



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in

Lingue e Letterature europee,
americane e postcoloniali

Estudios Ibéricos e Iberoamericanos

Black, black, black:
nueva autopsia del género negro en Marta Sanz

Relatore

Prof. Adrián J. Sáez

Correlatrice

Prof.ssa Isabelle Touton

Laureanda

Giovanna Maria Canu

Matricola 887992

Anno Accademico

2022 / 2023

A Madda y Pedro,
por su apoyo incondicional y
por creer en mí siempre.

A mis padres,
por sus llamadas de consuelo y
por regalarme el privilegio
de estudiar.

«Los mejores crímenes para mis novelas se me han ocurrido fregando platos. Fregar los platos convierte a cualquiera en un maníaco homicida de categoría»
(Agatha Christie).

«A mí me ha pasado lo mismo, por lo menos, en mis sueños»
(Yo).

ÍNDICE

Introducción.....	2
1. De subliteratura a literatura: el género de la novela negra.....	5
1.1. Definición del género y su valoración.....	5
1.2. Una mirada atrás: el legado canónico.....	14
1.3. « <i>El simple arte de...</i> » escribir novela negra.....	25
1.4. <i>Made in Spain</i> : historia de la novela policíaca en España.....	29
1.5. Radiografía del género: características principales.....	41
2. Marta Sanz: una autora poliédrica.....	44
2.1. Sanz y su literatura «oculista».....	44
2.2. Damas del crimen en la España contemporánea.....	57
2.3. La trilogía de Sanz: un proyecto subversivo.....	63
2.3.1. Un condominio tinto de negro: <i>Black, black, black</i>	65
2.3.2. La excepción confirma la regla: <i>Un buen detective no se casa jamás</i>	67
2.3.3. justicia para las <i>pequeñas mujeres rojas</i>	69
3. <i>Black, black, black</i> : una reescritura pluridimensional del género negro.....	72
3.1. La heterogeneidad de una novela negra.....	73
3.2. Nuevo realismo e indicios autobiográficos en <i>Bbb</i>	75
3.2.1. Black 1: la muerte de Cristina Esquivel, ¿un asesinato de élite?.....	78
3.2.2. Black 2: el diario médico de Luz Arranz.....	83
3.2.3. Black 3: Telón.....	86
3.3. Simbología numérica y entomológica en <i>Bbb</i>	90
3.4. Fascinación <i>vs.</i> saturación hacia el género negro.....	97
Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	103
Webgrafía.....	111

Abstract: El trabajo final de máster se propone analizar *Black Black Black* (2010) de Marta Sanz, primera parte de una trilogía dedicada a la novela negra. Para ello, la tesis se estructura en tres puntos: en el primero se ofrece un repaso crítico de la historia del género desde sus orígenes hasta el presente; en el segundo se sitúa brevemente a la escritora española contemporánea en su contexto y se formula un estudio más profundo sobre la estructura de la novela y las intertextualidades incluidas en ella. En el tercer y último punto se explora *Black Black Black* en su totalidad y en sus probables y nuevas claves de lectura. El objetivo es demostrar que la novela negra de Sanz no siempre respeta las reglas del canon del pasado, pero sí respeta su aspecto de denuncia social.

INTRODUCCIÓN

El proyecto del presente trabajo final de máster se centra —como sugiere el título— en una «nueva autopsia» de la novela negra *Black, black, black* (2010) de Marta Sanz. Con «autopsia» se hace referencia a un intento ulterior de análisis del género negro a partir de lo que la novela en cuestión representa. Dado que la autora suele utilizar metáforas del cuerpo en sus textos, se ha elegido una palabra de ámbito médico para crear una metáfora con la trama de la novela: por un lado, se remite al descubrimiento de los dos asesinatos que ocurren dentro de *Bbb*, y por el otro, la autopsia entendida como sinónimo del método analítico aplicado al presente ensayo. Así que, metafóricamente hablando, al igual que un detective quiere descubrir el misterio que rodea un crimen, yo también he tomado la lupa para leer, descubrir y echar un vistazo más de cerca a las pesquisas indicadas por la autora contemporánea.

A nivel metodológico emprender una investigación sobre el relato de Sanz y la novela negra en general requería un *flashback* histórico hasta el surgimiento del género literario «negro» a mitad de 1800, de hecho, esta vuelta al pasado ha proporcionado una mejor detección de las relaciones intertextuales insertadas por Sanz en las páginas de *Bbb*. Mi propuesta podría parecer un discurso demasiado amplio y un paso arriesgado por las múltiples expresiones y adaptaciones que el género negro ha acumulado hasta nuestros días (véanse, por ejemplo, el policiaco, el *thriller* y el espionaje). Sin embargo, a través de la inmensa contribución ofrecida por la crítica literaria, —que se utiliza también como aparato teórico de la presente investigación —, se puede igualmente construir, profundizar y estudiar —desde una perspectiva modesta— los cambios que las características del género han sufrido a lo largo de su historia. A partir de una reconstrucción canónica del género y de sus pautas distintivas será más intuitivo reconocer en la novela de Sanz, por un lado, las intertextualidades de los grandes clásicos de la historia del cine y literatura *hard-boiled* que influyen su escritura, y por el otro, la añadidura de unos elementos personalizados

que convierten la novela de Sanz en una nueva reescritura del género negro. Lo que se actúa en *Bbb*, que es también la primera de una trilogía negra, es una verdadera «subversión de la novela criminal» (Álamo Felices, 2017) donde la autora nos permite adentrarnos en las psicologías de los personajes, oler sus miedos y escuchar sus secretos distribuyendo unos recursos estructurales, estilísticos y lingüísticos que solo pueden suscitar aprecio y devoción.

De hecho, el enfoque de Sanz es comprometido socialmente y es original porque en una sola novela es capaz de exaltar a la vez la parte más frágil de la sociedad (compuesta por los ancianos, los niños, las mujeres, los enfermos, etc.) y la parte más corrupta (la política, las fuerzas del orden, el poder del capitalismo, la rentabilidad del mercado editorial, etc.). Se intenta averiguar si: *Bbb* presenta la misma estructura, los mismos personajes y lugares de la novela negra estándar que se suele vender y promocionar en la actualidad y en qué manera la autora rompe la monotonía de los lectores deconstruyendo aquel prototipo estereotipado que el imaginario colectivo atribuye desde siempre a las historias delictivas.

Para dar respuesta a estas cuestiones, el ensayo se estructura en tres partes: primero, se aborda la cuestión de la historia del género negro cuando todavía se subestimaba, para evidenciar su proceso de evolución hacia una de las categorías literarias que resulta ser una de las más leídas, adaptadas al cine, y más apreciada por el público; segundo, presento a Marta Sanz con su carrera poliédrica para evidenciar que no es una autora consagrada solamente a la escritura de novela negra; y tercero, además de presentar una radiografía de *Bbb*, se proponen unas nuevas posibilidades de aproximación a la obra en clave simbólica, se ofrece una comparación de analogías y contrastes con la novela negra clásica y, finalmente, subrayo la relación controvertida «de amor y odio» entre la autora y la rentabilidad del género hoy en día.

Gracias al canon internacional y a la infinita producción de novelas de carácter criminal, por una cuestión de tiempo y espacio, para la primera parte del trabajo se ha optado por una selección muy atenta de obras más conocidas y representativas tanto del género negro extranjero (inglés, estadounidense, francés e italiano) como de aquello español. En ellos se reconocen los modelos anteriores a Sanz que ayudan a crear un *background* temporal de la novela que nos interesa.

En resumen, el objetivo final del trabajo es tratar de demostrar que *Bbb* es una novela negra *sui generis*, y que, gracias a los discursos pluridimensionales emprendidos en ella, es una obra total capaz de romper las expectativas del lector y al mismo tiempo las reglas canónicas del género.

Conviene acabar con algunas notas personales. Todo empezó durante el primer confinamiento por la pandemia Covid-19, cuando preparaba el trabajo final de grado en la Universidad de Verona. Para esa ocasión fue mi coordinadora de tesis de entonces Katuscia Darici —a la que debo buena parte de mi preparación académica— quien me aconsejó por primera vez la lectura de los escritos de Sanz. La verdad es que con la autora madrileña no fue amor a primera vista a causa de su bagaje lingüístico impresionante y no siempre alcanzable por una estudiante que no es nativa española, pero sin que me diera cuenta, a lo largo de los meses, Sanz me conquistó con sus palabras, con sus preguntas y con su increíble manera de compartir su vida y pasión con sus lectores. Al principio, me acuerdo de que sentí amargura y ansiedad durante la lectura y mucha dificultad por temas de cierto espesor que la autora reúne en toda su obra. Al final, con este ensayo se acaba un proceso que empezó con mi TFG en que justo intenté acercarme al estudio de otra obra suya, que es la novela autobiográfica *Clavícula* (2017), donde analizaba el concepto de escritura como cura personal.

A partir de *Clavícula* seguí agarrándome a las páginas de Sanz compuestas por ficción y mucha realidad y que me han llevado hasta hoy. Que esas páginas fueran de ensayos, novelas, cuentos o poesías, sus descubrimientos me han convertido en una joven admiradora que intenta participar a casi todas sus charlas en línea. Mi estima y afecto nacen de la ambición de comprender su modalidad original de hacer literatura en contra de una ideología dominante, una modalidad que propone siempre nuevos puntos de vista interesantes y evoca unas reflexiones a las que no hubiera pensado nunca sin el estímulo de sus planteamientos.

De todas formas, si este proyecto de estancia veneciana ha sido posible es solo gracias a mi coordinador de tesis y profesor de literatura española Adrián J. Sáez por su confianza, sus consejos de guía fundamental y lector atento durante cada fase de redacción. Unos agradecimientos especiales se dirigen también a la profesora Isabelle Touton, de la Universidad de Bordeaux Montaigne (Francia), por haber codirigido este trabajo profesional y por haberme dado la posibilidad de conocer sus trabajos sobre análisis cultural y feminista de la narrativa española contemporánea.

1.

DE SUBLITERATURA A LITERATURA: EL GÉNERO DE LA NOVELA NEGRA

El presente capítulo se propone ofrecer un escenario general y cronológico que trace la historia clásica del género conocido como novela negra y que «se ha convertido en uno de los géneros narrativos con mayor repercusión e impacto en el actual panorama literario universal» (Sánchez Zapatero, 2010: 10).

A través de un breve recorrido por una selección de los textos más canónicos del género negro, en las próximas páginas se disponen unos conocimientos básicos y críticos para acceder a *Bbb*, primera novela negra de Marta Sanz con la que inicia una trilogía que pone en marcha una historia fuera de lo habitual y que se completa con *Un buen detective no se casa jamás* (2012) y *pequeñas mujeres rojas* (2020).

Para ello, el primer capítulo se articula en cuatro puntos: en el primero, se examina el canon internacional para trazar las bases para considerar las múltiples inflexiones del género negro a lo largo del tiempo, prestando especial atención a personajes, espacios y los entornos narrativos; en el segundo, se repasan las definiciones del género literario en España y se comentan la aceptación y la recepción tanto del público como de la crítica durante la evolución del género; en el tercer punto, se pasa del enfoque global a la consideración de la novela negra española para acercarse al contexto de *Bbb*; finalmente, en el cuarto apartado se propone un decálogo de las características generales del género negro y se confronta con la novela de Marta Sanz para dilucidar cuál es su posición y aportación al molde.

1.1. DEFINICIÓN DEL GÉNERO Y SU VALORACIÓN

Para empezar, García Martín (2019: 32) considera la literatura «como una herramienta de gran valor» y afirma que «es ya un fenómeno humano que hunde sus raíces en el pasado de nuestra cultura, y se manifiesta a través de múltiples formas, englobadas dentro de estas construcciones mentales que denominamos géneros, al relacionar una serie de características comunes que comparten un conjunto de convenciones». En esta primera sección del trabajo es

imprescindible comenzar con un salto temporal al siglo XIX para conocer las raíces literarias del género negro y examinar su influencia en los textos contemporáneos.

En concreto, la vuelta al pasado ofrece una experiencia más directa con los hipotéticos tatarabuelos de la novela negra de Marta Sanz: *Bbb* es protagonista y es a la vez punto de partida y de llegada de este trabajo, porque además de representar un género negro español moderno y diferente, su fuerza atractiva reside en la combinación de unos rasgos constantes del género como la ironía, la denuncia social y la poética de la igualdad. Este trabajo se propone contextualizar según la época y la nacionalidad, un género literario cuya definición única y total es muy difícil de determinar. Por lo tanto, la función principal es analizar los procesos evolutivos del género para reflexionar e interpretar *Bbb* sin prejuicios y con una actitud acogedora.

En este sentido, conviene adoptar dos estrategias. Primero, se hace referencia a la visión de Todorov sobre las dos maneras de acercarse a un género literario: el método inductivo y el método deductivo. En virtud de su concepción, se pueden aplicar ambos a este trabajo: el primer método tiene que ver con el análisis de un periodo histórico del panorama literario, mientras que el segundo se fija en el análisis de la teoría literaria (Lits, 1993: 3). Según este razonamiento, se comprende que la metodología adecuada para entender la evolución y el sentido de la novela policíaca comienza por acercarse a la historia de su pasado para comprender la novela policíaca actual. Segundo, para poder entrar en todos los aspectos con mayor exhaustividad y para saber cómo se lee una novela negra y cómo se desarrolla su escritura es necesario combinar las aproximaciones críticas sobre el género novela negra con estudios sobre narratología y la escritura de prosa (como Genette y Todorov).

Antes de seguir con la línea cronológico-histórica del género, se quiere aportar una aclaración léxica sobre cuál adjetivo sería el más adecuado a la hora de clasificar el género «negro». Entre los varios nombres, es muy frecuente ver los siguientes: el *roman polar* o el *noir* en Francia; *detective story*, *crime fiction* o *dark novel* en los países anglosajones, *Kriminalroman* en Alemania, el *romanzo giallo* en Italia (por la cubierta de las primeras novelas de Mondadori) y, por supuesto, la novela negra en España.

A propósito de palabras, aunque el presente trabajo no tenga un objetivo prescriptivo, más importantes es que al tratar sobre la definición «correcta» o «incorrecta» del género sigue habiendo mucha confusión sobre la terminología más exacta para referirse a una novela de

carácter criminal: ¿es novela «negra» o novela «policíaca»? Canal (Mora, 2019: s/p) lo explica claramente:

La literatura policíaca es de consuelo: el crimen perturba el orden establecido y hay que volver a la seguridad. Las historias acaban bien y vivimos en el mejor de los mundos posibles. Es un tipo de lectura de entretenimiento. Lo que interesa es quién es el asesino. En la negra, todo está perturbado, en el plano personal, económico, social... Todo crea inseguridad. A la gente le gusta más la novela policíaca, pero prefiere llamarla negra. Es más *cool*.

Acerca de la confusión sobre la terminología, una explicación a ella se debe a la hibridación genérica (Árbol y Ribas, año) caracterizada por la fusión de distintas fórmulas, que serán la clave para reconocer cada subgénero:

Está por hacer un estudio global de los géneros literarios «complejos» fundamentado en la investigación de los agrupamientos y combinaciones de las convenciones literarias (de tema, estructura, lenguaje, tono) y en la ruptura de las mismas. Tal estudio podría ayudar a explicar mejor los fenómenos «híbridos» de obra que combinan convenciones de varios géneros, a la vez que los factores que conducen a la configuración de un nuevo género literario (Colmeiro, 1994: 41).

La camaleónica capacidad de evolucionar a lo largo de su más de siglo y medio de historia ha conllevado también la continua hibridación con elementos propios de otros subgéneros narrativos, demostrando así que, como ya señaló hace años el especialista francés François Guérif, el género estaba dotado para una especial habilidad para adaptarse a cualquier época histórica y contexto literario (Martín Escribá y Sánchez Zapatero, 2021: 14).

Como se anticipaba la hibridación genérica conductiva de la novela policíaca, se proponen sus numerosas declinaciones en: novela enigma, novela negra, detectives de sillón, novela de espionaje, novela crónica, y otras más. De hecho, esas declinaciones de la novela policíaca funcionan de pequeñas subidentidades que hacen difícil el trabajo de trazar los límites de cada una. Las subidentidades del género son causa de los múltiples escenarios sociales que esas novelas hacen posibles y construyen a través de la imaginación e interpretación de su autor. Esos escenarios sociales que se suelen describir reflejan un crimen que ocurre en la ciudad y que se estalla en un momento bien determinado.

Volviendo al origen de la novela «negra», cabe señalar que no nace en España, sino que es una consecuencia del éxito recibido por la novela *hard boiled* estadounidense que empieza a escribirse y publicarse durante la Gran crisis económica del 29, durante «la ley seca y la Prohibición, [...], con las quiebras y despidos masivos, la gran sequía (1932-1939)», un contexto histórico norteamericano «sin luz» que no cuenta con una estabilidad y orden sociales (Colmeiro, 1994: 63). En efecto, en el presente con novela negra se resume todo tipo de novela que trata

de delitos, víctimas y detectives, y el carácter y color negro reflejan el realismo crudo y duro de las historias delictivas. Ese realismo se ve aplicado en dos situaciones: por una parte, el miedo a que el hecho criminal pueda ocurrir en la vida real, y por otra, la probabilidad de que la intriga no se resuelva del todo. Otra razón que explica el color «negro» tiene que ver con la obscuridad de la sociedad en que se estalla normalmente el crimen escribe Guyard (2010: 3)¹.

Es en la España de los años cincuenta del siglo XX, cuando se utiliza por primera vez el adjetivo «negro» y se utiliza para marcar el contraste con el adjetivo «policíaco», el único género de carácter delictivo verdaderamente reconocido desde la mitad de 1800. La consideración negativa de las novelas «negras» se debe a Rodríguez Alcalde («Novela policíaca de ayer, novela negra de hoy»,1959), donde critica malamente el subgénero negro por primera vez.

Cuando se publican las primeras novelas negras no se aceptan prontamente porque surgen como «subordinadas» al género policíaco, y, por lo tanto, inicialmente se las considera como unas malas copias del macro género clásico, el único aceptado y leído hasta aquel entonces. Con respecto a las novelas originales del siglo anterior, Rodríguez Alcalde (1959: 332 en Colmeiro, 1994: 135) consideraba que el subgénero novato se presentara como una «innoble mezcolanza de la lujuria y de la sangre», y «el espantoso mal gusto de esas elucubraciones sádicas, la lamentable prostitución de uno de los géneros novelescos más amenos y simpáticos» (R.A, 1959: 332 en Colmeiro, 1994: 135). Entonces, se destaca Rodríguez Alcalde por haber sido el primero en dar la denominación que actualmente es la más utilizada por ser más “guay” en comparación con el adjetivo «policíaco», ya pasado de moda. Al mismo tiempo, en su *Antología de cuentos policiales* (1960), tampoco Javier Lasso de la Vega tiene una percepción positiva y tolerante de la variante negra, oposición que junto a otras lleva a la idea de que en los años cincuenta y sesenta las nuevas modalidades de la novela policíaca se acogían con reluctancia. Esas opiniones descreídas y escépticas se debían a una concepción perfecta del esquema tradicional propio de la novela anterior, un esquema que vendía la novela policíaca como un producto ideal para la literatura de masas.

Hacia el macro género, si bien hoy se identifique con el género negro, Colmeiro suele individuar el género «policíaco» como la macro categoría primordial, aquella que estimula el

¹ Guyard, Emilie, «Ces romans, par définition très réalistes, proposent de suivre le processus de résolution de l'intrigue policière en compagnie d'un ou plusieurs enquêteurs, presque toujours récurrents, évoluant dans une société elle-même plus ou moins noire» (p.3).

nacimiento de los demás subgéneros, si bien a lo largo del tiempo sus confines se hayan modificado y renovado sobradamente con respecto a las primeras manifestaciones con unas normas bien claras.

Hay que subrayar que antes de que la novela policíaca llegara a ser el macro género «aceptado y leído» de hoy, cuando surge solo es una categoría literaria subyacente a las demás a causa de su finalidad de entretenimiento del público lector. El mero propósito de entretener traía el prejuicio general hacia las primeras novelas policíacas del pasado porque se las consideraba un pasatiempo de ocio destinado a lectores ordinarios e incultos, que buscaban en ese tipo de lectura solo una ligera afición y una comprensión léxica sin demasiados complejos. La consideración negativa y degradada del género policíaco a finales del siglo XIX desembocó en una fuerte presencia de prejuicios y expectativas sobre todo tipo de novela policíaca (Lits, 14-15). Entonces, por lo que se refiere a su estimación, en sus albores, el género policíaco se consideraba un producto literario inferior a los demás y por eso solía ser menospreciado por la crítica (Lits, 1993: 14) dado que, al principio de su «carrera», se le vendía como «literatura de ferrocarril» o «de kiosko». Afortunadamente, a lo largo de su evolución, la consideración y la recepción del público han cambiado totalmente su trayectoria: aquella que entonces se llamaba «novelucha» y ocupaba una posición desclasada, se ha convertido en un género literario propiamente dicho y que ha subido de grado llegando a ser vendida como literatura alta y culta. Aunque todavía perviva su reputación ambigua.

