical/entrevista/marta-sanz-debe-vendiendose-157655> (consultado el 13/04/2017).

PEDRAZA, Susana. (2010). «Black, Black, Black... o lo que la verdad esconde». *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, 10, p. 177.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia. (Coord.). (2003). *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea.

SANCHEZ DUEÑAS, Blas. (2012). «Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos*, de Marta Sanz». *Signa*, 21, 625-649.

SANZ, Marta. (2003). «Entrevista a Marta Sanz. Marta Sanz, en 5 minutos»: http://www.elmundo.es/elmundolibro/especiales/2003/03/la_novela_que_viene/e_marta.html (consultado el 17/05/2017).

_____ (2010). *Black, Black, Black*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2012). *Un buen detective no se casa jamás*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2017) *Por qué un detective no se casa jamás*. Recuperado de www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/por-que-un-detective-no-se-casa-jamas/ (consultado el 4/01/2017).

SANTOS-FEBRES, Mario. (2007). «Micro-entrevista Marta Sanz»: <http://mayrasantosfebres.blogspot.com/2007/06/micro-entrevista-marta-sanz.html> (consultado el 18/05/2017).

TODOROV, Tzvetan. *Tipología de la novela criminal*. Recuperado de <https://corehi.files.wordpress.com/2015/12/tdln.pdf> (consultado el 27/06/2017).

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador. (1993). *La novela policiaca en España*. Barcelona: Ronsel editorial.

VALLES CALATRAVA, José Rafael. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.

VELASCO OLIAGA, Javier. (2014). <<Entrevista a Marta Sanz, autora de Daniela Astor y la caja negra>>: <https://www.todoliteratura.es/noticia/7010/entrevistas/entrevista-a-marta-sanz-autora-de-daniela-astor-y-la-caja-negra.html> (consultado el 18/05/2017).