Así las cosas, se puede afirmar que el género anticipador del que procede el género negro español actual es la «novela policíaca», la cual desde siempre se ha encargado de ser la portavoza (neologismo de Ávila, 2018) ideal de los subgéneros más específicos, «corrientes y etiquetas» que nacen a partir de su construcción. Entre los subgéneros específicos a que se acaba de hacer referencia, se encuentran por ejemplo: la novela enigma, cuyos detectives más conocidos son Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hércules Poirot y Miss Marple; los detectives de sillón como el padre Brown; la policíaca metafísica, con el ladrón de guante blanco que representa Arsenio Lupin; el detective *hard boiled* conocido por los investigadores privados Sam Spade y Philip Marlowe; la novela de delincuentes; la carcelaria; la psicología criminal; la procedimental; la novela de espionaje; la novela crónica; el *suspense* y el *thriller*; etc. (Martín Escribá en Mora, 2019) y aún se podría añadir el comisario Jules Maigret, representante de la novela policíaca psicológica y costumbrista de Georges Simenon (Colmeiro, 1994: 64).

Debido a la multitud de subgéneros existentes, el proyecto de esta tesis intenta enfocarse principalmente en la novela policíaca más en general y cómo esta ha llegado a ser «negra» en la España de la actualidad. Para ofrecer una mejor aclaración del término, hay que evidenciar los problemas que suponen la nomenclatura del género según países y lenguas: en Inglaterra se le conoce bajo el nombre de *detective story*, *detective novel*, o *detective fiction*, todos ellos ven un investigador privado en el papel del protagonista de la acción contada, mientras que en Francia ese género se le llama *roman policier*, porque se subraya que es la policía quién se ocupa de resolver el crimen (por ejemplo: Vidocq, Gaboriau, Simenon). De hecho, es a partir del término francés «*policier*» que nace la equivalente novela «policíaca» española.

La definición² del género siempre han sido muy difíciles de individuar, a causa de la increíble difusión de la novela y de su declinación en subgéneros. El único rasgo en común entre todos los subgéneros derivados de ella es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado (Colmeiro, 1994: 55), y contrariamente, los rasgos que los diferencian son la relevancia del *whodunit* (el descubrimiento del culpable asesino en Colmeiro, 1994:102) y el hecho de que el detective no esté obligatoriamente presentado en todos los casos como un «superhombre» (Colmeiro, 53-55). Por lo que se refiere a cada forma de la novela policíaca ya citadas, o a cada subgénero, se caracteriza por su dimensión hermenéutica y por las reflexiones que se inducen al lector. En torno a la aclaración distintiva entre novela negra y policíaca, Todorov señala que: «la novela negra contemporánea ha sido construida no alrededor de un método de presentación (según los cánones clásicos) sino alrededor del medio ambiente representado, alrededor de personajes y comportamientos específicos; en otras palabras, su carácter constitutivo reside en sus temas» (Colmeiro, 1994: 46). Por lo tanto, se establece que:

la narrativa policíaca puede ser concebida como la propuesta del modelo cognitivo basado en el conocimiento de la convención literaria, ya que la lectura no imita la investigación policíaca basándose en las facultades analíticas del lector, sino en el conocimiento de la misma fórmula genérica» (Kraska, 2013: 202 en Tosik 150).

Así, lo que se activa es una investigación narrativa particular hecha a medida para el entrenamiento intelectual del lector.

² Para un estudio más detallado vñanse Howard Haycraft, *The art of the Mystery story* (Nueva York, Biblio and Tannen, 1972).

Volviendo a la aclaración del término, hay que evidenciar los problemas que suponen la nomenclatura del género que nace en Inglaterra bajo el nombre de *detective story* o *detective novel*, o también *detective fiction*, todos ellos ven un investigador privado en el papel del protagonista de la acción, mientras que en Francia ese género se le llama *roman policier*, porque se quiere subrayar quién es que se ocupa de resolver el crimen: la policía (en los casos de Vidocq, Gaboriau y Simenon), de ahí nace la equivalente española «novela policíaca». Las variedades y declinaciones del género en subgéneros han complicado aún más su definición y su inserción (Haycraft, 1972 en Colmeiro 53-55). El único rasgo en común entre ellas es «la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado» (Colmeiro, 1994: 55), mientras que los rasgos que distinguen cada subgénero y novela son dos: la relevancia del *whodunit* ya explicado y la posibilidad de que el detective no se presente siempre como el salvador «superhombre» (Colmeiro, 1994: 53-55).

Otra cuestión fundamental para entender qué tipo de género es el policíaco es estudiar su enlace con lo subliterario y la literatura popular: «la oposición entre una literatura culta y otra popular- basada mayormente en criterios sociológicos- se ve reforzada generalmente [...] que hace coincidir el discurso culto con la “literatura”, de valor artístico a priori y el popular con la “subliteratura”, carente de mérito artístico» (Colmeiro, 1994: 22-23). Por subliteratura³ se entiende la variante popular de un género que por eso se juzga como inferior por los temas y contenidos que aborda, y a partir de ahí se consideraba que la novela policíaca fuese de carácter popular. También Czubaj (en Lits, 1993: 121) sostiene que «la novela policíaca pertenece al género de la literatura popular», porque comparten dos aspectos comunes: el folklore y la tradición cultural, lo cual se conecta con los aspectos originario, fabuloso e imaginario del género que normalmente proceden de la mitología. En ambos hay un mismo desarrollo del principio y final de la historia, es decir, tanto el cuento criminal como aquello mitológico empiezan con la interpretación de un enigma y acaban con el planteamiento de una solución (Lits, 1993:121).

Teniendo en cuenta que son muchas las dificultades que problematizan el discurso sobre los géneros literarios, parece que la dificultad más grande sea:

la que tiene que ver con el carácter específico de cada norma estética. Una obra que es majestosa crea un género nuevo y, al mismo tiempo, transgrede las normas del género válidas hasta ese momento

³ Véase Angenot, Marc, «Qu'est-ce que la paralittérature?» *Études littéraires*, 7(1), 1974, pp. 9-22, <https://doi.org/10.7202/500305AR>.

[...] se podría añadir también que cada novela nueva establece dos géneros, es la realidad de dos normas: la norma de la literatura anterior a la cual el género transgrede y la norma que esa misma novela crea (Todorov, 1989: 8).

Desde luego, cada reescritura de una nueva novela policíaca toma las distancias de las novelas anteriores y al mismo tiempo construye sus propias características dando lugar a un nuevo género. En este sentido, Todorov (1989: 8-9) piensa que una obra no forma parte de ningún género en específico, sino que es la obra misma que caracteriza su propio género. Sin embargo, al mismo tiempo según él, una obra de literatura de masas como aquella policíaca es perfecta solo si no transgrede las reglas⁴. En fin, se puede plantear la existencia de un modelo con normas, a partir del cual se da un juego entre invariantes (rasgos permanentes que permiten reconocer el género) y las variantes (cambios que realiza cada autor, obra, etc.) según terminología de Jean Rousset (1976).

Se subraya de una vez más las dificultades hacia la terminología adecuada para la definición del género policíaco, Martín Escribá considera:

[...] es que hay mucha creación y poca reflexión. Somos un país sin terminología concreta. Los franceses tienen claro que su género se llama *polar*; los italianos, *giallo*, los alemanes, *krimi*... y nosotros usamos indistintamente términos como negra y policíaca, sin saber muy bien del todo a dónde nos lleva cada una de ellas. Aquí inventamos todo tipo de etiquetas comerciales, pero ninguna de ellas tiene ni ha tenido la más mínima consistencia (en Mora, 2019: s/p).

En su entrevista, Canal subraya que quizá la expresión más “adecuada” —actualmente— sería la de: «novela criminal» o «de crímenes», porque así se abrazarían indiferentemente todas aquellas variantes que tratan supuestamente de hechos criminales. Con él están de acuerdo también Álamo Felices (2017: 359) y Valles Calatrava (2002: 277). Otra diferencia evidente y que ayuda a distinguir novela policíaca y negra es que si, por su naturaleza, la primera acaba con una resolución feliz y permite la vuelta a un estado social tranquilo, la segunda no lo alcanza del todo. Por eso se solía aceptar con más entusiasmo a la novela policíaca clásica, por su final feliz, porque de cualquier manera servía para consolar al lector de que el mal social podía ser derrocado y que todo iba a salir bien. Aquí aparece la inclinación positivista del género policíaco,

⁴ Traducción: «*Il romanzo poliziesco per eccellenza non è quello che trasgredisce alle regole del genere, ma quello che a esse si conforma*» (versión propia).

un optimismo que aspira siempre a una renovación social y seguramente posible (Colmeiro, 1994: 61).

En las líneas que anteceden, se menciona rápidamente la cuestión que trata de las relaciones entre la novela policíaca y sus subgéneros. Lits (1993 : 14) encuentra tres posibles entre ellos: «soit l'œuvre se conforme au genre et au type; soit l'œuvre transgresse les règles du genre, ce qui ne représente, pour Todorov, qu'une évolution mineure du système littéraire; soit l'œuvre transgresse le règles du type, ce qui, [...] modifie le système en profondeur». La primera relación entre la novela policíaca y su eventual “subvariante” es: «de cumplimiento y adecuación» y con ella se explica que la conformidad es el requisito mínimo que garantiza a la novela policíaca clásica ser una novela «buena y exitosa». En pocas palabras, si una novela policíaca respeta su fórmula original significa que es triunfante porque se conforma a un esquema preestablecido, “sin imperfecciones”. La «adecuación» a las reglas es la mejor conducta para que una novela policíaca complazca al público y se convierta en un producto perfecto para la literatura de masas. La literatura de masas se erige sobre unos estereotipos estéticos que suelen repetirse en cada novela policíaca, en concreto, tanto los perfiles de los personajes como los espacios y los tiempos de la historia son ya configurados minuciosamente para un fin editorial (ver cap. 1.4): el detective es un hombre; la víctima o el asesino pueden ser cualquiera, el delito se cumple probablemente de noche, dentro de una habitación cerrada o por la calle de una ciudad, de manera que el escenario resulte obscuro y turbio y provoque suspense.

Antes de cualquier profundización sobre el género policíaco, Lelionais sugiere cuál es el primer paso que hay que dar para definirlo, y eso es individuar sus *caractères hétérogènes*: «un género, que sea literario o no, no es nada más que aquella codificación de las propiedades discursivas» (Todorov, 1978: 79 en Lits, 1993: 22). Por lo tanto, hay que empezar con la observación de las características internas propias del género y justo a través de aquellas características propias, del orden estructural, temático y sociológico se pueden distinguir claramente los confines de cada uno de ellos (Lits, 1993: 15-22).

Según lo que afirma García Martín el género policíaco sigue ocupando un lugar desprestigiado por la continua carencia de estudios críticos al respecto (2019:31) y resulta que en comparación con otros géneros narrativos la novela policíaca se suele leer, comprar y

favorecer con menor frecuencia⁵. La razón más probable que explica este fenómeno de “preferencia” es que a lo largo de la historia del género se ha verificado una «interfecundación entre géneros y subgéneros, y entre la literatura elevada-exclusiva y la literatura masiva» (Colmeiro, 28), lo cual ha confundido las esencias y los límites de cada novela.

El cambio de recepción del género policíaco (antes rechazado y hoy estimado) se debe a una mayor difusión y publicación en revistas de colecciones editoriales que funcionaron de transmisores para una nueva interpretación del género. Un género que empezó a ganarse la estimación del público y de la crítica solo en un segundo momento, esas primeras publicaciones se han vuelto hoy en guiones perfectos para las adaptaciones cinematográficas que a menudo generan mucho más interés que la lectura de las novelas⁶. La novela policíaca ha conseguido formar parte de la literatura yendo más allá de la simple resolución del enigma, sino que se propuso las siguientes ambiciones literarias: la enseñanza de una moral y la denuncia social.

En esta primera sección del trabajo es imprescindible marcar un salto temporal al siglo XIX, de manera que a partir de las raíces literarias del pasado se demuestren sus influencias en el género negro actual. Si antes el ojo de la crítica despreciaba leer novela policíaca, su actitud de desprecio hoy se ha sustituido por un gran interés por parte de la investigación académica que ha decidido reivindicar ese género en varias ocasiones organizadas y, entre otras, se recuerdan las celebraciones del congreso anual de Novela y Cine Negro gestionado por la Universidad de Salamanca (Guyard, 1).

1.2. UNA MIRADA ATRÁS: EL LEGADO CANÓNICO

El recorrido que se realiza a partir de ahora es cronológico y ayuda a reconstruir brevemente el cambio del género según la concepción y la aparición de unas obras del «canon». Primero de todo, hay que subrayar de una vez más que el género policíaco ha estado sujeto a variaciones e infinitos cambios a lo largo de su vida y sigue siendo así en la actualidad. Por esta razón, no se puede afirmar

⁵ Para un estudio más profundizado sobre *sous-littérature*, *infralittérature*, y *anti-littérature* véase Eisenzweig (1986, pp.19-94 en Lits, 1993 : 189).

⁶ Para un estudio más exhaustivo sobre la adaptación, la dinámica de la transposición, véanse el trabajo de Cristina Bargiacchi «García Márquez: fondere immagini e parole», pp. 55-74, en Canfield, Martha, *Oltre il racconto. Passaggi tra giallo e noir, mito, cinema e teatro*, Mazzanti: Venecia, 2008.

con certeza que existe un canon determinado y absoluto, pero se puede dar por bueno que existe un grupo de textos de obligada referencia.

De modo general, la historia comienza en Estados Unidos con Edgar Allan Poe, sigue en Inglaterra con Conan Doyle y Agatha Christie, luego en Francia con Simenon, sin embargo, las novelas policíacas publicadas en España e Italia fueron las que iniciaron la corriente mediterránea del género, que es interesante porque diversos escritores como Pérez-Reverte marcan.

A la explicación teórica siguen las primeras manifestaciones del género policíaco que a nivel geográfico cubren las áreas de Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Si hay que determinar una fecha precisa dentro de la historia global del género que atestigüe el origen de aquello que hoy llamamos «negro» o «criminal», es suficiente atrasar el reloj y volver a los EE.UU de 1940. La paternidad de la novela policíaca se sitúa en esa década y se atribuye al famosísimo autor norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849), conocido sobre todo por su carrera polifacética y por sus obras de género fantástico, de misterio y de terror. Cuando, en 1841 publica *Los crímenes de la calle Morgue*, la obra inaugural que inaugura el primer subgénero de la novela policíaca: «la novela enigma» unir las tres frases anteriores. Lo que hace de la novela de Poe una hija del género policíaco es el asunto principal y sus temáticas. El tópico central y determinante del género es el hecho criminal, que siempre es el rasgo distintivo del género que en este caso compete a la figura inédita del detective *amateur*, Auguste Dupin. Normalmente la naturaleza del hecho criminal puede variar, puede tratarse de un asesinato, de un robo o de un secuestro, pero en el caso de *la calle Morgue*, Poe dispone unos asesinatos precisos que involucran unas víctimas comunes en la ciudad de París, un mendigo borracho asaltado en un parque (lugar: exterior y urbano) y dos mujeres asesinadas dentro de una habitación cerrada de su casa (lugar: cerrado y doméstico) son los muertos implicados a los cuales remiten el título de la novela. Los delitos que ocurren en la calle parisina esconden un enigma que Dupin es el único capaz de resolver: si la habitación donde se ha actuado el asesinato estaba cerrada por dentro, ¿Dónde se encuentra el culpable? Gracias a sus habilidades deductivas, el detective francés consigue descubrir la intriga y encontrar el responsable de los crímenes Esta primera manifestación de la novela enigma se define y califica de enigma por el juego y el dilema que el detective quiere resolver a toda costa, y que se presenta piezas fundamentales: suspense, misterio e ingenio. En efecto, la admiración por parte del lector está provocada por la perfección de la razón lógica actuada en

el proceso de resolución del crimen, una razón controlada que es también síntoma de una postura moral conservadora que protege a su sociedad (Colmeiro, 1994: 59-60).

Acerca del crimen y criminalidad, Juan del Rosal (1947: 133) divide la historia narrativa del crimen en tres etapas: la fase racional con Edgar Allan Poe, la fase empírico-causal con Conan Doyle y la fase psicológica con Agatha Christie. Como se ha mencionado anteriormente, la novela iniciadora del género es *Los crímenes de la calle Morgue* de Edgar Allan Poe. El protagonista es Auguste Dupin, un apasionado *amateur* de justicia y enigmas que se deja convencer por su interés y se pone el traje de investigador para satisfacer su diversión. Se encuentra a indagar sobre unos crímenes que ocurren en la ciudad donde vive. Sus aventuras están contadas en tercera persona y el escenario es una ciudad europea, o sea, el mismo de las novelas góticas europeas del siglo XIX, por ejemplo, las novelas de: Horace Walpole, Mary Wollstonecraft-Shelley y E.T.A Hoffmann (Andrés Argente y García Rayego, 2011:7). Por cierto, ya en la novela de Poe se nota uno de los fundamentales clichés del género, el triángulo de los personajes implicados en los hechos: el investigador, la víctima y el asesino. De pronto, a través de su impecable habilidad deductiva y su análisis de los periódicos, Dupin llega a la conclusión del caso y sin la ayuda de los policías, que no llevan una buena reputación por estar descritos como unos personajes innecesarios y torpes. El presunto asesino se descubre solo en los últimos instantes de la historia y resulta ser un orangután, elección propia de la literatura fantástica de Poe, porque en las novelas negras modernas el prototipo del asesino suele ser humano⁷. Gracias al empleo de personajes propios de la literatura fantástica y a la exposición de temas como: lo sobrenatural y lo popular, se puede evidenciar también en este caso que la literatura policíaca tenga algunos aspectos en común con el género popular, donde «el énfasis y única razón de ser está en la explotación de los elementos sensacionalistas en torno al crimen, y no en la lucha de lo racional contra lo sobrenatural, que es el motivo central de estas narraciones de Poe», por eso no define Edgar Allan Poe autor totalmente «fantástico» o totalmente «policíaco», sino que se le coloca entre la literatura culta y la literatura popular (Colmeiro, 1994: 32).

El rasgo más interesante que convierte la novela de Poe en una novela enigma es la dinámica del asesinato difícil de reconstruir, pues tampoco la policía consigue trazar unas pesquisas útiles

⁷ Mientras que, si se trata de otro género como el fantástico o el de ciencia ficción entonces en ese caso se elige un asesino monstruoso o bestial.

sin tener que recurrir a la inteligencia de Dupin. La habitación cerrada por dentro y las persianas sujetas con clavos son los detalles del espacio donde se manifiesta el delito, ambientación que se repite en otros ejemplos del género como *La habitación cerrada* (1972) de Maj Sjöwall y Per Wahlöö, que representa la variante nórdica de la novela negra. El enigma consiste en descubrir quién y cómo han matado a las víctimas, solo con el método investigativo; una buena observación y el buen uso de la lógica de Auguste Dupin se logra conocer la identidad del carníface, el ya citado *whodunit*. Eso se confirma también en la película del director Jeannot Szwarc (1986), en que se nota la total falta de confianza en las capacidades investigadoras de la policía, lo cual demuestra la causa de enemistad entre el detective y el jefe de la policía. Este no es una figura ni estimada ni valorada por su incapacidad de garantizar la seguridad, ni la protección, ni defender la justicia de los ciudadanos, por lo tanto, el jefe de la policía se presenta como un tipo envidioso y sin calidades para subrayar la neta evidencia con las habilidades portentosas de Dupin. La mala visión del oficio policial implica que el desorden inesperado y provocado por el criminal, encuentra su resolución solamente gracias a las habilidades del detective:

Cierto es que, por el lado del lector, la novela policíaca puede aparecer como una especie de exorcismo. El criminal es un elemento de la sociedad que se ha puesto a vivir, como el cáncer, de una manera independiente y sin control. El criminal es siempre un “introvertido”, un individuo crispado sobre su propio yo, un “poseído”. Por tanto, no sólo es necesario perseguirlo, sino además demostrar que el orden sigue siendo el orden, que la realidad sigue siendo la realidad y que el crimen es una ilusión vencida. Pero el acto que consiste en destruir la ilusión mediante una explicación progresiva es precisamente el de toda iniciación [...] Y el momento solemne en el que el enigma se explica en presencia de todos los personajes de la novela se parece enteramente al de un bautizo de la verdad (Narcejac en Golubov 101).

La actitud positiva de Dupin gana mucho éxito, por lo que se publican otros episodios: *El misterio de Marie Roget* (1842) y *La carta robada* (1843). En *El misterio de Marie Roget* el detective francés sigue en París y esta vez se enfrenta a otro desafío, un crimen que involucra el cadáver de una mujer encontrado en estado de descomposición en el río Sena. Lo particular en esta segunda aventura es que la historia contada por Poe coincide con un episodio de crónica negra que ocurrió realmente: el caso de la muerte de Mary Cecilia Rogers en Nueva York, en los años cuarenta del siglo XIX. En efecto, Poe se inspira en ese acontecimiento real y para dar más verosimilitud a su cuento, nombra su protagonista Marie Roget, sin distanciarse mucho del nombre de la víctima real. En otros términos, con su novela Poe ficcionaliza un suceso real para que se pueda leer una novela y no una crónica negra de periódico, de esta forma se consigue:

abatir las distancias entre realidad y literatura y al mismo tiempo, se intenta proteger metafóricamente el lector de la dramaticidad de la vida real.

Ballester Maroto supone que el nacimiento del sentimiento de miedo hacia las historias terroríficas como aquellas policíacas encuentra sus orígenes en dos corrientes: la corriente negra y la corriente blanca⁸. La corriente negra nació en Inglaterra durante la época romántica, cuyos ejes inspiradores fueron la revolución social, el símbolo del castillo y el mito del fantasma; mientras que la corriente blanca nació en la Alemania del luteranismo. Con la reforma religiosa de Lutero se dio más credibilidad al tema de lo sobrenatural, por eso se cree que la novela policial pertenece a la corriente blanca, ya que ambas se agarran a los mitos primitivos, reescritos a través de un romanticismo fabuloso, legendario y heroico. Un romanticismo que «está lleno de elfos, hadas, duendes, brujas, alquimistas, cabalistas, nigromantes» (Gubern, en B.M, 2011: 210), en resumidas cuentas, dichas corrientes están relacionadas con el género policíaco porque tienen en común un engarce con la tradición popular manchada por la superstición, la fatalidad y el miedo a la muerte.

Se puede plantear un punto de inflexión entre la novela policial y la novela de terror, sobre lo que Ballester Maroto (2011: 211) reconoce unas similitudes:

[...] en ambos géneros encontramos ante una sociedad que vive en completa tranquilidad hasta que algo fuera de lo normal irrumpe en la cotidianidad. Este punto de irrupción viene representado por el crimen, que a su vez se presenta como un enigma que espera ser resuelto. A partir de ahí se comprende la verdad como un fin que se alcanza con las formas racionales de la prueba y de la demostración. La diferencia es que, en la novela policial, el método de indagación está mucho más desarrollado y cuenta con pruebas puramente materiales. Pero sus leyes se desprenden del concepto de misterio que asentó la literatura de terror con la figura del fantasma y con los mitos antiguos.

La literatura de Poe mezclaba ingredientes sensacionalistas de crimen, la lucha entre la razón y lo sobrenatural y se destinaba a un público amplio. Hay que destacar que fue solo después del éxito de Conan Doyle que las obras de Edgar Allan Poe ganaron prestigio: más precisamente,⁹ las novelas de Poe se retomaron en consideración como detonantes del género, y llegaron a España gracias a las traducciones de Ramírez Ángel, quien exaltó los matices, las analogías y los

⁸ Véase «La femme fatale y los detectives de lo oculto» en Martín Escribà, Alex y Sánchez Zapatero, Javier, *La reinvención del género negro*, Santiago de Compostela: Andavira, 2014.

⁹ Se rescataron junto a otras de Wilkie Collins y Emile Gaboriau.

contrastes presentes en Dupin y Holmes, de modo y manera que el traductor consiguió detectar las primeras diferencias dentro de las manifestaciones del género.

En relación con la obra narrativa de Poe: «el embrión del relato policíaco contenido en *Murders in the Rue Morgue*, *The Mystery of Marie Roget* y *The Purloined Letter*» no alcanzó la misma recepción que las demás obras del autor (Colmeiro, 1994: 96), no obstante, más tarde obtuvo un gran triunfo por la crítica y por el público hasta que fue justo Auguste Dupin el inspirador de Conan Doyle para la creación de Sherlock Holmes (Colmeiro, 1994: 32).

En el camino cronológico que sigue, después del explorador del cuento de miedo realista Edgar Allan Poe, llega en segunda posición el creador del detective privado más famoso de la historia: Arthur Conan Doyle con Sherlock Holmes, un personaje peculiar que es «un maestro de la deducción y una enciclopedia de información científica con la que no podemos competir. Nos limitamos a admirarlo» (Roncagliolo, 2015). En las novelas de Doyle «el enigma o misterio viene estructurado por un equilibrio, perfectamente dosificado, entre el miedo y el razonamiento» (Ballester Maroto, 2011: 215). El equilibrio perfecto al que se hace referencia tiene que ver probablemente con el perfil «misógino, apático, despectivo y calculador» del personaje holmesiano. En este sentido, se compara la deshumanización del personaje de Holmes con los detectives más actuales, humanos y empáticos, como el padre Brown de Chesterton, el comisario italiano Montalbano de Andrea Camilleri, el comisario sueco Wallander del escritor Henning Mankell, y, también el detective Arturo Zarco de Marta Sanz. Holmes es el ejemplo por excelencia del detective egoísta, controvertido y desapegado, un hombre que no se deja corromper por la sentimentalidad y casi no se construye una vida privada. Las varias adaptaciones de las narraciones enigmáticas de Doyle convierten el Sherlock Holmes del siglo XXI en un hombre bastante diferente del original, sobre todo bajo un aspecto principal: su vida privada y sentimental. Es en la película de Billy Wilder (1970) se insinúa una cierta sospecha hacia la relación de amistad entre Sherlock Holmes y el doctor Watson, compañero de aventuras y su mano derecha. Esa adaptación romántica del detective va contracorriente porque el verdadero personaje narrativo de Doyle nunca quedaría a la merced de sus emociones, sin alguna excepción (2015). En este subgénero Conan Doyle junta dicción, caracterización, verosimilitud, profundidad, simbolismo y acertijo, adivinanza y el juego de azar y crucigrama (Colmeiro, 1994: 33). En resumidas cuentas, se organiza un perfecto juego deleitoso para el lector donde a veces

el autor resucita la figura del ángel de la guarda y se añade una carga espiritista a la narración que da lugar a la corriente de los detectives de lo oculto (Ballester Maroto, 2011: 215).

La figura de Sherlock llega a España no solo gracias a su autor literario sino también por las traducciones de William Gillette que permitieron la actuación en el teatro de las obras «doylianas», adaptaciones estimadas también por Emilia Pardo Bazán que creía que en aquella época el teatro fuese el medio de transmisión más aprovechado para divulgar ese género. Afirmaba con convicción que el drama facilitaba una cierta verosimilitud a las obras policíacas:

[...] porque el teatro obliga a condensar, y porque las palabras las pronuncian hombres y mujeres de carne y hueso. Cada acto tiene que superar en interés al anterior, y no hay medio de saltar hojas y averiguar así “en qué queda”. Los ojos auxilian para la ilusión, y la *mise en scene*, cada día más esmerada, contribuye también a que se diviertan los espectadores, aun habiendo pasado de los catorce años (1909: 122 en Colmeiro, 1994: 102)

La reflexión de Pardo Bazán sobre el éxito asegurado obtenido por las representaciones teatrales confirma que desde siempre la literatura policíaca ha sido más apreciada en vivo. Ese planteamiento se puede contextualizar por cómo se estructuran las infinitas representaciones cinematográficas de novelas de *thriller* o de suspense. Lo que enriquece el cine negro es el aparato acústico, es decir, la selección de la música y de los diálogos caracterizados por el *pathos* que amplifican los sentidos de miedo y de terror, sensaciones que marcan la calidad de muchísimas obras de directores del cine ya de los años cincuenta y sesenta¹⁰. La novela enigma en el caso de Doyle lleva también un componente estético, de hecho, el detective está movido por sus intereses y se presenta siempre como un ser racional, pero, lo que contra distingue Sherlock es su manera de tomar el pelo a la sociedad y a *Scotland Yard*. Por eso, se presenta una lucha más personal que social contra la criminalidad, actitud que lo aleja mucho de Auguste Dupin. Conviene subrayar que, dado que la novela enigma es la primera manifestación de la novela policíaca clásica, sus atributos científico y positivista de la experimentación y del proceso inductivo-deductivo de la investigación van a desaparecer con la novela policíaca negra.

¹⁰ El elemento musical y el «uso cinematográfico de imágenes de gran impacto visual» favorecen por ejemplo en *El inocente* de Mario Lacruz una interacción más directa y sentimental con la obra: «La utilización de la música como acompañamiento sonoro a la narrativa realza enormemente la atmosfera que se quiere evocar [...] sirve para transponer el mundo interior de un personaje» (Colmeiro, 1994: 147). Para comprobarlo, véanse las películas de Alfred Hitchcock y de Jhon Huston.

La primera novela enigma que tiene como protagonista a Sherlock Holmes es *Un estudio en escarlata* (1887) donde la figura del detective empieza a tomar sus formas propias, porque la intención del autor inglés era la de querer transformar la fórmula original inventada por Poe (Silvestri 12) y de convertirse en el creador de una nueva novela *sui generis*:

You remind me of Edgar Allan Poe's Dupin. I had no idea that such individuals did exist outside of stories [...]. No doubt you think you are complimenting me in comparing me to Dupin [...], Now in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. That trick of his of braking in on his friends' thoughts with an apropos remark after a quarter of an hour's silence is very showy and superficial. He had some analythic genius, no doubt; buy he was by no means such a phenomenon as Poe appeard to image [...] (Doyle 1982: 24-25 en Silvestri, 1996: 12)¹¹.

La narración es digna de pertenecer a la categoría de la novela policíaca clásica porque está marcada por «la concentración en un asunto misterioso» (Andrés Argente y García Rayego, 2011: 8) que hace de la novela un:

[...] juego de moralidad moderno, esto puede proporcionar la catarsis, el medio por el cual tanto el escritor como el lector exorcizan los sentimientos irracionales de ansiedad o culpa. La premisa básica moral, el carácter sagrado de la vida, es también una atracción tanto como la solución del argumento al final del libro. La novela policíaca clásica afirma nuestra creencia de que vivimos en un universo racional y generalmente benévolo (78).

Otras plumas representativas del género en su variante más clásica son Dorothy L. Sayers P.D James y Ruth Rendell en Inglaterra y en territorio hispánico Emilia Pardo Bazán. En ese párrafo introductorio que sugiero, al lado de Conan Doyle hay que estudiar y leer otra excelente escritora, esta es Agatha Christie (1890-1976). *Además de ser* la autora que se inscribe más legítimamente en la edad de oro del género policíaco¹², Christie se ha definido como una «cínica diseñadora de historias» (48) y también la «autora [...] más famosa en la historia del género, con millones de ejemplares vendidos» (Hidalgo Andreu, 2011: 15). Efectivamente, *gracias a un reportaje encontrado en línea, se puede reconfirmar que su producción es realmente prolífica: 74 novelas, 154 relatos cortos, 20 obras de teatro, 3 poemas y 2 autobiografías que dieron inspiración a series de televisión y a muchas películas*¹³. La autora británica se ha dado a conocer por la publicación de

¹¹ Se hace referencia a la obra del autor Conan Doyle «A study in Scarlet, in Id., Complete Sherlock Holmes», Penguin, London, 1981, p.24-25 en Silvestri.

¹² Finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX.

¹³ https://historia.nationalgeographic.com.es/a/agatha-christie-gran-dama-misterio_14680.

El misterioso caso de Styles (1920), donde hay una primera aparición de los personajes de Hércules Poirot y de su amigo, el inspector Hastings. Ya desde su primera novela se nota la influencia de Poe, en concreto con la reutilización de la habitación cerrada como lugar del delito, cliché anticipado por *Los crímenes de la calle Morgue*.

Diez años más tarde, Christie da vida detectivesca a la señorita Marple en *Muerte en la vicaría* (1930), grande innovación en el por el nuevo énfasis, la complejidad y la singularidad en la caracterización de los personajes femeninos con respecto a sus pares masculinos. Sus personajes son el fruto de un análisis psicológico muy generoso —en la línea de Simenon— y por lo que tiene que ver con las ambientaciones del relato se suelen seleccionar unos escenarios de ocio, *country houses* y de “vacaciones” (Hidalgo Andreu, 2011: 45). Las mujeres de Christie son unas mujeres diferentes, menos sensibles y sentimentales contrariamente a la idea preconcebida de la clásica mujer-víctima o mujer-asesina, propia de las novelas policíacas: enigma o *hard boiled*. Por si fuera poco, en el caso de la señorita Marple se plantea la figura de una mujer mayor como «detectiva» que por primera vez: primero, se ve encargada de resolver el crimen, segundo, no está casada, tercero, no tiene relaciones sentimentales con los demás personajes.

De forma consistente, a lo largo de su carrera, Christie permite que las mujeres tengan el poder central de ser sujetos activos y perniciosos. Las mujeres de Christie que se comportan mal evidencian igualdad con los villanos, la misma locura, la misma cordura, la misma ambición y egoísmo, lo cual es incluso más subversivo de la idea de feminidad en sus villanas, que en sus detectives» (Makinen, 2006: 118, en Vanacker, 52).

Los retratos psicológicos pintados por la autora británica son bien arreglados y se suele recurrir a los prejuicios de los lectores para tejer una tela de araña donde el público cae inevitablemente. En concreto, algunos estereotipos culturales que recurren son «la rica americana con excesivo desparpajo en *Muerte en el Nilo* (donde asesino y víctima comparten la culpa y culpabilidad); la *flapper* con la cabeza a pájaros en *Peligro inminente* y la joven inocente o la madre en el caso de *En el hotel Bertram*» (2011: 48).

Los mismos prejuicios y estereotipos son empujes cognitivos para la imaginación del lector sobre quién es el culpable, como se verá igualmente en *Bbb*, donde los prejuicios insinúan que el culpable es el marido de la víctima, Yalal, solo por ser de origen marroquí. Un detalle frecuente en las novelas de Christie es la intuición y las sospechas del lector, en sus historias el verdadero culpable se esconde entre los «buenos». Mientras que, los verdaderamente «buenos» son los que se pintan como ambiguos porque ocultan un misterio que los convierte en los sospechosos más

probables, aunque ese misterio no tenga que ver con el delito (49). Sobre la vuelta que toman los roles dentro de las novelas de Christie, los personajes suelen llevar unas máscaras que Poirot o Marple destruyen justo antes de que caiga el telón. Al respecto, las novelas de Christie se construyen con el concepto del «no es como parece» (Heta Pyrhönen, 1999:193). Junto a la «suplantación de una epidemia de identidades que [...]actúan y enmascaran su verdadera naturaleza» (Vanacker, 2011: 50) se confirma la teoría de que todo el mundo puede volverse en asesino o puede ser inocente.

Sobre la pertenencia de Christie a la categoría de novela policíaca clásica, lo que hace encajar perfectamente su obra en ella es la importancia del componente ético. Dicho componente se construye a través de la deducción del investigador, del cálculo de las probabilidades, y de la oposición del bien y del mal que se proporciona al lector. El bien está representado por el investigador, que, como un héroe está encargado por la sociedad de devolverle su orden original, mientras que quien representa la causa del desorden es el criminal (Colmeiro, 2011: 59).

En relación con otro tipo de componente, en *El asesinato como una de las bellas artes*, De Quincey (1785-1859) explica que el plan estético se desarrolla a partir del juego investigativo y se suele emplear sobre todo en la novela «policíaca negra», del que se abordará más adelante. Este plan estético se relaciona con la inclinación humana a la contemplación de la belleza, y se revela que el lado oscuro de las acciones premeditadas (ingeniosas y perfectas) propias de un asesinato son lo que en realidad más fascinan al ser humano. Entonces, la contemplación de la belleza es la que conduce el lector a una apreciación y atracción del crimen entendido como un arte estética (Colmeiro, 1994: 58):

Ahora bien, si sólo por hallarse presente en un asesinato se adquiere la calidad de cómplice, si basta ser espectador para compartir la culpa de quien perpetra el crimen, resulta innegable que, en los crímenes del anfiteatro, la mano que descarga el golpe mortal no está más empapada de sangre que la de quien contempla el espectáculo, ni tampoco está exento de la sangre quien permite que se derrame, y quien aplaude al asesino y para él solicita premios, participa en el asesinato (Lactancio, en De Quincey, s/p).

De Quincey describe un perfil «ideal» de la víctima, que, por lo común suele ser una persona buena y en salud. La trampa criminal suele planearse por la noche (tiempo del crimen) y en un ambiente urbano, o sea, por la calle (lugar del crimen). Por añadidura, en sus artículos «Advertencia de un hombre morbosamente virtuoso» y «La Conferencia», De Quincey encuentra una analogía entre la finalidad del asesinato y la finalidad de la tragedia, esa es, la

función de «purificar el corazón mediante la compasión y el terror» (22-23)¹⁴. Así que se intenta endulzar el juicio del lector a través de su piedad. El crítico se sitúa a favor de la moralidad y sobre el concepto de compasión y de ética señala:

[...] afirmo y afirmaré siempre (cualesquiera sean las consecuencias) que el asesinato es una manera incorrecta de comportarse, y hasta muy incorrecta; más aún, no tengo empacho en afirmar que el hombre que se dedique al asesinato razona equivocadamente y debe seguir principios muy inexactos de modo que, lejos de protegerlo y ayudarlo señalándole el lugar en que se esconde su víctima, lo cual es el deber de toda persona bien intencionada, según afirma un distinguido moralista alemán, yo suscribiría un chelín y seis peniques para que se le detuviera, o sea, dieciocho peniques más de lo que hasta ahora han contribuido a tal objeto los moralistas más eminentes. ¿Cómo negarlo? En este mundo todo tiene dos lados. El asesinato, por ejemplo, puede tomarse por su lado moral [...] y, lo confieso, ése es su lado malo, o bien cabe tratarlo estéticamente —como dicen los alemanes—, o sea en relación con el buen gusto (De Quincey, s/p).

Por un lado, la llegada de Christie y de otras reinas del crimen, como, por ejemplo: P.D James; Ruth Rendell; comas Patricia Highsmith; Sue Grafton; Sara Paretsky; Patricia Cornwell y Katherine Forrest (creadora de la primera detective lesbiana y feminista) ha sido crucial para una «feminización» del género policíaco, tendencia que según Stephen Knight se caracteriza por ser femenina y doméstica (Vanacker, 2011: 44). En realidad, no sería totalmente apropiado hablar de una feminización del género, porque la evolución de ello no depende de una cuestión biológica del sexo del escritor, sino de la sucesión temporal-cronológica de las aportaciones literarias. Desde luego, tiene sentido hablar de una feminización del género policíaco para una comparación con la prevalente «masculinidad del género *hard boiled* norteamericano» (Walton y Jones en García Lorenzo, 2011: 177). Dicha confrontación puede establecerse a partir de la evidente distinción entre los dos tipos femeninos: la mujer pintada por las escritoras del crimen, a la cual se ofrece más protagonismo y varias personalidades dentro de la narración policíaca, y el tipo femenino *hard boiled*, que suele presentarse solo en forma de cadáver, mujer fatal o víctima en peligro (De Andrés Argente y García Rayego, 2011). En consecuencia, el primer rasgo que distingue la novela *hard boiled* de las demás escrita por mujeres es un machismo predominante a través de la cosificación del personaje femenino.

¹⁴ Véanse Aristóteles.

1.3. «EL SIMPLE ARTE DE...» ESCRIBIR NOVELA NEGRA

Con Agatha Christie se cierra la fase psicológica del género. Paralelamente, en EE. UU., durante el contexto de la depresión económica y de la prohibición, la figura del *gángster* (criminal perseguido por la sociedad por sus tráficos ilegales y uso de armas) se convierte en un modelo a seguir. El malestar social de la década de 1920 desembocó en la incapacidad total de las fuerzas del orden de contrastar a los criminales, lo cual llevó a una total desconfianza hacia la policía (Colmeiro, 1994: 62; y Coma, 1983: 40).

Las influencias de la novela *hard-boiled* condicionaron a España en la escritura del nuevo subgénero: la novela policíaca negra. Por eso, merece la pena recordar quién es el responsable de la variante más oscura del género policíaco. El detective *hard-boiled* se presenta como el justiciero de sí mismo y actúa corrompiendo la sociedad y aplica los mismos métodos de los criminales. Si antes la novela policíaca era optimista, con la llegada de la novela *hard-boiled*, se difunde una tendencia pesimista debida al cambio radical del código ético del detective. Ya no se trata de un modelo ejemplar como el detective de las novelas anteriores, sino que ahora el detective se presenta como un personaje sin escrúpulos y tal vez deshonesto. Esta actitud se enfrenta con la vieja seguridad y tranquilidad que garantizaba el detective clásico. Es más, en esta nueva forma las novelas no siempre acaban con la resolución del crimen, certeza que en las novelas policíacas clásicas estaba asegurada (Colmeiro, 63).

El surgimiento del «detective duro» norteamericano (Vosburg, 2011: 275) se debe principalmente a la publicación de *Cosecha roja* (*Red Harvest*, 1927) de Dashiell Hammett, una verdadera novela pionera de la variante más negra del género (Martín Escribá, 2019); *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941) de Dashiell Hammett (1894-1961) y *Farewell, My Lovely* (1940) de Raymond Chandler (1888-1959), dos ilustrísimos miembros de la primera generación del *hard-boiled*. Además, junto a ellos se expande la oleada del género negro que contagia también a las creaciones literarias de Horace Mc Coy, James M. Cain (quien rechazó cualquiera afiliación con esa escuela literaria más atrevida), Ross MacDonald y Patricia Highsmith.

Ambos autores estadounidenses fueron los responsables de haber transformado la novela enigma en una fórmula más atrevida, violenta y cruda, donde el propósito principal es sin duda la crítica de la sociedad. En breve, el catálogo de sus novedades es: la narración presenta unas acciones trepidantes, personajes duros, dosis de sexo y violencia, elementos característicos de las revistas *Pulp* (revistas económicas a primeras del siglo XX en Andrés Argente y García

Rayego, 2011: 8). Asimismo, uno de los rasgos definitorios del detective *hard boiled* es también su estatus de soltero y su independencia emotiva-sentimental (García Lorenzo, 2011: 177).

Raymond Chandler opina que el requisito fundamental de una novela negra tiene que ser la fiabilidad con la realidad, de manera que se puedan denunciar la corrupción y los crimines verdaderos de la sociedad (de Andrés Argente y García Rayego, 2011: 8) En esta variante de novela policíaca se deja espacio a «los personajes más variopintos de la gran urbe americana, desde los magnates, políticos y policías, a los poderosos *gánsters* y pequeños rufianes, toda una gama de tipos reconocibles en la vida real» (Colmeiro, 1994: 69). El radio de acción del criminal suele ser la parte más escondida, oscura y periférica de la ciudad. Por lo tanto, se subraya de una vez más que la atribución del adjetivo «negro» recuerda la brutalidad y la accidentalidad de una historia delictiva marcada por una o más muertes, cuyas dinámicas no son tan claras ni encuentran siempre justicia con el descubrimiento del culpable (Colmeiro, 62). Con respecto al lenguaje, lo define diferente, coloquial y «de calle»: «Ungrammatical dialogue, slang, and street talk reflect the hard-boiled writers' attempt at realism; the diction and structure of hard-boiled dialogue is the real language of grifters, hoods, and private eyes». El estilo es directo y despejado y Panek (153-4) individua seis elementos propios del género: «[...] active description; jokes and wisecracks; slang and street talk; purposely ungrammatical dialogue; clipped descriptions of events which have serious implications; and metaphors that vividly apprehend the everyday experience of the common man» [...]. Gracias a un estudio de LeRoy Panek, se pueden establecer unas características propias de las historias *hard-boiled* como, por ejemplo, el estilo grotesco y realista del crimen; lo despreciables y asquerosos que son los criminales que lo cometen, y más en general la precisión clara con que se delinean algunos perfiles de individuos más «estúpidos y enfermizos» («*very stupid y very sick people*») ¹⁵ en comparación con las geniales y tradicionales figuras de la novela policíaca clásica.

La línea que separa el concepto de cruel y de escuálido dentro del *hard-boiled* resulta ser muy fina, por eso la visión heroica del detective clásico se pone en discusión, porque el detective

¹⁵ Reelaboraciones y traducción propia.

hard-boiled ya no es el mismo detective del periodo dorado, pues deja de idealizarlo y vuelve a ser un simple mortal:

Hard-boiled crimes and criminals, moreover, significantly changed the nature of the detective hero and the detective plot. As stupidity and mental disease replaced the cunning and genius of the traditional story, the hard-boiled story had to develop a hero capable of dealing with insentient brutes and lunatics and of living and working in their world. The hard-boiled story, therefore, turned to the private eye, the detective who had to work for a living and who could not turn down even seedy little jobs, like looking for absconded husbands (Sam Spade and Philip Marlowe, in fact, both look for runaway husbands in jobs not connected with the main plots of *The Maltese Falcon* (1929) and *Farewell, My Lovely*) (151).

En resumidas cuentas, a pesar de que la clasificación «universal» de Frye haya sido definida como «contradictoria y engañosa» por ser demasiado estricta en su elaboración, se ha tomado en cuenta su formulación para una revisión básica (y retocada personalmente) de arquetipos y de la estructura narrativa policíaca y negra:

<p>Protagonista romántico de la novela policíaca clásica: Es un ser heroico y «superior» los demás hombres.</p>	<p>Protagonista irónico de la novela policíaca negra: Es un ser antiheroico, marginado y fracasado y su posición se considera inferior a todos, incluso al lector.</p>
<p>La estructura de la novela policíaca clásica es pura idealización. La estructura cómica de la novela policíaca clásica: Celebra el restablecimiento del orden original</p>	<p>La estructura de la novela policíaca negra está subordinada a la verosimilitud. La estructura trágica de la novela policíaca negra: La inconclusión e inhabilidad del héroe que está aislado por la sociedad, ambiguo y lleva contradicciones.</p>

El estilo y el lenguaje son aquí lógicos y razonados.	El estilo y el lenguaje son aquí directos y coloquiales.
Ejemplos de autores de la novela policíaca romántico-cómica: Poe, Doyle, Christie	Ejemplos de la novela policíaca negra irónico-trágica: Hammett, Chandler

No es la novela negra que introduce el elemento de la ironía, sino que es un componente ya presentado por otro tipo de novela tradicional: la novela picaresca. Las dos comparten algunas temáticas, como la enseñanza moral y el tema de la doble cara de la sociedad. La novela picaresca es la primera en hablar de ello de cosa), tanto el pícaro como el detective de la serie negra son unos antihéroes que entran en contacto con la marginalidad de la sociedad en que ambos viven, denunciando injusticias y combatiendo el crimen. En fin, las características que se conjugan son el empleo de la ironía y el objetivo de crítica social (Colmeiro, 1994: 67-71).

En fin, según Todorov, el interés del lector hacia la intriga del género policíaco surge por la curiosidad en aquellos elementos desconocidos de la novela y por el miedo al destino que arriesga la vida de los protagonistas. La diferencia entre las dos formas de interés es que, si la curiosidad se desarrolla a partir de un pasado ya ocurrido, el suspense se manifiesta por el miedo al futuro que todavía no ha ocurrido (Todorov en Colmeiro, 1994: 82). Desde esta perspectiva, Meir Sternberg, opina que el suspense y la curiosidad son ambos recursos útiles a la narración para mantener alta la atención del lector y se distinguen según la secuencialidad de los hechos¹⁶. El suspense es propio de la novela negra y nace por una falta de indicios en el presente y tiene lugar entre la esperanza y el miedo, mientras que, la curiosidad se verifica en aquella policíaca clásica y nace solo después del crimen y del descubrimiento de un pasado cuya manifestación ya no se puede evitar.

¹⁶ Véase el estudio de Roland Barthes *S/Z* (1974), para profundizar el código proairético y el discurso sobre la secuencialidad de los eventos que causan el interés del lector, lo cual se identifica en el detective para ser él también un héroe de la historia. Además, «La intriga del relato tiene su base en una paradoja: cuanto más se retarda la conclusión del código hermenéutico (pregunta-respuesta, enigma-solución), más se acrecienta la impaciencia del lector, acelerando así el ritmo de lectura para llegar al final» (Colmeiro,75-80).

1.4. *MADE IN SPAIN: HISTORIA DE LA NOVELA POLICÍACA EN ESPAÑA*

Después de haber aclarado que la novela policíaca clásica tiene una estructura romántico-cómica; un final feliz y raíces en Inglaterra y que la novela policíaca negra es irónico-trágica y de procedencia norteamericana, ha llegado el momento de centrarse en el panorama literario español. Las líneas que delimitan el género policíaco no están bien definidas, lo cual significa que no existen confines ni literarios ni geográficos. Manuel Vázquez Montalbán admite que:

la novela policíaca [...] ha tenido múltiples transformaciones, ha traspasado las barreras convencionales entre género y categorías literarias y ha cruzado incluso las tradicionales fronteras nacionales. Frente al largo monopolio de los países anglosajones, y en menor medida de Francia, hoy se puede detectar un auge importante de narrativa policíaca en Latinoamérica (caso de Argentina, México o Cuba) y en la Europa oriental y meridional, áreas que han estado tradicionalmente situadas en los márgenes del género policíaco» (en Colmeiro, 1994: 16).

A la hora de trazar los confines geográficos, se consigue entender no solo las nacionalidades de los movimientos del género, sino que se contextualizan sobre todo las situaciones históricas y sociales de cada uno. El fenómeno social del delito es lo que convierte el género policíaco, antes que todo, en un género de carácter social.

Aunque según Sánchez Zapatero y Martín Escribá es limitador hablar del género etiquetándolo geográficamente¹⁷, es fundamental hablar de nacionalización del género para rescatar una cultura «negra» folclórica española e identitaria que también merece la pena leer.

Cuando empieza a difundirse en España el género policíaco se niega de pronto la existencia de una tradición de novelas policíacas autóctonas. Como opina el autor y periodista Manuel Vázquez Montalbán, la novela negra española no existe, a pesar de que señale la importancia de algunos buenos especialistas del género, dice: «dos o tres granos no hacen granero» (Vázquez Montalbán, 1987 en Colmeiro, 1994: 15). Por esta razón, para poder hablar de novela negra española hay que ponerla en comparación con «los modelos extranjeros importados». Justo en su aproximación teórica al género policíaco, más bien, en su crucial manual de lectura crítica, Colmeiro (1994: 17-18) ofrece unas pautas necesarias para entender si existe o no una novela negra española, afirmación difícil de contrastar por la demasiada discontinuidad de

¹⁷ Limitación porque ambos creen que se trata de un vínculo meramente editorial para distanciar todo tipo de novela de aquellas de los países nórdicos, de ahí la necesidad de llamar la corriente policíaca española e italiana: «corriente mediterránea».

publicaciones en territorio ibérico. Gracias al recorrido propuesto por el crítico, a partir del siglo XIX hasta la transición democrática –y también hasta nuestros días— se puede creer en una nacionalización del género policíaco-negro.

En tiempos más recientes, un logro de la novela policíaca es su nueva tinta de ironía y de parodia: las *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (2008, segunda edición) de Enrique Jardiel Poncela y *Operación Paquita* (1959) de Jorge Llopis. Entre otros, este ejemplo, demuestra que las infinitas reescrituras de las novelas policíacas clásicas acabaron siendo copias del modelo extranjero, como si mediante la imposición de un género nacido en otra cultura y rodeado por una sociedad particular, pudiese conformarse sin choques con el contexto económico, demográfico e infraestructural españoles, desde luego muy diferentes de aquellos inglés, francés y anglosajón (Colmeiro, 89):

En términos generales parece que se ha tratado de aplicar a la sociedad española las coordenadas de la novela negra americana, quizá sin tener en cuenta que ésta generalmente no hacía crítica política sino crítica social; denunciaba la corrupción de las instituciones, pero no a las instituciones mismas (36).

La novela policíaca española quiso asemejarse lo más posible a la novela policíaca anglosajona y no consiguió más que copiar sin acierto la estructura de ésta. Una estructura y un carácter que nació y se desarrolló en una sociedad que no era la española y no podía trasladarse a ésta con éxito. El resultado fue catastrófico y las obras producidas -con las excepciones apuntadas- fueron malas imitaciones, indignas de mención en su mayoría si no hubieran sido las únicas. [...] No eran desde luego novelas policíacas en el sentido clásico ni tampoco investigaciones o experimentos dentro del género. Un género, por otra parte, que aún adolecía de una mala consideración social en la que en ningún momento quisieron incurrir los novelistas de la época (34).

Hay que evidenciar una vez más que las primeras colecciones de novela criminal se difundieron con la importación y la imitación de los *pulps* estadounidenses y de la estructura de las historias criminales francesas e inglesas. Ninguna de las colecciones que siguen son de autores españoles, pero hay que mencionarlas igualmente por haber marcado la diferencia en la evolución editorial del género: la colección Enigma (1925), Grandes Éxitos populares, el Antifaz y El Club del Crimen de la editorial Dédalo, la cual en 1932 dejó espacio a su primera selección policíaca. Luego, se recuerdan también a la colección Detective de la editorial Aguilar, «Novelas emocionantes» de Prensa Moderna, y por última, no por importancia, la Biblioteca Oro en 1933 (Vázquez de Parga, 27). Es importante también recordar a Tomás Salvador, escritor y policía que publicó en la revista *Club del Crimen* que apoyaba el mensaje de rechazo y de odio hacia el asesinato enfatizando la importancia cívica de enseñar el crimen como un «acto repugnante que,

cualquiera que sea su origen y su motivación, debe ser rechazado y odiado. Se trata de concienciar al lector de ese rechazo y, a la vez, de llamar su atención sobre la existencia de unos hombres, los policías, que dedican su vida a la lucha contra el crimen, que son seres humanos como los demás y que tienen sus problemas personales» (Vázquez de Parga, 33).

Primero, ni el magistrado Vázquez de Parga ni el profesor Valles Calatrava reconocen un «modo español» de hacer novelas policíacas (24). Tampoco creen en una tradición escritural amplia, tanto del relato de enigma como del negro (141).

Se hace difícil hablar de la Novela Policiaca Española si por Novela policiaca española debe entenderse el conjunto de obras literarias de ficción caracterizadas no sólo por la unidad de su género sino además por la coherencia con su nacionalidad. En ese sentido es muy dudoso que a lo largo de la historia se haya producido en España una serie de novelas policíacas con características peculiares capaces de distinguirlas de las de los demás países [...] que se haya producido una novela policiaca española distinta [...] dotada de ciertas circunstancias que le confieran una personalidad autónoma y diferenciada (Vázquez de Parga¹⁸).

Sin embargo, a pesar de sus afirmaciones, sí se puede disfrutar de un listado autóctono de autores policíacos para concebir una tradición verdaderamente *Made in Spain*¹⁹ del género, según expresión de Guyard (1). Se hace referencia a las primeras demostraciones que se vieron en España ya desde el siglo XIX hasta el siglo XXI (Valles Calatrava, 145), o sea, las novelas de:

- 1) Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891)²⁰;
- 2) Benito Pérez Galdós (1843-1920)²¹;
- 3) Emilia Pardo Bazán (1851-1921)²²;
- 4) Pío Baroja (1872-1956)²³;
- 5) Joaquín Belda (1883-1935)²⁴;
- 6) Francisco García Pavón (1919-1989)²⁵

¹⁸ *La novela policiaca española.*

¹⁹ Expresión tomada en préstamo del artículo Guyard, Emilie, «Otra maldita novela negra!: le boom du polar espagnol» en *Langues néo-latines: revue de langues vivantes romanes*, 354, 2010, pp.89-109.

²⁰ En las notas al pie que siguen se mencionan algunas obras españolas que han destacado sus autores dentro del género: por ejemplo, de Alarcón debuta con *El clavo* (1853);

²¹ *La incognita y Realidad* (1889);

²² *La gota de sangre* (1911);

²³ *Las mascaradas sangrientas* (1927);

²⁴ *¿Quién disparó? Husmeos y pesquisas de Gaby Bermúdez* (1909); *Una mancha de sangre* (1915);

²⁵ *Historias de Plinio* (1968); *El rapto de las Sabinas* (1969); *Mis páginas preferidas* (1983);

7) Mario Lacruz (1929-2000)²⁶

Junto a otros más recientes como Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003)²⁷ y Eduardo Mendoza (1943)²⁸, y hasta más contemporáneos como, entre otros, Alicia Giménez-Bartlett (1951)²⁹, Lorenzo Silva (1966)³⁰, Dolores Redondo (1969)³¹ y por supuesto Marta Sanz (1967)³².

A pesar del orden cronológico en que aparecen los autores mencionados arriba, y no obstante *El clavo* (1853) de Pedro Antonio de Alarcón³³ resulte el primer verdadero cuento policíaco de la historia, para tratar la tradición española del género policíaco se ha elegido solamente una selección de textos porque ya existen análisis solventes y, porque en el presente ensayo solo sirven de memoria histórico-colectiva para reconstruir la tradición con la que dialoga Marta Sanz.

Con todo, el autor manchego Francisco García Pavón es «el primer auténtico novelista policíaco español» y por eso es también el más auténtico representante del costumbrismo descriptivo-psicológico y de la estética de lo grotesco. Su narrativa se aleja de la corriente de enigma anglosajona y del *hard-boiled* norteamericano (Colmeiro, 1994: 154), pero se acerca a aquella del autor belga Georges Simenon (1903-1989)³⁴, escritor de 78 novelas y 28 cuentos (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2010: 289-305) e inventor del comisario Jules Maigret. Su popularidad explota gracias al personaje ficticio de sus novelas, Manuel González, un guardia municipal manchego, folclórico y apodado Plinio³⁵, que se presenta como un «pequeño burgués liberal de antaño»; conservador, anticlerical y políticamente ambiguo. Lo que consigue el autor

²⁶ *El inocente* (1953)

²⁷ *Yo maté a Kennedy* (1972); *Tatuaje* (1974); *Los Mares del Sur* (1979); *Asesinato en el comité central* (1981); *Las recetas de Carvalho* (1989)

²⁸ *La verdad sobre el caso Savolta* (1975); *El misterio de la cripta embrujada* (1979); *El laberinto de las aceitunas* (1982); [...]

²⁹ *Ritos de muerte* (1996); *Día de perros* (1997); *Mensajeros de la oscuridad* (1999); [...], *Sin muertos* (2020);

³⁰ *El lejano país de los estanques* (1998); *El alquimista impaciente* (2000); *La niebla y la doncella* (2002); *Nadie vale más que otro* (2004); [...] *Una pésima idea* (2021);

³¹ *Trilogía del Baztán* (2012, 2013, 2014); *La cara norte del corazón* (2019); *Esperando el diluvio* (2022);

³² *Black, black, black* (2010); *Un buen detective no se casa jamás* (2012) y *pequeñas mujeres rojas* (2020).

³³ A pesar de su aparición «anticipadora», Silvestri retoma las palabras de Colmeiro y afirma que: *El clavo* non rientra nel poliziesco perché disattende la regola (l'undicesima) che porta a scegliere il colpevole tra le persone meno sospette» (55).

³⁴A lo largo de las narraciones, la decisión de cambiar la ropa de Plinio es coherente con el pasar del tiempo y con su contexto social español («desruralización, industrialización, urbanización, turismo, despegue económico») (Colmeiro, 156).

³⁵ Escepticismo que será difundido en los primeros años de la Transición española también: «Así que en el periodo inicial de la democracia no se podía confiar del todo en la policía, y por consiguiente, la policía no era la protagonista más idónea para un papel cuya función era confirmar la legitimidad del nuevo orden» (Janerka, 123).

manchego es dotar un policía español de una gran humanidad, lo cual le garantiza unas nuevas aceptación y apreciación del público, no obstante, los ánimos cínicos de la posguerra franquista (164)³⁶. Cuando se estrena la adaptación de la serie televisiva (1972), Plinio recibe un éxito tan grande que el público lector casi se olvida de las novelas, y, desde aquel entonces el producto literario es víctima del desinterés editorial y lector, porque si bien la serie hizo ganar mucha fama al personaje literario, los españoles se distrajerón de su lectura.

Por lo que tiene que ver con la destinación de las novelas policíacas de García Pavón, se dirige principalmente a un público «culto». Asimismo, en esos años, la costumbre del público era leer unas novelas policíacas extranjeras importadas y traducidas del inglés o del francés, por eso, para ver publicadas *Historias de Plinio* se tuvo que esperar hasta la mitad de los años sesenta del siglo XX. A ellas se debe la inclusión de un reportaje sobre las dos facetas emblemáticas de aquellos tiempos: la España rural (más conservadora y tradicional) y aquella urbana (más progresista y moderna). En su narrativa, se enseña también una capacidad de ilustrar una España «cambiante» según ciertas décadas, dado que la acción empieza a desarrollarse «en la época anterior a la llegada de la Segunda República» (de Blas, 46) y se actúa un rescate de algunos lugares característicos como por ejemplo el pueblo de Tomelloso, en Castilla-La Mancha, a la vez lugar de la narración y lugar de nacimiento del autor. El objetivo primario de su escritura es aquello de «lograr escribir historias policíacas enraizadas auténticamente en su tierra, capaces de combinar equilibradamente la intriga policíaca con el rigor artístico», y para completar añade:

Yo siempre tuve la vaga idea de escribir novelas policíacas muy españolas y con el mayor talento literario que Dios se permitiera prestarme. Novelas con la suficiente suspensión para el lector superficial que solo quiere excitar sus nervios y la necesaria altura para que al lector sensible no se le cayeran de las manos (*Mis páginas preferidas*, año...García Pavón, 1983: 9³⁷ en Colmeiro, 1994: 153).

En resumidas cuentas, en este apartado es importante recordar a García Pavón porque, de cierta forma, es con él que se identifica el origen del género policíaco en tierras ibéricas y por añadidura, con la «llegada» de Plinio, la novela policíaca española deja de ser subliteratura y alcanza una estética de trasfondo popular nueva y aceptada. Aunque haya caído lamentablemente en el olvido. Ese trasfondo combina «tanto el juego lúdico de la intriga

³⁶ En *Mis páginas preferidas*.

policíaca como la reflexión seria y profunda»; donde se mezclan «humor y poesía, filosofía y nostalgia, sabor popular y referencias librescas, estampa costumbrista e intriga policíaca», haciendo de las novelas de García Pavón «un hito único en la historia del género en España, y sin paragon en otras literaturas contemporáneas [...]» (Colmeiro, 1994: 164). Por último, otra peculiaridad de su narrativa que confirma con su lado patriótico es la decisión de utilizar el término «suspensión» en lugar de «*suspense*». Demostración de su lealtad hacia su idioma (el castellano).

Por otra parte, el género policíaco español y también las crónicas periodísticas-criminales de la Ilustración artística encuentran su líder y redactora indiscutible en Emilia Pardo Bazán, una de las primeras plumas y voces feministas de todos los tiempos. Por lo que se refiere a su carrera literaria, Valles Calatrava sostiene que los primeros cuentos *El aljófár* y *De un nido* (1902) son el primer modelo español de la literatura policíaca, y entre todas sus obras, la más conocida y que se ha convertido también en películas y audiolibros (Urueta, 1950) es *La gota de sangre* (1911). En ella, el protagonista es Selva, un madrileño aburrido y lector de novelas criminales que casualmente se encuentra en desempeñar el papel del detective sin ser un profesional. Más en general, su obra es un verdadero «ejemplo de racionalismo deductivo» (Valles Calatrava, 142) donde de hecho se manifiesta su rechazo del canon policíaco anglosajón, es decir su desacuerdo con del detective de Conan Doyle, rechazado también por su compatriota García Pavón. En efecto, la autora gallega decide compaginar las facultades del cuerpo y de la mente (la percepción y la experiencia, la racionalidad y la escritura) en un solo y único personaje (Silvestri, 66), capacidades que Conan Doyle repartía diferentemente entre Holmes y Watson. La autora no está de acuerdo con el tipo de detective que representa Sherlock Holmes porque cree que él no es capaz de sacar la resolución del crimen a partir de los pensamientos psicológicos, sino que lo define demasiado “científico” en su investigación procedural: «sólo observa lo material, y lo material cien veces observado. Nunca saca consecuencias del estudio de un espíritu, o sea de la psicología» (1909: 385)³⁸.

Y si por un lado Pardo Bazán rechaza el modelo anglosajón, por el otro subraya también su preferencia hacia los escritores franceses del género:

¿Por qué no decirlo? El bajo nivel actual del arte de contar en Inglaterra se revela palmariamente en estos relatos, que han valido a su autor o a sus editores— no estoy bien enterada de tal detalle—

³⁸ «La Ilustración Artística», núm. 1416, 122, 1909, p. 385.

millonadas, y que recorrerán el mundo con aureola de popularidad. Siempre es Francia más artista, sabe graduar mejor el interés, enredar la fábula, entretener sus hilos y bordar con las bellezas de la fantasía cualquier vulgar trama. En las novelas de Conan Doyle, o mejor dicho, en la serie de novelejas que forma la historia de Sherlock Holmes, no sé qué me sorprende más: si la radical incapacidad del autor para salir de una misma fórmula, invariable, o la paciencia y *bonhomie* de unos lectores que escuchan por centésima vez sin protestar el cuento de la *buena pipa*, y cada vez lo encuentran más sorprendente y encantador (1909: 385).

La autora no solo denuncia la criminalidad y la injusticia sociales, sino que se compromete defendiendo los derechos fundamentales de la mujer, que en aquella época no recibía para nada el mismo tratamiento respetable que los demás. Pardo Bazán es una autora que abarca los temas de la desigualdad a partir de unos hechos reales de la sociedad criminal de su época, rasgo que estará también presente y contextualizado en la producción de Marta Sanz. No solo narra crímenes ficticios, sino que informa también sobre los crímenes que ocurren en la Madrid de primeros 1900 y compara los estilos de vida —madrileño y parisino— de aquellos mismísimos años:

En Madrid, en cambio, no es posible distraerse un minuto en parte alguna sin encontrar nuestra propiedad disminuida. Un ejército de vagabundos, ladrones profesionales ú ocasionales, acecha los momentos en que cualquier circunstancia solicita la atención, y aprovecha ese rápido instante para despojaros. Cuando las señoras se bajan de los coches, suelen dejar caer algún objeto y entre el remolino de la bajada no advertirlo al pronto. Ya lo ha advertido el solícito descuidero, que está al quite mendigando o rondando por allí, haciéndose el sueco para que no se le conozca la intención. Dos segundos después, el objeto ha desaparecido para siempre. En París se me cayó ayer, desabrochándose de la cintura, una bolsa de seda donde llevaba el portamonedas, el pañuelo, los gemelos, el lápiz, mil menudencias necesarias. Ocho o diez gritos me advirtieron. La frutera ambulante, los cocheros, los transeúntes me llamaban a voces y á porfía, para advertirme que había perdido la bolsa, que la tenía allí, en la acera. No se les ocurrió recogerla; eso no; tuve que volver atrás y alzaría del suelo yo misma. Galantería, ninguna, ni falta que hace. Servicialidad, honradez, sí (Pardo Bazán, 1901: 192)³⁹.

En fin, se recuerda Emilia Pardo Bazán por su aportación feminista al género policíaco, y porque con ella, se adelantan los tiempos hasta que el marco ideológico feminista y anticonformista de sus obras designan una nueva apertura más inclusiva del género.

Un fenómeno social que influjo sobre la producción y extensión de la novela policíaca en España fue la Guerra Civil (1936-1939), que si inicialmente «truncó la producción y edición de novela policíaca», inmediatamente después de la guerra «constituyó un favorable caldo de cultivo

³⁹ «La Ilustración Artística», núm. 1.025, 538, 141, 1901, p.192.

que permitió al lector español ponerse a la altura del de cualquier otro país» por haber sido igualmente capaz de crear un modelo de novela y de personajes autóctonos como lo hicieron EE. UU. y los demás estados (Vázquez de Parga, 27-28). De hecho, en España se contagió la energía rebelde de las novelas *hard-boiled* y la intención de denuncia social, con la cual, el régimen de Franco no estaba de acuerdo. A causa de la fuerte represión de la libertad de expresión, los delitos del estado se solían esconder y se inculcaba a la población que no había nada que combatir o denunciar. Por lo tanto, fue en esos años que las novelas policíacas autóctonas que se publicaron lo hicieron solo bajo seudónimos ingleses⁴⁰, porque siendo ellas de carácter social se consideraba peligroso denunciar la sociedad y reflejar así la política prohibicionista vigente.

La publicación bajo seudónimo estaba subordinada también a otra cuestión. Se supone que, a mitad del siglo pasado, la lectura de novelas policíacas fuese considerada más elevada socialmente, aunque no alcanzó rápidamente el grado de literatura «seria». Se favorecía la lectura de los modelos clásicos del género porque «el gusto del público estaba educado de tal forma que se valoraba mucho más lo que sonaba a extranjero, [...]» y leer historias distanciadas en el espacio lo hacía posible en el ambiente de la realidad cotidiana española, elemento que suponía un cierto factor exótico para los ojos del lector (Vázquez de Parga, 28-30). Entonces, la apreciación llevó muchos autores a tener que redactar bajo seudónimo para evitar que el modelo extranjero se desprestigiase:

En esta línea se construyeron novelas policíacas muy desiguales en su conjunto, no desprovistas de ingenio al plantear los problemas, e incluso algunas con una cierta calidad, distinguiéndose entre ellas dos tendencias bien definidas que apuntaban a la imitación de la novela policíaca inglesa o de la francesa, bien en la estructura y resolución de los enigmas, bien incluso en la ambientación, de tal modo que junto a los enigmas que tenían su escenario en el extranjero con personajes extranjeros, había otros que ocurrían en España y sus protagonistas eran españoles. Puede suponerse la absoluta asepsia de éstos últimos en orden a la ambientación y clima social, que no aparecían por ninguna parte, desarrollándose generalmente en las altas esferas de la sociedad, cuya nacionalidad se sabía únicamente porque el autor, centrado en el enigma, la daba a conocer» (Vázquez de Parga, 31).

Se creía que, a mitad de los setenta, con la muerte de los escritores internacionales del «canon», también el género hubiese tramontado. Pero, a través de una «proliferación de franquicias literarias y cinematográficas [...] en forma de homenajes, parodias, reescrituras o

⁴⁰ Por ejemplo, el caso de F. González Ledesma que se firmaba bajo el nombre de Silver Kane, cuya primera publicación sin la oposición de la censura fue *Sombras viejas* en 2007 (Janerka, 2008: 112).

pastiches, plenamente imbricados con la tendencia contemporánea de la transfuncionalidad» empiezan a recuperarse los esquemas anteriores (Sánchez Zapatero y Martín Escribá 2021: 12). Además, es con Manuel Vázquez Montalbán que se crea una nueva:

narración más realista y desencantada, más psicológica, y sobre todo, más periodística, que abre -tras la muerte del dictador Franco en 1975- un camino que va a ser continuado ideológicamente por muchos autores posteriores en distintos países, que vieron como este tipo de literatura encajaba con sus realidades sociales, políticas e históricas repletas de sangrientas dictaduras, sucesión de guerras y multitud de conflictos (Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 57).

Contrariamente a la política prohibicionista de los años de la dictadura, las novelas policíacas del postfranquismo y durante la transición democrática pudieron empezar a reflejar a la sociedad sin algunas inhibiciones. No sería exacto afirmar que la novela policíaca española surja por primera vez en la democracia postfranquista como formula Janerka (2008), porque de acuerdo con Silvestri las verdaderas primeras demostraciones autóctonas aparecen –como se ha aclarado anteriormente – ya a finales del siglo XIX con Alarcón, Galdós y Pardo Bazán. Igualmente, al nacimiento de la cada novela policíaca coincide un cambio histórico, diferente del pasado y que modifica a veces totalmente la sociedad, la cual en ciertos momentos de crisis se da cuenta de que no hay ningún motivo plausible para creer en el futuro (Silvestri, 142). Quizá por esta razón se individua la novela negra de la transición democrática como la primera verdadera novela negra que consagra el cambio más importante en la historia política del país. A causa del desinterés hacia la literatura que la transición democrática conllevó, hay que destacar dos personalidades prominentes en ese momento histórico: Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza.

El desafío de las novelas de ambos autores era «rilanciare il piacere di leggere in un momento in cui la letteratura pareva sempre più minacciata», se pusieron el objetivo de crear una novela que recomendase la lectura de lo policíaco, como si fuese una herramienta que se ocupara de individuar en qué maneras se pudiese escribir y tratar el tema de la realidad social en la narración ficcional (Silvestri, 1996: 117-119)⁴¹.

⁴¹ Para profundizar ver a la novela ensimismada, solo y única ficción *Art for Art*: novela para novela, y los poetas novísimos de aquella época que se ocupaban de alejarse del realismo social y producían novelas «cripticas, simbólicas y metaliterarias».

Vázquez Montalbán da inspiración a los demás autores de la novela negra mediterránea y también de Latinoamérica a través de una serie de tópicos representativos y propios de la tradición y costumbres españolas (procedente de George Simenon) que provocan en el lector una cierta familiaridad y un «sentimiento de cariño» hacia las lecturas y los personajes ficticios. Vázquez Montalbán hace de su producción policíaca un himno a la identidad cultural que la distingue de las novelas negras nórdicas que se suelen vender más y que actualmente reciben mucha valoración. Esos tópicos son, por ejemplo: el elemento constante de la gastronomía y de estereotipos de la cultura mediterránea como «las calles, el ajetreo del tráfico y los reconfortantes paseos junto el mar» (Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 2013: 51). También, la:

[...]presencia de mafias, inseguridad ciudadana, tráfico de drogas por su condición portuaria, corrupción policial, especulación inmobiliaria, etc.- amplificados por el masivo crecimiento de la inmigración, causante, además, de la cada vez mayor importancia de los discursos xenófobos, de la instalación del miedo al diferente en la sociedad, de la creación de ghettos, de las sospechas de relaciones entre de ciertos sectores de la inmigración magrebí y el integrismo islámica...(Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 2013: 54).

Como subrayan muchos investigadores como Vosburg, la nueva etapa de auge de la novela detectivesca ibérica se coloca en los años setenta -justo un poco en retraso con respecto a los demás países- retraso debido a la:

[...]ausencia de una clase burguesa dominante que impulsase en el siglo XIX la creación de una tradición autóctona de literatura policíaca; en el desprecio con el que las elites culturales juzgaron siempre a las narrativas populares; y en la imposibilidad de que un tipo de novela basada en el desorden social y la criminalidad fructificase durante la dictadura franquista. Para profundizar en este asunto, resulta de gran utilidad consultar estudios como los de Colmeiro (1994), Resina (1997), Valles Calatrava (1991) o Vázquez de Parga (1993). recién nacida, España de la transición (1975-1982) (Sánchez Zapatero 2013, 46).

Además, no es un caso que su máximo exponente sea Vázquez Montalbán (275) porque, a partir del «detective duro» *hard boiled* de Chandler y Hammett (275) crea un gran personaje todo español y “actor” fundamental para «comentar y criticar los cambios sociopolíticos que se iban produciendo en, la recién nacida, España de la transición (1975-1982): Pepe Carvalho.

Desde sus primeras novelas *Yo maté a Kennedy* (1972) y *Tatuaje* (1974) se narra «una tradición en español de novela negra realista, crítica y desencantada capaz de cuestionar el mundo en el que vivimos» (Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 2013: 60). El personaje ficticio gallego de Carvalho sigue siendo «hoy uno de los protagonistas más conocidos, alabado por progres y

troyanos [*sic*], y el único personaje de la novela policial que ha conseguido una colección editorial para él solito» (de Blas, 47): «Con reminiscencias del duro americano y del *bon vivant* clásico», Pepe Carvalho trabaja unos casos profesionales que «conllevan implicaciones políticas o político-sociales» y con él Vázquez Montalbán plasma un personaje «cuya perspectiva fatalista y burlesca rige una particular visión del mundo recogida por buena parte de la nueva narrativa negra contemporánea (56). Vázquez Montalbán utiliza un escenario que conoce bien, pues para sus novelas elige el «escenario pasivo» de una Barcelona muy diferente de aquella actual, cuyas zonas urbanas que se detectan con más frecuencia son Vallvidrera, zona alejada del centro urbano en el que el detective tiene su residencia habitual, y las calles adyacentes a las Ramblas y al Mercado de la Boquería, en las que está su despacho profesional y por las que, en consecuencia, acostumbra a moverse» (48). Lugares donde vive su personaje y donde se inscribe tanto el papel del investigador como el «gran cocinero y exquisito gourmet» que es el individuo mediterráneo:

Además, hace que en cada una de sus entregas novelescas haya largos pasajes destinados a describir los alimentos que va a ingerir, aportando incluso en ocasiones recetas y consejos sobre cómo preparar diversos platos. Lejos de ser anecdótico, el papel de la gastronomía en la “serie Carvalho” adquiere gran trascendencia, pues condiciona el discurso narrativo» “la descripción detallada de la elaboración de un plato o de su consumición rellena un compás de espera, soluciona la situación de impasse en el caso policíaco y ayuda a mantener en el suspense” (50).

Lo que el detective español Carvalho comparte con el detective francés de Poe, Auguste Dupin es la postura de alejamiento del oficio policial, pues (se) subraya una diferencia abisal entre el trabajo profesional del detective privado y de guardia policial, porque si bien se reconocen el poder de ambos, al mismo tiempo se evidencian los encargos y responsabilidades muy diferentes: como Dupin, «también Carvalho, el agente privado critica a los policías como aquellos que “No tienen mirada humana. Actúan a golpes” (Vázquez Montalbán 1987a: 18), pero al mismo tiempo el personaje español está de acuerdo con que la policía mantenga su poder y no se opone a ella. «“Mi oficio es desvelar el misterio y luego ya no me interesa que hagan con el misterio [...] los vampiros del misterio... clientes, policías, jueces...” (Vázquez Montalbán 1991: 126)» (Janerka, 2008: 127).

Otro nombre que es importante recordar es Eduardo Mendoza, el autor representativo de la novela urbana sin excepción y también de la fuerte carga realista de su literatura⁴². Por eso, un detalle que lo acerca a Poe es la fiabilidad de los hechos criminales contados, ambos se informan e informan sobre la inseguridad social a través de la crónica delictiva real de las épocas y de los entornos que los afectan de cerca.

En el caso de su vertiente policíaca, las primeras obras *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982) presentan un detective «sin nombre cuyo vocabulario, cuya locura, cuyo ingenio, se presentan como una picaresca nueva que estalla la sonrisa del lector a través de una sátira punzante. Un detective que cuenta sus aventuras en primera persona, utilizando un lenguaje insólito, rebuscado y anticuado. Lo que hace es equilibrar «elementos de la novela negra, crónica social, reportaje periodístico y toques folletinescos, construyendo una obra «sólida y atrayente» (de Blas, 47).

En sus novelas no hay un único narrador principal, sino que la plurivocidad narrativa que se presenta describe una falta de «gerarchia concettuale», por lo cual se intenta poner orden no solo a nivel delictivo, durante la investigación criminal acerca de la resolución final, sino que un lector intenta buscar también una claridad narrativa, por el solaparse de las voces que cuentan los hechos (Silvestri, 120).

Antes de concluir, citando a Vázquez Montalbán sobre las novelas negras de los años ochenta y noventa, se puede discutir sobre el hecho de que sigan existiendo muchas expectativas sobre ellas, están constantemente sometidas a una fuerte «pretextualidad» y siguen ocupando una posición de desigualdad en el imaginario colectivo -literario- común:

la sociedad española de los años sesenta empezaba a parecerse a cualquier otra sociedad neocapitalista y en los años noventa ha llegado al puerto de la modernidad, que no es otra cosa que la homologación dentro de las pautas políticas, económicas y culturales del sistema. Sólo esta sociedad homologada podía hacer verosímil un relato criminal ad hoc y esta es la condición fundamental de que apareciera una nueva propuesta de novela policíaca española, separando, en mi opinión, muy claramente, mis objetivos de los de Eduardo Mendoza o de los demás directamente asumibles como novelistas policíacos españoles: Martín, Madrid, Martínez Reverte, Pérez Merinero, Juan Antonio de Blas José

⁴² Sobre el realismo: «El mundo creado por los autores se consideró el mundo de los lectores. Aunque la naturaleza de los hechos y los personajes es ficticia, los atributos realistas de este mundo coinciden con los del mundo real» (Janerka, 113).

Luis Muñoz, Manuel Quinto, David Serafín, Julián Ibáñez y el resto de autores mencionados o glosados por Colmeiro (Vázquez Montalbán en Colmeiro, 1994:11).

En fin, como exaltaba Javier Coma (1983:39) cualquier tipo de novela policiaca, que sea clásica o negra, tiene que conseguir un justo equilibrio entre «creatividad» y «realidad», para ser buenos testigos y críticos de la sociedad en que viven. Aunque ser un «buen» testigo del crimen y escritor no significa respetar las normas canónicas propias de las novelas policiacas clásicas, como se explica más adelante.

1.5. RADIOGRAFÍA DEL GÉNERO: CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

En homenaje al estudio de S.S. Van Dine («Twenty Rules for Writing Detective Stories», 1928), a continuación, se resumen casi todas sus veinte reglas para escribir una novela policíaca clásica, normas que desde hace mucho tiempo se modifican y retuercen.

- 1) El lector y el detective deben tener la misma oportunidad de resolver el misterio, pacto que en las novelas de hoy no siempre es posible a causa de la imprevisibilidad de los hechos criminales; el lector no puede estar desilusionado por las acciones del detective, salvo por los hechos del criminal. Una norma pisoteada es la que sostiene que «no hay sitio para el amor en la historia. Si bien, en algunas situaciones puede existir un amor “intelectual”, queda claro que los sentimientos siempre serán irrelevantes», como se puede averiguar en muchas novelas más actuales, siempre hay sitio para una relación o algún compromiso entre los protagonistas y muchas veces es en lo que confía el lector más romántico, por cierto, se devuelve la expresión de Van Dine: «Hay que llevar el criminal frente del juez y no una pareja al altar».
- 2) El detective no puede ser el culpable;
- 3) El culpable se determina solo después de unas deducciones lógicas- no puede ocurrir casualmente ni por confesiones inmotivadas; es más, la función del detective es recolectar las pesquisas y encontrar una solución. En sus normas se hace referencia a la actitud de los americanos- reivindicando que la paternidad del género es suya- son por naturaleza humanos y la perfección del delito les suscita una fuerte fascinación que incrementa sus sentidos de venganza, de terror y de justicia.

- 4) La solución del crimen tiene que encontrarse en una estricta explicación lógica y hay que hacer todo lo que sea necesario para llegar a la verdad, aunque los métodos sean sobrenaturales e ilógicos, además la solución del crimen tiene que ser proporcionada y adaptada a la astucia del lector, quien solo tiene la posibilidad de resolver el crimen cuando sus intuiciones coincidan con el ingenio del detective.
- 5) El culpable desempeña un papel bastante prominente en la historia y suele ser familiar al lector, lo cual nunca puede ser el miembro de una clase baja de la sociedad, no por una cuestión de nobleza, sino porque la resolución podría parecer demasiado obvia e insatisfactoria;
- 6) Puede ser que el culpable haya cometido más de un asesinato o tenga un cómplice, pero la entera indignación del lector está concentrada hacia el único asesino principal, quien nunca asume el sentido de culpa.
- 7) Las sociedades secretas, historias de camorras y mafias no son temas para una historia delictiva, el método para matar sería el racional y científico que a veces puede recurrir al uso de drogas desconocidas o de productos farmacéuticos tóxicos.
- 8) Una novela detectivesca tiene que presentar una descripción de detalles que sirva a una conclusión exitosa, a la estimulación mental y a la actividad intelectual del lector.
- 9) Finalmente, en una historia de detectives, el crimen no puede ser ni un accidente ni un suicidio y las razones que llevan a todos los crímenes son siempre de raíz personal. Y sobre la fiabilidad del detective se puede subrayar que:

Las hazanas del detective deben traer una solución a la angustia provocada por el crimen. Mientras dure la lectura, el lector no debe dudar del detective, en el sentido estético y ético de la palabra (el héroe no puede matar por placer, por ejemplo, o ser físicamente repugnante). Es más, estaría muy bien que al lector le cayera bien el detective, que invirtiera sus emociones en este personaje, que se lo imaginara como parte de su propio mundo. Toda la acción de una novela policíaca se enfoca en la pesquisa, llevada a cabo por el detective. Ningún elemento de la narración nos da la más mínima pista para negarle la confianza al investigador y para cuestionar su condición de carácter positivo (Janerka, 114).

Por eso, Gilbert Keith Chesterton (1874-1936)⁴³ deduce que la función «ideológica» del detective de la novela policíaca clásica buscaba la verdad y la justicia y quería reintroducir la

⁴³ Crítico literario y autor de la novela de detective de sillón Padre Brown.

ideología burguesa dominante y restaurar la ley y el orden. Un planteamiento interesante el suyo porque postula una analogía entre el detective clásico y el caballero de las novelas de caballería, a los cuales se atribuyen las mismas calidades de «protector de la justicia y de la sociedad», y se equipara la actividad del detective que gobierna y protege a una «trionfante caballería andante» en búsqueda de la verdad.

Aunque -repito- el presente trabajo no tiene finalidad prescriptiva, es importante recordar algunas de las reglas más prescindibles para conocer los esquemas del género a lo largo de su evolución y tener en cuenta sus cambios. Todorov también resume las reglas de Van Dine y su reflexión coincide con las palabras de Andrés Argente y García Rayego sobre la concepción de novela policíaca; todos declaran que: «es el paradigma de toda narrativa, pues su estructura, con la investigación y reconstrucción realizada por el detective, simboliza la propia actividad hermenéutica del lector en la construcción de la narrativa» (2011: 9 y Colmeiro, 1994:74).

Luego de haber individuado los ejes fundamentales del género negro como paso necesario, conviene hacer una primera puntualización: ya han acabado los tiempos en que para ser un «buen» escritor del crimen y de crónica negra era obligatorio respetar unas normas y preceptos clásicos. Hoy el género es democrático de pleno derecho y encuentra en la trilogía negra de Marta Sanz su «reforma» más actual, una remodelación llamativa que da riendas sueltas a la creatividad de una escritora contemporánea. En definitiva, desde el principio se ha intentado evaluar la novela policíaca-negra española y universal, más tardía u original, en el presente trabajo la propuesta es la de comparar un caso específico de una novela negra contemporánea de la autora Marta Sanz con el canon del género negro, para ello en el capítulo siguiente se presenta a la autora, a su producción literaria y su vocación de escritora y mujer poliédrica, de manera que se subraye su dedicación hacia el oficio y sobre todo cuáles son los elementos «negros» que emplea en su obra, y en concreto en *Bbb*.

2. MARTA SANZ: UNA AUTORA POLIÉDRICA

Una vez delineado el cuadro clásico del género negro, se puede enfocar el estudio en Marta Sanz, para lo que conviene comenzar con una breve presentación de su perfil y su producción literaria dentro del panorama español actual. A través de un breve identikit de la autora se pretende encuadrar su posición de escritora poliédrica y sus ideologías principalmente relacionadas con temas de actualidad de política, economía, derechos humanos de igualdad y el frenesí de los ritmos laborales posmodernos, ya que en su obra abraza temas sociales universales que inducen obligatoriamente a una investigación interdisciplinaria seria. El objetivo es acercarse a una amante de la literatura que rompe los esquemas prestablecidos y que añade un evidente toque personal y realístico ¿qué entiendes por realístico? a todas sus obras, desde aquellas más autobiográficas hasta las más ensayísticas. Por lo tanto, se quiere analizar su estilo, entender su lenguaje y descubrir qué es lo que la empuja a escribir y cuáles son sus valores éticos y literarios. Atención: esta enumeración tiene que corresponder con el orden de tu estudio.

Así, este segundo capítulo se divide en tres secciones: 1) una radiografía de la producción literaria de Sanz, junto con un recorrido de la recepción (apreciación, premios y reconocimientos) por parte de crítica y público; 2) un análisis de los rasgos compartidos con Alicia Giménez-Bartlett, dentro de una corriente feminista del género negro actual; 3) y, finalmente, una mini presentación de la trilogía negra de Sanz como paso previo para entrar en *Bbb*,...se resume brevemente el asunto de cada libro que compone la trilogía de novela negra de Sanz publicada por Anagrama.

2.1. SANZ Y SU LITERATURA «OCULISTA»

Antes de empezar se propone un listado con las obras de la autora divididas por ciclos literarios diferentes.

Ciclo de novelas:

- *El frío* (1995), Debate.
- *Lenguas muertas* (1997), Debate.
- *Los mejores tiempos* (2001), Debate.

- *Animales domésticos* (2003), Destino.
- *Susana y los viejos* (2006), Destino.
- *Daniela Astor y la caja negra* (2013), Anagrama.
- *Farándula* (2015), Anagrama.
- *Retablo* (2019), Páginas de Espuma.
- *Madera y miel* (2022), Círculo Rojo.

Autobiografías:

- *La lección de anatomía* (2008), RBA; Anagrama (2014).
- *Clavícula* (2017), Anagrama.

Trilogía negra:

- *Black, black, black* (2010), Anagrama.
- *Un buen detective no se casa jamás* (2012), Anagrama.
- *pequeñas mujeres rojas* (2020), Anagrama.

Ciclo de ensayos:

- *No tan incendiario* (2014), Editorial Periférica.
- *Éramos mujeres jóvenes.* (2016), Fundación José Manuel Lara.
- *Monstruos y centauros* (2018), Anagrama.

Ciencia ficción:

- *Persianas metálicas bajan de golpe* (2023), Anagrama.

Enciclopedias:

Enciclopedia secreta: Lecturas en el espejo feminista (2022), Contraseña editorial.

Poesía:

- *Perra mentirosa / Hardcore* (2010), Bartleby.
- *Vintage* (2013), Bartleby.
- *Cíngulo y estrella* (2015), Bartleby.
- *Corpórea 2021-2022* (2022), La Bella Varsovia.

Editora de:

- *Tsunami. Miradas feministas* (2019), Sexto Piso.

Antologías:

- *Metalingüísticos y sentimentales* (2007), Biblioteca Nueva.

Cuentos:

- *Libro de la mujer fatal* (2009) 451 Editores.
- *Amour Fou* (2013) La pereza ediciones; Anagrama (2018).
- *Te cuento...Blancanieves* (2014), Alkibla Editorial.

Comics:

- *La vida secreta de los gatos* (2020), Lunwerg editores.

Marta Sanz Pastor (Madrid, 1967) es una escritora española contemporánea, poeta, ensayista y crítica literaria. Empieza su infancia en Benidorm, donde se muda con su familia por razones laborales de su padre y donde pasa sus tardes de verano participando en cines al aire libre en compañía de su abuela⁴⁴. Vuelve a Madrid para formarse e instruirse, se doctora en Literatura Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre *La poesía española durante la transición (1975-1986)* (2000) y al mismo tiempo cultiva su interés como escritora hacia cualquier género literario, ya que cultiva prosa, poesía, periodismo y ensayo. En este contexto, interesa destacar su recuperación del género negro, que según su opinión se ha convertido hoy en una novela «rosa», común, previsible y por lo tanto casi siempre decepcionante, como se verá⁴⁵.

La autora empieza a escribir desde niña y aprende el oficio cuando se matricula en la Escuela de Letras de Madrid donde se convierte en la profesora que es hoy. Se ocupa de impartir clases de didáctica de lengua y literatura española en el Departamento de Lenguas Aplicadas y Humanidades de la Universidad de Nebrija y en la Escuela de escritores. Además de ser profesora, es crítica literaria y contribuye como periodista en *El País*, *el Público*, *El confidencial*, la revista Mercurio, *El Cultural* de *El Mundo*, ABC, Viento Sur y otros, mientras que las editoriales con las que publica sus obras son la Anagrama, Destino, Debate, Fundación José Manuel Lara, Periférica, etc.

Sanz es una autora polifacética que comunica con su entorno a través de las relaciones de amistad y los varios canales de comunicación: tanto académico y didáctico como periodístico y literario. Por eso es una figura de amplia preparación y competencia, lo cual transmite mucha confianza hacia todo lo que hace. Una escritora irónica que conoce ambos lados de la sociedad

⁴⁴ Referencias autobiográficas en *La lección de anatomía* (2018).

⁴⁵Averigüense al artículo de Rodríguez Marcos, Javier, «Rosa y negro», *El País*, 2013, https://elpais.com/cultura/2013/06/06/actualidad/1370517976_178688.html y escúchense el episodio de podcast en que se entrevistan a Sanz y otra autora contemporáneas que es Alicia Giménez Bartlett <https://open.spotify.com/episode/3VFBZIpIGIRrySMCR2NnS5?si=XXxhZ98uQO-SpeRTIDLoow&nd=1>.

que la rodea intenta describirlos en sus obras: lo bueno y lo malo. Este concepto se resume con la palabra alemana *Doppelgänger* y está presente sobre todo en su trilogía negra porque consiste en «el juego de los dobles»: la relación asesino-víctima, narrador-lector y detective-crímen, es decir, - según un lenguaje más popular – el tema de las «dos caras de una misma medalla» (ver cap. 3.3). Sanz es una mujer consciente de la desigualdad de género y de las injusticias sociales todavía presentes en el siglo XXI, motivos que la llevan a ser cronista del trasfondo capitalista y patriarcal de Europa y de muchas realidades extranjeras. Su opinión no se conforma y no se para en los confines geográficos, sino que se informa sobre todo tipo de realidad.

Si se consideran sus colaboraciones con el suplemento “El viajero” de *El país*, sus artículos de divulgación de tema libre llevan siempre una reflexión personal que empujan al juicio crítico de cada lector. También es crítica literaria en la revista *Ni hablar* y trabaja con el equipo editorial de *El confidencial*. En ocasiones como algunos encuentros culturales a los que suele participar, ofrece sus conocimientos sobre literatura y escritura creativa, dando lugar a debates interesantes e inspiradores para estudiantes, profesores y lectores. Entre sus muchas colaboraciones con editoriales y librerías no solamente ubicadas en Madrid, se menciona por ejemplo Crisi. El Espacio de pensamiento crítico barcelonés que la invitó a dar una charla en línea sobre la escritura del cuerpo (18 de noviembre de 2021)⁴⁶ y más recientemente dio un micro taller organizado por Granada Ciudad de Literatura Unesco, (en particular el Área de Cultura del Ayuntamiento de Granada y el Aula de Literatura de la Universidad de Granada) intitulada «Tus pequeñas manos, exactamente iguales que las mías» (20 de enero 2023)⁴⁷. Una lección sobre la reescritura de la poesía que la autora ofreció según su concepción y análisis.

Las batallas sociales de Sanz son: primero, la intención de sensibilizar a su público acerca de unos temas considerados tabúes (la sexualidad, el cuerpo como un «espacio de resistencia» (Somolinos Molina, 2018: 3) y la muerte, la enfermedad, la precariedad del empleo, las luchas de clases; las dinámicas capitalistas del mundo editorial, y de los demás ámbitos sociales) y segundo, inducir el lector a que reflexione por sí mismo sin preconceptos.

Para Pozuelo Yvancos (2017: 361), Marta Sanz es una de las narradoras actuales que mejor ha desarrollado una teoría de realismo en su narrativa, cosa que la propia autora confiesa tanto

⁴⁶ <https://crisicoop.org/cursos/la-escritura-del-cuerpo/>.

⁴⁷ <https://mailchi.mp/a33df420be03/newsletter141-15357736?e=60ee7260a5>.

en la entrevista a David Becerra Mayor (2015) como a Emma Chenna (2021) y también subraya Somolinos Molina (2018: 11) la autora afirma claramente que su gran desafío e interés es saber en qué manera se relacionan la realidad y sus representaciones:

[...] el compromiso de quienes escribimos pasa por esa conciencia del lenguaje, y por esa conciencia del relato indisoluble de la conciencia respecto a la realidad. Yo siempre en mis novelas hablo de cómo se relaciona la realidad con sus representaciones, porque creo que las representaciones nacen de la realidad y vuelven a la realidad y la configuran. Y están todo el rato como haciendo una bola de escarabajo pelotero que no podemos ver de una manera aislada. Y del mismo modo, pienso que no podemos abordar aisladamente la ética y la estética, la forma y el contenido de los textos. Así es como yo quiero escribir y creo que ese es mi compromiso sobre todo (Sanz, 2021).

Lo que subraya en muchas ocasiones la autora, como confiesa en la entrevista de Touton (2018:91), es su preocupación hacia cómo hacer interactuar la realidad con la literatura. De hecho, para contestar, la autora expresa su idea de relación entre la realidad y sus interpretaciones justificando el uso del documental como uno de los soportes cruciales de su narración realista. Para dar prueba de esto, Sanz confiesa de haberse dado cuenta de la importancia del género documental durante la redacción de *La lección de anatomía* (2018) y *Daniela Astor en la caja negra* (2013).

[El] molde narrativo más lógico consistía en utilizar una voz en primera persona de una falsa niña, en realidad es una mujer de cincuenta años que es Sanz y que vuelve a sus doce para contar lo que le estaba pasando justo dentro de su casa, de su leonera, en ese momento- y contrapuntear esa voz con un falso documental donde tuvieran cabida todas las imágenes que estaban formando parte de esta realidad: mujeres desnudas, musas de la Transición, chicas de portada enamoradas del amor (Sanz en Touton, 2018: 91).

Es importante añadir que en los dos casos se da lugar a un juego especial de «intersección entre novela de formación y falso documental para, de algún modo, sugerir que lo uno y lo otro son inseparables, que en la formación vital interviene el imaginario cultural: que las formas de representación son ideológicas y nos construyen, que la cultura no es inofensiva» (Sanz en Touton, 2018: 91-2).

De este modo, en casi toda su producción brilla un componente realista por dicho interés hacia temas auténticamente detectables en la realidad, al tiempo que se enfatizan las tres constantes: el empleo de numerosas figuras retóricas, una gran dosis de intertextualidad literaria y cinéfila, la combinación de técnicas narrativas como el flujo de pensamiento y un cuidado por el detalle que demuestran un dominio léxico impresionante. Cada página amplifica su sentido

por los juegos de palabra y el recurso de la ironía persistente que llevan el lector a pensar que lo que escribe Sanz sea única y pura fantaciencia, por ser imposible reproducirla. Los contenidos elegidos son de carácter real y al mismo tiempo distópicos. Cada asunto novelesco que se propone está protegido por un velo de ficción y unos matices a la vez “surrealistas” y barrocos que permiten a la pluma de la autora construir periodos trepidantes. En algún momento la lectura se vuelve tan dura y macabra que no todo tipo de lector está dispuesto a aceptarla.

La obra de Sanz se divide en tres grandes familias: ensayo, poesía y novela, comienza con su tesis doctoral *La poesía española durante la transición*, que está en la base del libro *Metalingüísticos y sentimentales: antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo* (2007). En realidad, su verdadero debut narrativo es su primera novela de desengaño amoroso *El Frío* (1995), cuya publicación se debe a la confianza de su profesor de entonces Constantino Bértolo en la Escuela de Letras (Sanz en Touton, 2018: 85) que se le conoce por ser también el director de la editorial Caballo de Troya. Después de *El Frío*, publica *Lenguas muertas* (1997) y *Los mejores tiempos* (2001). Este es el ejemplo evidente de cómo Sanz sea capaz de disfrazarse con cualquier máscara de sus narradores. Aquí narra en primera persona desde un punto de vista de un narrador masculino con un resultado tan verosímil que se adjudica el Ojo Crítico de la Narrativa (2001).

En general sus obras pueden dividirse por grupos y diferenciarse por ciclos según el género: novelas menos conocidas como *Retablo* (2019) y *Madera y miel* (2022) o *Susana y los viejos* (2006), por la cual, en cambio, la crítica se ha expresado mucho acerca de la referencia intertextual con la historia de Susana del Antiguo Testamento (Castañedo, 2006). Contrariamente a la Susana bíblica que se describía como una mujer víctima de abusos, en la novela de Sanz se presenta a una Susana sin escrúpulos: una geriatra abusadora de sus pacientes. Esta reinterpretación y reinversión de papeles lleva a un resultado tan apreciado que le valen estar en la *short list* del premio Nadal.

Por lo que se refiere a las novelas autobiográficas, Sanz publica primero *La lección de anatomía* (2008), que es el título que abre el ciclo autobiográfico y en la que se deja mucho espacio a las relaciones con las mujeres de su vida: su madre, sus abuelas, sus amigas, sus maestras, sus compañeras de trabajo y de universidad, etc. (Touton, 2018: 86-7 y Somolinos Molina, 2018: 10). Más adelante, publica un diario personal de madurez que intitula *Clavícula* (2017), en que pone al descubierto algunas de sus preocupaciones acerca de la precariedad socioeconómica de

los trabajos culturales como el de ser escritora que afecta también su vida privada y su salud que en la novela se exagera la llegada de la menopausia. Además de la preocupación hacia las enfermedades que padecen sus amigas y el miedo a perder sus seres queridos que se añaden a otros pensamientos que afectan su día a día. En general, describe un dolor «biológico y sociológico» (García Cintas, 2017), la sensación de ansiedad que decide compartir con el lector sirve de manifiesto de sensibilización y solidaridad sobre unos problemas comunes. Esas preocupaciones no son ficticias, sino verdaderas y realísticas porque están causadas por una desconfianza tanto hacia el sistema sanitario público nacional, porque se muestra poco profesional hacia el cuerpo de las mujeres, como del mundo patriarcal, misógino y corrupto del presente. «La fraternidad es para mí fundamental» dice la autora (Touton, 2018: 95), ya que sirve «para reivindicar el derecho a la queja de un dolor físico y psicológico que nacen del miedo a la precarización económica que lleva el individuo a una alienación y autoexigencias siempre más voluminosas y aplastantes.

Otro diario más reciente y peculiar es *Parte de mí* (2021), una colección de recuerdos fragmentados acompañados por unas fotos privadas y seleccionadas por la autora, que nació inicialmente en forma de postureo en Instagram (con el perfil @msanzpastor7) para acortar las distancias con su público durante la primera ola de Covid-19 y que luego dejó de utilizar porque le hackearon la cuenta.

Otra obra que pertenece al ciclo de las novelas, y que hace ganar a Sanz tres premios importantes gracias a *Daniela Astor y la caja negra* (2013): el Premio Tigre Juan, el Premio Cálamo “Otra mirada” y el Premio Estado Crítico, novela que se adaptó al teatro (Álvarez, 2023) como pasó también con *Clavícula*⁴⁸. *Daniela Astor y la caja negra* se ha vuelto en una obra de gran éxito por su habilidad de saber crear una comunicación espontánea con sus lectores hacia asuntos de difícil expresión. En este caso la autora documenta el lado machista de la Transición democrática, exaltando la normalización de estereotipos femeninos que estaban asimilados a finales de los años setenta y que dejan secuelas en la contemporaneidad:

En un primer momento el destape pudo ser liberador porque veníamos de una sociedad pacata y represora en todo lo que se refería al sexo. Pero se da la vuelta en cuanto la imagen de la mujer se mercantiliza. De la liberación de la mujer se pasa a su cosificación, ya es un objeto. ¿Y hoy? ¿Ha cambiado? A la cosificación se le ha sumado la homogeneización del modelo estético. Al fin y al cabo,

⁴⁸ Director: Rafael Campos: <https://teatrodelbarrio.com/clavícula/>.

las mujeres de los setenta eran físicamente muy distintas: culo gordo o pequeño; tetas grandes o caídas; nariz grande o pequeña... Hoy todo pasa por el filtro de la cirugía y el modelo es de autómatas: los pómulos, los labios... y te lo venden con la fantasía de que lo haces voluntariamente porque te sientes mejor. Las mujeres hemos obtenido muchos logros, cierto, pero no todos: continúan la violencia de género y la discriminación salarial, y somos más susceptibles de caer en la precariedad. Aun así, hay muchas mujeres que creen que ya no tienen motivos para luchar por sus derechos (Sanz en Rodríguez, 2013: s/p).

Justo en sus trabajos como *Daniela Astor*, *La lección de anatomía* y *Éramos mujeres jóvenes* no solo se aborda el discurso de los aspectos machistas de la transición democrática y las secuelas de aquella moral nacionalcatólica contraria al placer erótico de la mujer, sino que se subraya otra cuestión: la mercantilización del cuerpo femenino. Eso es un tema al que la autora se con frecuencia, y más generalmente destaca el tema de la corporalidad y sexualidad femeninas relacionada con la literatura a través de un concepto bien claro: «El cuerpo de las mujeres es ese texto donde se quedan impresas las violencias de un sistema económico, de una especie de mandato cultural» (Sanz en Chenna, 2021). Así como lo ha resumido Naval (2021: 48): «el cuerpo y el propio cuerpo de la autora fungen como garantes de la escritura y del compromiso vital autobiográfico y son un componente estético e ideológico recurrente en la escritura de Sanz».

Por esto y por muchas más calidades literarias, la autora gana también el XI premio Vargas Llosa y el Heralde de la novela por su novela irónica y revolucionaria *Farándula* (2015). De esta novela se premia su observación analítica de la superficialidad y del materialismo que el mundo del cine esconde entre bastidores. Lo que suele proponer en su literatura es un punto de vista anticonvencional, que nunca quiere complacer ni seducir el lector sino provocar, porque la suya es una literatura polémica que lanza retos y desarma: «No quiero gratificar al lector como a un cliente» dice (2013) y acerca de la seducción del lector y de lo predecible que se han vuelto las historias literarias hoy. En este sentido, hay quien opina que:

La seducción irrumpe como estrategia dominante de la legitimidad posmoderna [...] Si hasta fechas recientes la seducción aparecía con una cara ambivalente (engaño y admiración), asistimos ahora a su legitimación como forma deseable de la comunicación social. Ya no se trata de que alguien quiera seducir, sino que todos quieran ser seducidos, sin que la base falsa o tramposa sobre la que puede estar construida la seducción origine reparo alguno (Bértolo, 2008: 152-3 en Sanz, 2010).

Esa seducción remite a la contemplación de la belleza «emotiva e intelectual» que induce a la catarsis ideada por Aristóteles (Sayers, 1980: 67), una sensación de captura que hipnotiza al lector de novela negra (ver cap. 1.2.).

Sanz no está de acuerdo con una seducción del lector, se manifiesta en contra de esa seducción porque es una escritora comprometida socialmente que proporciona unas problemáticas sociales, políticas y económicas actuales, que hacen sus novelas incómodas y anticonformistas.

Esta consideración sirve para explicar algunos rechazos de varias editoriales al principio de su carrera. En particular, los casos de las primeras versiones de *La lección de anatomía* y *Amor fou* presentadas antes de 2008, hicieron discutir mucho sobre la pertinencia «comercial» de sus tramas, antes de ser reeditadas por Anagrama y reevaluadas varias veces después de 2015. La última edición de *Amor fou* ha reaparecido con el beneficio de un prólogo muy generoso de Isaac Rosa y, por otra parte, en la entrevista dirigida por Peio H. Riaño (2014) es la propia Sanz quien define esta novela de amor «la oveja negra» de su producción, por «la situación de incomodidad que se genera en el lector y que se multiplica por dos, eso desde el punto de vista comercial implica asumir un riesgo muy grande». Y al respeto se añade su declaración en la entrevista dirigida por Chenna (2021):

[...]entonces pues naturalmente lo primero que piensas es que te estás equivocando, o lo primero que piensas es hasta qué punto esto te compensa, o hasta qué punto este trabajo te hace feliz, hasta qué punto puedes renunciar a él o no puedes vivir sin la escritura. El trauma que yo viví con esta novela me hizo un poco perder la ingenuidad en el sentido en que yo pensaba que la literatura sí que era un espacio para poder compartir con los demás, para iniciar esas conversaciones que de verdad importan, más allá del negocio, más allá del comercio, más allá de lo popular, o más allá de la necesidad de complacer al otro, y me di cuenta de que no. A partir de ahí, soy consciente de que sí que existe cierto tipo de censura «blanda» de la que intento huir disciplinada y metódicamente. Yo sigo intentando tomar la palabra en el espacio público a través de la literatura para decir lo que quiero decir, o para expresar las dudas que yo quiero expresar, o para dialogar con los lectores a través de los textos sobre mis incertidumbres o sobre mis miedos o sobre mis dolores. Si veo que en un momento determinado estoy hablando por hablar, o estoy diciendo lo que los demás esperan que diga, o respondiendo a las expectativas comerciales de un determinado ámbito, creo que me pararé.

Sanz admite que al principio los temas que trata surgen de una total ingenuidad (Sanz en Chenna, 2021) y solo en el desenvolvimiento de la historia se plasman con criterio y con precisión, por esta razón corre el riesgo de escribir textos anticonvencionales.

Como pasa con *Amor fou*, en todas sus publicaciones no están totalmente definidos los argumentos desde el principio, pero a lo largo de la redacción se definen y resultan finalmente unos productos complejos y razonados. Este *usus scribendi* de la autora se repite a menudo y escribe planteando unas preguntas para las cuales no siempre tiene respuestas. A esas dudas y cuestiones puede ser que solo conteste al final y que los propósitos iniciales se refuercen

gradualmente. En otras palabras, se podría imaginar a la escritura de Sanz como un viaje, cuando se emprende se saben la mitad de los conocimientos que se descubren en el desarrollo, como si se tratara de un itinerario que conduce a nuevas concienciaciones y descubrimientos personales. Continuando con el caso de *Amor fou*, los temas no están pre consabidos desde el principio, sino que a lo largo de la historia se critica la falta de privacidad que la posmodernidad ha producido, cuya responsabilidad se atribuye a las redes sociales. Ese control actuado por las redes sociales se metafórica y re-propone como un «gran hermano» “mirón”⁴⁹: «que las redes también son un ojo que mira hacia esa privacidad» (Chenna, 2021) que no deja nada a la imaginación y pone todo lo privado a la merced de todo el mundo; en fin, otra y última característica de *Amor fou* es su himno a la esperanza de que se pueda vivir una relación de amor sana, que literariamente se conecta con *El Frío*.

A pesar de la primera decepción que le provocaron los primeros rechazos editoriales (en Touton, 2018: 86-7), Sanz no se ha desanimado, ni ha dejado de ser anticonvencional, solo se ha dado cuenta de que «No siempre si el mundo te cierra las puertas significa que has escrito mal, a veces todo lo contrario, simplemente el discurso se muda a un terreno “en venta”, conforme a las reglas, a las condiciones editoriales y a los gustos que vuelven el público lector en una masa autómatas y sin juicio individual.

Lo que hace su literatura es despertar una comunidad enfermiza y durmiente de lectores y ciudadanos buscando en ellos un interlocutor que sea participante activo. Por esta razón en sus narraciones, además de denunciar la violencia y la desigualdad sociales, la autora condena a la rentabilidad de la literatura y de la cultura (Sanz en Riaño, 2014) y sus dañosas consecuencias, del que trata profusamente también en el ensayo *No tan incendiario* (2014).

Otra novela en que se abordan muchas cuestiones actuales y donde se rompen los estereotipos es *Animales domésticos* (2003), pues el centro de la historia es el tema familiar desde una perspectiva sarcástica, pues no pinta el tópico del hogar perfecto y relajado que tranquiliza al lector, sino que resalta los límites y las dificultades que implica construir una familia, por eso

⁴⁹Esa metáfora del mirón en realidad tiene muchas intertextualidades, por ejemplo, la novela *1984* de George Orwell o *L.A Confidential*, *Sangre vagabunda* y *Mis rincones oscuros* de James Ellroy con la cual se «critica las instancias de poder y revisa la historia de Estados Unidos, mostrando gran sensibilidad hacia la violencia ejercida contra las mujeres» (2013b: 39).

juega con las palabras del título «animales domésticos» para insinuar que la familia puede funcionar como una domadora que controla los seres humanos como una “domadora” hace con los animales (Cerullo, 2017: 105).

Anteriormente se mencionó *Amor fou* lo cual conduce a otra vertiente literaria de Sanz, que son los cuentos, en particular se mencionan *Amor fou* (2004), el *Libro de la mujer fatal* (2009) y *Te cuento...Blancanieves* (2014), la autora guiña un ojo a los lectores más soñadores a través de una narración ilustrada por Clemente Bernad Asiain. Desde el título de *Te cuento...Blancanieves* se intuye el recurso a los míticos cuentos de hadas, un ingrediente que también se repite en *Amor fou*, *La lección de anatomía* y *Un buen detective no se casa jamás*. Su devoción hacia los cuentos de hadas se puede resumir con una de las respuestas a David Becerra Mayor en una entrevista: contesta que, en su caso, recurre al tópico de «los cuentos de hadas» porque para ella son como un «antípoda perfecta de la evasión» y porque considera que «ya desde pequeños, nos ponen en contacto con todo tipo de parafilias, perversiones, luchas de poder e iniquidades políticas», por lo que surge natural utilizarlos como guías para entender como el patriarcado y el machismo hayan fomentado y fomentan todavía la rivalidad entre mujeres (Sanz, 2015).

En los años pandémicos fue invitada a participar en muchas videoconferencias donde los lectores e internautas han tenido la oportunidad de tener una verdadera vis a vis literaria con ella. Por eso, tras darse de alta a Instagram, los aficionados de Sanz aumentaron enormemente, no obstante, haya dejado de utilizar la red social porque le hackearon la cuenta. Pese a la situación inestable que conllevó la pandemia Covid-19 consigue publicar *pequeñas mujeres rojas* (2020), la novela negra que cierra la trilogía empezada con *Bbb* y *Un buen detective no se casa jamás* (2012), así como *Sherazade en el búnker* (2020), un cuento breve que desarrolla la otra cara del confinamiento, sacando a luz la violencia doméstica que escondieron algunas casas y es un cuento que «ficcionaliza el confinamiento en una operación literaria apta a visibilizar un tema tan preocupante como realista, esa es la violencia de género» (Darici, 2022: 77). Además, para evidenciar que los géneros de su literatura no tienen confines, a partir de su apego y cariño hacia los gatos —también porque su mascota aparecía paseando en el salón de su casa durante los encuentros virtuales— crea el cómic *La vida secreta de los gatos* (2020) junto a Ana Juan.

Asimismo, Sanz también es poeta y compone las colecciones *Perra mentirosa/Hardcore* (2010); *Cíngulo y estrella* (2015), *Corpórea. Poesía 2010-2022* (2022) y con *Vintage* (2013) gana el Premio de la Crítica por haber sido reconocido como un éxito «rebosante de originalidad, frescura» y por

llevar «una asombrosa capacidad de sorprender al lector en cada poema» (Manrique Sabogal, 2014). También redacta ensayos de carácter filológico como *No tan incendiario* (2014), un trabajo de carácter reflexivo-anticonformista y *Éramos mujeres jóvenes: una educación sentimental de la Transición española* (2016) de carácter antropológico-sentimental y *Enciclopedia secreta* (2022). El ensayo literario *Éramos mujeres jóvenes* también puede considerarse como una crónica sociológica de una memoria colectiva de la Transición democrática porque este período histórico afecta de cerca la autora porque su adolescencia coincidió con el surgimiento de la democracia en España, pues por eso es un trasfondo recurrente de sus obras (como *Daniela Astor y la caja negra* y *La lección de anatomía*). La metodología aplicada es antropológico-periodística porque se recogen unas entrevistas a una serie de mujeres nacidas entre finales de los años cincuenta y comienzos de los setenta (por esto se definen “hijas de la transición”) para sondear cómo vivieron y siguen viviendo aún de mayores su sexualidad y la relación con sus propios cuerpos.

Entre los ensayos se cuenta también *Monstruas y centauras* (2018), un manifiesto feminista muy exitoso que analiza los movimientos y huelgas feministas contra la desigualdad de género (el *MeToo* y el 8-M principalmente) y donde se interpretan las medidas y direcciones políticas actuales acerca del tema acompañadas por unas reflexiones de Sanz. También hay que destacar *Tsunami* (2019), un ensayo político-feminista donde se recolectan las voces de «mujeres blancas, de clase media, occidentales» que «se han desnudado por dentro y por fuera para mostrar una subversión que no es que acabe de empezar, sino que solo ha recommenzado» (González Harbour, 2019), una subversión cuya lucha continúa desde hace siglos. Es en este ensayo sociológico y coral que se denuncian principalmente algunas experiencias personales que están descritas como «mecanismos de represión cultural y política contra las mujeres» por ejemplo: la censura del cuerpo y el tabú del sexo; la cuestión de la familia; el tema de la educación; de la medicina y del trabajo y de lo que conlleva estar en el paro (Sanz, 2023b). También hay que destacar el tema del aborto, cuyos opositores no disminuyen y han sido siempre machistas y moralistas tanto de derecha como de izquierda. Sanz confirma que:

Siempre se ha criminalizado y se ha practicado la doble moral del aborto bueno y del aborto malo. Para el primero existen razones —riesgo para la madre, malformaciones fetales, violación, etc. —, para el segundo no. La única “excusa” para que una mujer sana, sin problemas económicos y con pareja aborte es que está deprimida o loca, porque al fin y al cabo nos sigue funcionando en la cabeza el precioso eslogan de que “lo más bonito que le puede pasar a una mujer en la vida es ser madre” o ese otro que dice que “una mujer que no ha sido madre no es una mujer completa” o ese otro más

moderno que habla de la maternidad como elemento central en el empoderamiento de la mujer y de su superioridad frente al hombre (en Becerra Mayor, 2015).

En resumidas cuentas, *Tsunami* es una colección de experiencias y denuncias por parte de unas escritoras contemporáneas que animan a una introspección individual profunda y que puede valer como manual de usuario para ver la versión más íntima de las narrativas contemporáneas escritas por mujeres.

En definitiva, Sanz gusta de presentar situaciones de crisis social que se pueden contextualizar actualmente, y se distingue por su manera de enfrentar sus batallas sociales, combatiendo democráticamente: con la educación al respeto y a un lenguaje tan empático e inclusivo como políticamente incorrecto por provocador. Se evidencian de nuevo las luchas de Sanz que son los temas de sus novelas: la desigualdad de género; la cuestión del trabajo femenino; la sexualidad; la sumisión al capitalismo; la diferencia de clase; el aborto, la marginación de los débiles y enfermos y por supuesto el feminismo.

Como se ha comprobado, Sanz es una mujer comprometida socialmente y aunque sea difícil de encasillar en un único género literario por la variedad de su producción, resulta una de las más exitosas de nuestros tiempos junto a Sara Mesa y Cristina Morales y a través de sus armas como la palabra, el lenguaje y el carisma transmite su implicación con la realidad de su entorno que involucra cuestiones tanto de su vida privada y pública como aquellas de los demás. Aunque la autora haya aclarado en más ocasiones su ideal de literatura, se preocupa de subrayar el privilegio que a veces la posición del escritor conlleva (Sanz, 2013b: 40). Por un lado, Sanz explica que escribir significa quedarse en una bola de cristal de protección a partir del cual puede lanzarse una denuncia y crítica abstractas, mientras que, por el otro, defiende la literatura afirmando que es el instrumento que «puede ayudar a ver las cosas desde otro punto de vista, a reformular nuestros prejuicios, a meternos en otra piel» (Sanz, 2021). Para ella el combo ideal sería a la vez mancharse las manos con el bolígrafo y con los hechos concretos, acompañando la literatura con una ayuda benéfica, participar voluntaria y activamente en las cuestiones sociales de la comunidad y es lo que ella define «sinergia entre lo literario y lo público» (Sanz, 2021).

Visto lo visto, la escritura de Sanz puede considerarse como el oficio del médico oculista, si se analiza bien la ocupación del oculista se podría plantear una similitud original con la poética de Sanz. La suya es una poética médica que cura cambiando los enfoques de quien lee y que — como un oculista— gradúa las lentes de los lectores para que puedan ver la realidad que les

rodea con más conciencia. Rosa Montero (2014) la definió «un pedazo de mujer», pero después de leer toda su producción literaria y sus objetivos también se podría definirla un “pedazo” de escritora (Manrique Sabogal, 2014).

2.2. DAMAS DEL CRIMEN EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

Continuando con el progresivo *zoom* analítico hacia la obra de Sanz, conviene todavía hacer una pequeña labor previa para insertarla dentro del subgénero narrativo apropiado: su trilogía forma parte del género negro español contemporáneo e igualmente debería enmarcarse en la literatura negra española escrita por mujeres. La razón de tal quisquilloso encasillamiento es la voluntad de diferenciar el subgénero por sus rasgos distintivos, entre otros, la particular caracterización de los personajes femeninos. Esta es la demostración de lo que se advertía previamente (cap. 1.1.): cómo el género negro es capaz de cruzarse con infinitos subgéneros, y en este caso, con la narrativa de formación femenina española (Serra de Renobales, 2014: 132). En este sentido, es aún más importante destacar lo que defiende George Tyras (2002: 98), o sea, que cada novela negra se hace única en su género por su individualidad y sustancia.

Después de la gran pausa de los reflectores que vivió entre los años noventa y el principio de los años dos mil, se creyó que el género negro ya hubiese agotado sus experimentaciones y que no habrían existido dignos sucesores de Manuel Vázquez Montalbán. Por cierto, muchos investigadores indican la etapa del autor barcelonés como la primera renovación española del género, a saber, Vosburg (2011: 275), Janerka (2010), Sánchez Villadangos (2014:40) y el mismo Colmeiro (1994: 41) que consagró el año 1979 como el momento de auge de la literatura policíaca española con la coincidente publicación de dos novelas sensacionales *Los mares del Sur* (Vázquez Montalbán, 1979) y *El misterio de la cripta embrujada* (Eduardo Mendoza, 1979) o *Picadura Mortal* (1979) de Lourdes Ortiz que fue la primera novela española protagonizada por una detective mujer.

Además de los dos autores catalanes representantes de la Transición, en los años ochenta hubo otra figura catalana importante para el género negro, esta vez se trata de Maria Antonia Oliver Cabrer (1946-2022). Una autora que se inventó un personaje femenino subversivo, el de la «detectiva» española Lonia Guiu, cuya personalidad narrativa posee una carga feminista sin antecedentes y que, de consecuencia, abre las puertas a otras escritoras que quieren experimentar

con otros subgéneros de la novela detectivesca. En efecto, es necesario detenerse en una valiosa discípula de su corriente, que es Alicia Giménez-Bartlett (1951), la cual se ha vuelto hoy una de las escritoras del crimen más famosas de Europa: filóloga como Sanz, dentro de su devoción a la novela negra destaca por la creación de la primera protagonista comisaria española, a la cual se atribuye el nombre simbólico— oximorónico — de Petra Delicado (Baroni, 2021). El éxito de la comisaria se alcanza sobre todo al extranjero por sus numerosas traducciones, como por ejemplo su fama en Italia alcanzada gracias a las ediciones publicadas en Sellerio y a la adaptación cinematográfica⁵⁰ de Sky en que la protagonista Delicado cobra cuerpo gracias a la actriz italiana Paola Cortellesi.

La producción de Giménez-Bartlett cuenta más de una decena de novelas y cuentos protagonizados por la comisaria Delicado como *Ritos de muerte* (1996); *Día de perros* (1997); *Mensajeros de la obscuridad* (1999); *Muertos de papel* (2000), etc., también publica *Sin muertos* (2020), una novela autobiográfica de Petra Delicado. Su ingenio constante es lo que la convierte en destinataria de muchos reconocimientos, entre otros ha sido galardonada por el Premio Nadal (2011), el Pepe Carvalho y el Premio Planeta (2015) (Arjona, 2015), porque en su ficción si bien se respeten algunos parámetros realísticos canónicos se sorprende con unas novedades originales. Por ejemplo, recurre a la escuela barcelonesa emprendida por Vázquez Montalbán en la selección de la ambientación urbana – catalana – como lugar de la acción y, por otro lado, se reutilizan las «innatas habilidades deductivas» de Sherlock Holmes (Tirone, 2014: 142), dos elementos que hacen pensar que la autora conozca el canon más que superficialmente.

Según un estudio de Tirone (2014: 139), Delicado es también una hija del *hard-boiled* norteamericano porque por algunos aspectos se parece a Sam Spade, su determinación, su firmeza y dureza hace pensar que aquellas características “propiamente masculinas” de costumbre se hayan implantado a un personaje femenino. Ese cambio de roles modifica la idealización y el prototipo del detective masculino, de ahí que se permite dibujar otra cara - posible- de la mujer. Con sus valores de feminista la autora cambia el rumbo del género, afirma que el género negro nace y crece «machista» y también que «los principales escritores a lo largo

⁵⁰ En España la figura de Petra Delicado ha recibido tanta aprobación que se estrenó la serie de televisión (1999) protagonizada por Ana Belén y Santiago Segura.

del tiempo siempre han apostado por la figura masculina»⁵¹. Un elemento que le da pleno derecho para afirmarlo es el aspecto del adulterio ocasional que suele ser representativo del protagonista masculino. Normalmente la falta de relaciones amorosas estables es propia del «paradigma del detective playboy solitario del *hard-boiled*» lo cual hace del detective un personaje canalla que se suele admirar por seducir y abandonar las mujeres por sus fines personales. Es por esta razón que se ha individuado una semejanza con Petra Delicado, porque tampoco ella vive unos idilios románticos, sino que cuenta con tres divorcios a su espalda⁵² y un cinismo que no se veía desde los enredos estadounidenses más «duros».

La autora se expresa sin ambages sobre la cuestión del feminismo: «No considero que la opción sea ser feminista o no serlo, hoy la cuestión es ser feminista o gilipollas. Es tan obvio que los derechos de las mujeres son una necesidad... Una igualdad que cae por su propio peso» (Penelo, 2011). Entonces, después de conocer su opinión, se desarrolla el tema de la paridad de género a través de la descripción de la relación de respeto y amistad entre Petra y su subinspector Fermín Garzón. Aquí el personaje masculino se pinta como un «subalterno»⁵³, y se sitúa en la posición típicamente secundaria del amigo leal y compañero de trabajo como es el doctor Watson de Sherlock Holmes. En este sentido, el hombre no es ni el héroe ni el protagonista de la historia, más bien se presenta en contraste con la protagonista por sus lenguajes y diferentes modos de actuar. Si, por una parte, el habla de Petra Delicado es grosero: «Pues por mí no se prive, subinspector, yo también digo coño, cojones y joder» (Giménez-Bartlett, 199:49 en Tirone, 141), por otra, su compañero varón se expresa “paradójicamente” con delicadeza y formalidad. Por tanto, se subraya una afinidad patente entre las intenciones literarias de Giménez- Bartlett y Sanz, puesto que las dos quieren cambiar las expectativas del lector y asfaltar sus prejuicios, porque está acostumbrado a leer siempre la misma novela negra delictiva estándar y por esto, a veces necesita leer unos giros imprevistos. En consecuencia, ambas autoras se arrojan para dejar más protagonismo femenino y crear «un[os] texto[s] autorreflexivo[s] y

⁵¹<https://www.lavanguardia.com/cultura/libros/20150127/54424026507/gimenez-bartlett-reivindica-que-las-mujeres-puedan-tener-una-vena-violenta.html> (en el artículo no está presente el nombre de redactor).

⁵²Esta aclaración biográfica del “matrimonio fracasado” es un recurso que también emplea Sanz en su novela negra, precisamente el divorcio de Arturo Zarco y Paula Quiñones.

⁵³<https://www.lavanguardia.com/cultura/libros/20150127/54424026507/gimenez-bartlett-reivindica-que-las-mujeres-puedan-tener-una-vena-violenta.html> (en el artículo no está presente el nombre de redactor).

consciente[s] del género policial como un área tradicionalmente dominada por escritores y protagonistas masculinos» (Vosburg; 2011: 278)⁵⁴.

Esa tradición masculina ha sido subvertida por dichas damas del crimen, quienes, para oponerse a ella, escriben y producen una verdadera *thrillerización* del género que amplificó enormemente el empleo de la violencia y de la crueldad. El efecto que se quiere producir con unas narraciones y películas más crudas es el mismo: entregar al lector una historia tensa y espeluznante que sacuda su imaginación sin límites al miedo y a escalofríos, sensaciones que muchos prefieren al aburrimiento. O sea:

Cada día es más difícil escandalizar en un mundo convulso y que lo ha visto todo. Solo la violencia y la crueldad explícita parecen convocar el interés del público. La morbosidad vende, y eso ha provocado una escalada de sangre y vísceras que consigue lectores. Todo consiste en ir aumentando las cantidades para superar el nivel. Por desgracia ese proceder encubre una enorme pobreza imaginativa y, lo que es peor, una calidad literaria a la baja (Giménez-Bartlett, en Galindo, 2022).

Otra perspectiva interesante captada por Vosburg (2011: 280) es el asunto laboral de la mujer: ver a Petra Delicado al mando de la policía española significa silenciar el lugar común y obsoleto que ve la mujer exclusivamente como una madre, ama de casa, esposa, víctima o asesina. Ahora se ve una mujer que cobra por ser jefa de la investigación. En el cuestionario grabado y subido por Ana Belén García Flores (para RTVE)⁵⁵ Giménez-Bartlett (2020) confiesa que en su proyecto inicial: «Quería un personaje que fuera mujer y tuviera protagonismo porque la mujer en la novela negra o es la víctima, que aparece muerta en la primera página, o es la ayudante de alguien» y respeta sus premisas.

En sus novelas la autora se preocupa por «las restricciones y estereotipos que siguen operando en la sociedad española contemporánea, y que afectan sobre todo las mujeres» reconociendo que también muchos de algunos hombres «están atrapados todavía en otra época con otras expectativas», por consiguiente se quiere resaltar el cuidado de Alicia Giménez Bartlett- que es el mismo de Sanz- y que se desarrollan en torno a « los obstáculos a los que se sigue enfrentando la mujer profesional en la España actual» (Vosburg, 2017: 288).

⁵⁴Como se verá a continuación, si por en la narrativa negra de Giménez-Bartlett el detective se convierte en «detectiva», en *Bbb*, Sanz no solo quita el cetro al detective masculino (Arturo Zarco) sino que lo convierte en un detective inútil para los fines de su trabajo, atribuyendo a Paula Quiñones (la ex mujer del detective) el intuición y la capacidad de descubrir el verdadero enredo de la historia, mejor dicho, el crimen.

⁵⁵<https://www.rtve.es/noticias/20200917/del-comisario-montalbano-petra-delicado-retorno-mejores-sagas-novela-negra/2041821.shtml>

«Alicia Giménez Bartlett, Cristina Fallarás, Susana Hernández, Antonia Huertas», y por supuesto Marta Sanz son solo algunas de las escritoras españolas contemporáneas que se dedican a la novela negra. Aunque no sea inclusivo distinguir cada obra literaria a partir del sexo (o género) de quien la escribe⁵⁶, en realidad, en este caso, es importante sugerir que son mujeres las que se han apropiado del patrón genérico negro, porque antes resultaba dominado mayormente por hombres, inequívocamente el hecho de ser mujer es lo que ha añadido nuevas prerrogativas e inclinaciones al género, con fusiones atrevidas como el romance, la ciencia ficción y la eco ficción «creando obras híbridas que renuevan las convenciones ya manidas de lo criminal» (Vosburg, 2017: IX).

A continuación, mediante la observación de Fátima Serra de Renobales (2014: 134), se recuerdan otros dos casos particulares de identidades femeninas que se dedican al género negro: la sevillana Susana Martín Gijón (1981) y la vasca Dolores Redondo Meira (San Sebastián, 1969). La primera se conoce por la saga publicada en Alfaguara: *Progenie* (2020); *Especie* (2021) y *Planeta* (2022) pero se distingue por dos ciclos de trilogías en que es Annika Kaunde (policía especialista en crímenes de género) la jefa encargada de resolver casos de «violencia doméstica, pederastia y la explotación del inmigrante». Esas trilogías están compuestas por: *Más que cuerpos* (2013); *Desde la eternidad* (2014) y *Vino y Pólvora* (2016) y el segundo ciclo por *Pensión Salamanca* (2016), *Destino Gijón* (2016) y *Expediente Medellín* (2017). A pesar de haber sido empleado el castellano ganan un premio catalán: el Premio Cubelles Noir (2018). Por otra parte, la segunda autora contemporánea Dolores Redondo se le conoce fundamentalmente por su trilogía del Baztán (*El guardián invisible*, 2012; *Legado en los huesos*, 2013; *Ofrenda a la tormenta*, 2014), donde se presentan una serie de delitos de móvil machista que la inspectora Amalia Salazar se ocupa de averiguar y solucionar.

Bezhanova (2014: 17 en Serra de Renobales, 2014: 134) sostiene que ambas prefirieron adoptar tanto el género policial como el *Bildungsroman* -o novela de formación- para sus novelas, dando lugar a una nueva variante de novela negra. Lo que hicieron fue añadir unos elementos igualitarios que van en contra de los prejuicios, como el perfil de un policía gay y una nueva tipología de madre de la posguerra, en contraste con la «metáfora viviente de la ideología

⁵⁶Se hace referencia al caso de Carmen Mola, «el bochornoso espectáculo del Premio Planeta 2021», https://elpais.com/cultura/2021-10-22/carmen-mola-no-mola-nada.html?rel=buscador_noticias

represiva franquista y patriarcal que impedía la libertad del individuo y especialmente de la mujer» (136). Según Serra de Renobales (2014: 136-137), las dos escritoras realizan una triple labor: primero, aunar «varios hilos narrativos, escenarios diferentes, nuevos modelos de identidad y temáticas innovadoras»; segundo, crear una justicia para las niñas y mujeres oprimidas por la guerra y tercero, sacar a luz la persistencia de unos modelos patriarcales y represivos de la doctrina franquista. El resultado de este nuevo cruce es el «*building* policiaco, colectivo, inclusivo e interseccional».

Acerca de la expansión que ha obtenido hoy el género negro, Galindo (2022) se preocupa de llevar una reflexión interesante de Claudia Piñeiro, la autora argentina de *La viuda de los jueves* (2009) y *Catedrales* (2020) premiada con el Pepe Carvalho de BCNnegra (2018) que pone la atención hacia un hecho real, o sea la participación tardía de las mujeres como autoras y protagonistas en la novela policiaca y negra:

Creo que se está leyendo mucha más novela negra escrita por mujeres y ese es el primer paso. Parece algo de la prehistoria, pero muchos lectores hombres sintieron durante tantísimo tiempo que un libro escrito por una mujer no era para ellos. Para llegar a festivales, a premios o crítica literaria en los medios culturales, necesitábamos que nos leyeran. Eso de a poco va cambiando, con gran esfuerzo de nuestra parte, y teniendo que soportar las quejas por nuestras quejas.

Sin embargo, la llegada con retraso de las escritoras españolas al mundo del crimen no ha condicionado en ningún caso sus producciones «negras» sino que, al contrario, les ha conferido un aura aún más atractiva.

Antes de concluir, la modernidad aportada por ellas consiste en presentar «detectivas» embarazadas, investigadoras lesbianas e historias de acoso sexual y racismo. Las trilogías de Martín Gijón y Redondo, las novelas de Alicia Giménez-Bartlett y Marta Sanz son «un eslabón más en una tendencia entre las escritoras contemporáneas que brinda una mujer detective con poder e iniciativa y cuestiona arquetipos de identidad, de la sociedad patriarcal y de la narrativa» (Vosburg, 2017 en Serra de Renobales, 2019: 131). La clave de la popularidad creciente de estas historias delictivas nuevas es un feminismo tolerante, cultural y literario donde la postura de Sanz coincide con aquella de otras autoras del crimen de hoy. Se puede afirmar que la finalidad de denuncia social y el propósito de romper las expectativas de los lectores son los puntos en común entre todas ellas. Por eso, entre muchos escritores y escritoras que se dedicaron al género negro, Sanz se sitúa sin duda en una corriente dinámica, asimétrica y nueva que transgrede de manera excelente el esquema conceptual anterior.

2.3. LA TRILOGÍA DE SANZ: UN PROYECTO SUBVERSIVO

Volviendo a la producción negra de Marta Sanz (2010), su trilogía ha sido definida como una subversión y una degradación de los componentes definatorios del género policiaco-negro (Álamo Felices, 2017: 358). No es totalmente correcto afirmar que haya sido Marta Sanz la primera autora en convertir el objeto de la novela negra en denuncia social, porque así fue desde sus orígenes. En compensación, lo que sí se puede aceptar es la nueva modalidad expresivo-lingüística con que presenta su denuncia personal y colectiva – contextualizada - dentro de cada una de sus tres publicaciones: *Bbb*; *Un buen detective no se casa jamás* (2012) y *pequeñas mujeres rojas* (2020), cada una de las cuales presenta una red de intertextualidades relacionadas tanto con novelas como con películas del canon «negro» tradicional.

Sobre el género negro, Sanz revela a Álvaro Colomer (2010) que siente una especie de vínculo conflictivo de amor y odio: por un lado, explica su admiración hacia la dimensión intertextual, la componente crítica y los esquemas que lo constituyen, mientras que, por el otro, rechaza el *merchandising* que a menudo se convierte en única razón de venta de algunas novelas negras y de las demás en general. Álamo Felices (2017: 364-5) presenta un decálogo sobre unos argumentos *jolly* que ayudan a tener existencia en el mercado editorial español actual, y esos son:

- 1) El franquismo; la Guerra Civil; la posguerra o la Transición, instrumentalizados como lugares míticos;
- 2) La política como praxis falsa, errónea y, por tanto, irreproducible;
- 3) El espacio de lo privado como eje vital y el intimismo como material novelable por excelencia;
- 4) Novela de la memoria;
- 5) Fantasía histórica;
- 6) Criticismo culturalista, intelectualismo elitista y meritocracia;
- 7) Explotación máxima de las técnicas narrativas;
- 8) Escritura femenina;
- 9) Generalización de la narrativa criminal;
- 10) Metaliteratura y deshumanización.

Pues bien, Sanz se ocupa de todos los temas que se enumeran arriba tanto en sus novelas negras como en las demás, pero su intención no es proyectar su escritura hacia la producción de un *best-seller*, ya que se opone firmemente al discurso de la seducción que se destacaba poco antes. Dado que su intención siempre ha sido la de crear una colaboración entre escritora y público, le gusta dejar un final de libre interpretación a sus obras, incluso en su trilogía. Por lo

tanto, se evidencia una vez más que Sanz nunca se conforma con lo que el lector querría leer, sino que lo invita a plantearse dudas, hacer suposiciones, preguntas y tener un pensamiento crítico sobre lo que está leyendo: «la idea de que las leyes del mercado se han colado en los esquemas retóricos de la literatura, de que a los escritores nos gusta seducir y a los lectores ser seducidos, y de esa seducción que es, en definitiva, un ejercicio de violencia es muy representativo el éxito de la novela actual» y revela cuánto le moleste sentirse una cliente cuando se trata de literatura y tampoco quiere que sus lectores se sientan del mismo modo (Sanz en Colomer, 2010).

En la trilogía, Sanz procura visibilizar dos tipos de violencias: económica-salarial y editorial-comercial a las que todos estamos sometidos, quienes más, quienes menos. Dice:

La lógica del neoliberalismo empapa una cotidianidad cutre, insatisfecha, marcada por la injusticia, el abandono, la exclusión, la xenofobia, el crimen y del mismo modo empapa las novelas negras como formas ideológicas que clientelizan a los lectores. La novela negra hace mucho que no es el género más adecuado para la denuncia política porque, al ser un género altamente codificado, propicia un tipo de lectura que va buscando el reconocimiento y la comodidad de los lectores: dos efectos secundarios que para mí se sitúan en las antípodas del tipo de incertidumbre que provoca la lectura de textos con una pretensión de denuncia política y social (Sanz, 2015).

Creo que asumir esos códigos, fuertemente condicionados por la expectativa casi siempre frustrada de vender, es asumir parte de la violencia que el sistema impone. Si las formas son ideológicas –y la novela negra se ha convertido en una expresión de la ideología dominante como objeto de consumo, por el tipo de lectura que propicia y por la visión de la cultura que apuntala-, no podemos aspirar a que un género sea solo un molde que yo pueda rentabilizar para convertirlo en la pizca de azúcar que endulza la píldora amarga, en el arca o el container “digestivo” donde depositar otro tipo de contenidos ideológicos o de mensajes explícitamente políticos (Sanz, 2015).

Uno de los mecanismos de seducción más inquietantes es el de la adulación hacia los lectores, la búsqueda del ensoberbecimiento del lector como estrategia de marketing; ahora están poniendo un anuncio del banco de Santander que utiliza ese recurso: una mujer se dirige al cliente y le dice que él es quien decide, el que manda, el que siempre tiene razón y que, por eso, para el banco el cliente es siempre lo primero... Además de la circularidad del argumento y de la falsedad manifiesta de dichas afirmaciones, yo como receptora de un mensaje desconfío cuando halagan mi vanidad más de la cuenta, sospecho –y posiblemente no me equivoco- que me engañan y que las buenas palabras son una manera de darme gato por liebre... (Sanz, 2015).

Estas son solo algunas de las afirmaciones e interpretaciones que la autora expresa a favor de una desobediencia individual sana y educativa. En *El País*, Sanz (Rodríguez Marcos, 2013) declara el por qué ha empezado a dedicarse al género negro, dice que lo negro estaba empezando a parecerle una novela rosa y que todo se estaba reduciendo a «parafernalia, repetición, códigos televisivos, lenguaje literario plano y pensamiento políticamente correcto» (Sanz, en Becerra

Mayor, 2015). Para concluir, se recuerda que su objetivo sigue siendo el mismo a pesar del género en que escribe, tanto en sus novelas autobiográficas y ensayos como en su trilogía: pretende «molestar, desasosegar, plantear preguntas que tengan en el lector una repercusión moral y política», busca siempre un tipo de lector que no se quede con un libro en las manos sin razonar (Sanz en Becerra Mayor, 2015). De hecho, en lo que sigue se trata de mostrar algunos ejemplos de esta subversión de la palabra que actúa y que a su vez desemboca en una nueva «insurgencia» literaria encabezada por Marta Sanz (Becerra Mayor 2015: 17 en Álamo Felices, 371).

2.3.1. UN CONDOMINIO TINTO DE NEGRO: *BLACK, BLACK, BLACK*

Bbb es la primera de la trilogía de novela negra. Como sugiere Bardavío Estevan (2010: 151), la primera novela negra de Sanz puede situarse en «una línea de pensamiento posmodernista de superación de los metas relatos tradicionales y de aceptación de la realidad como una entidad construida y cambiante». Con eso se quiere decir que en ella se elabora un ejemplo de literatura *in fieri* de contenido e ideología realista, porque, por un lado, se mueve con el pasar del tiempo según los cambios sociológicos de la España contemporánea y por el otro, no deja de hacer referencia al legado canónico caracterizado por los héroes «negros» del pasado como Christie, Hammett, Simenon y Chandler, sus fuentes de inspiración.

En la reseña «El porqué de los libros», Sanz escribe que:

El amor reverencial, el fanatismo, la lujuria que me inspiran la novela enigma y la novela negra Wilkie Collins, Conan Doyle, Chesterton, Leroux, Chandler, Christie, Hammett, Hadley, Chase, Vernon Sullivan, Innes, Highsmith, Simenon, Valet, Vázquez Montalbán, Camilleri, se contraponen al aburrimiento de la frase hecha, ante una literatura que se alimenta de rutinas, que no asume riesgos, que se escribe con el objetivo de complacer a unos lectores a los que no se trata como tales [...] la violencia de la realidad – la violencia del mercado – cristaliza en una retórica literaria confortable (Sanz, 2012: 43).

La narración de *Bbb* se divide en tres capítulos (Black I: El detective enamorado; Black II: La paciente del doctor Bartoldi y Black III: Encender la luz) que están contados por tres voces narrativas diferentes: Arturo Zarco, Luz Arranz y Paula Quiñones, que resultan ser los actores más significativos de la novela. La historia empieza con uno de los muchos diálogos telefónicos

nocturnos entre Arturo Zarco y su exmujer Paula Quiñones, con la que suele entretener todo tipo de conversación, desde aquellas más íntimas hasta los consejos más profesionales. Arturo Zarco es el protagonista y es un detective inusual respecto a la norma ya que se revelará muy diferente por muchos aspectos, algunos de ellos son la demostración de una «anti-heteronormatividad» (Peyraga, 2020: 159): 1) ser homosexual; 2) su incapacidad de conducir una investigación sin la ayuda de su exmujer Paula Quiñones admitiendo de esa forma que un hombre no sabe gestionar a su vida solo y 3) su incapacidad total de distinguir la esfera profesional de su vida privada. En realidad, Paula es inspectora de hacienda y aunque sus diálogos a veces son violentos y conflictivos, ofrece indistintamente su opinión hacia los casos criminales que Zarco tiene que resolver. De cualquier manera, su papel se parece a aquello del Doctor Watson, lo que pasa es que sus intervenciones se revelan tan fundamentales para la solución del caso Esquivel, que al final será ella quien llevará a cabo la misión, es decir que encarnizará tanto el papel de Sherlock Holmes como aquello del Doctor Watson.

Un año después de encontrar el cuerpo de la geriatra Cristina Esquivel Gómez, muerta estrangulada en su piso de Madrid y tras el almacenamiento del caso por parte de la policía, los padres de la víctima siguen desesperados y quieren que se haga justicia. Por esta razón contratan al detective privado Arturo Zarco porque tienen el presentimiento de que el asesino sea su yerno Yalal Hussein: el marido de Cristina. Su inquisición se debe a los prejuicios que los dos señores mayores – y conservadores - tienen hacia él, solo porque para ellos su origen marroquí y su oficio de albañil son dos condiciones de culpabilidad *a priori*.

La investigación de Zarco, armado por su cuadernito, se desarrolla dentro del condominio donde vivía Cristina Esquivel, cuyos habitantes están distribuidos en las cuatro plantas del edificio y ocultan secretos e historias individuales dignas de atención. Las pesquisas de Zarco consisten en unas entrevistas e interacciones con algunos de los miembros del vecindario para descubrir sus versiones, coartadas y móviles. Los personajes que viven ahí y que conocían a la víctima son Luz Arranz, una mujer menopáusica de casi sesenta años; su hijo Olmo, un chico de diecinueve años daltónico y apasionado de mariposas del que Zarco se enamorará; los cónyuges Peláez, Piedad, «el pobre viejo ingeniero de minas» (101) y de vez en cuando su hijo Clemente Peláez que es guardia jurado y tiene una relación con una mujer divorciada y que tiene dos hijas. Claudia Gaos una escritora que no está contenta de sus trabajos; Driss otro marroquí y albañil que vive solo con sus dos hijos esperando que su mujer vuelva tras haber descubierto

que Driss la traicionaba con otra mujer; Doña Leo, la cotilla y, en fin, Josefina Martín la señora de la limpieza de los apartamentos, nueva mujer de Yalal y que también será la segunda víctima del condominio.

Aunque en un primer momento Zarco se convenza de que el asesino sea Yalal —porque él también está lleno de prejuicios —Paula consigue tomar las riendas del caso y descubre cómo efectivamente ocurrieron los hechos y apunta hacia el más probable de los culpables. Entre otros acontecimientos se descubre la importancia de otro personaje femenino de la historia, esta es Luz Arranz, la cual será narradora del segundo capítulo de *Bbb* ofreciendo al lector una meta escritura atípica dentro de la novela negra, y la cual se descubrirá ser la delegada narrativa comisionada por la autora (Sanz, 2020: 235, 337).

2.3.2. LA EXCEPCIÓN CONFIRMA LA REGLA: *UN BUEN DETECTIVE NO SE CASA JAMÁS*

El segundo episodio «negro» que envuelve al detective Arturo Zarco es *Un buen detective no se casa jamás* (2012), desde el cual ya se puede intuir el nexo con el divorcio de Arturo y Paula. De hecho, a partir del título se insinúa que si Zarco no se hubiese casado con Paula probablemente habría sido un buen detective. En realidad, la verdadera explicación del título se debe a una correspondencia con «Twelve Notes on the Mystery Novel» dentro de *A really good detective never gets married* (1991) de Raymond Chandler en el cual se sostiene que uno de los requisitos para ser un buen detective es quedarse soltero y no tener vínculos amorosos que comprometan las investigaciones (Delannoy, 2020: 32).

Aunque parece plantearse como una continuación, en realidad se trata de una historia diferente en comparación con la anterior, ya que ni se repiten todos los mismos personajes o espacios. El detective Zarco está de vacaciones en casa de Marina Frankel, en un lugar que aproximadamente podría tratarse de un pueblo de la costa valenciana. La realidad y el hogar doméstico en que se desarrolla la acción es una casa denominada Riurau dirigida y protegida por la sucesión de tres generaciones de matriarcas gemelas. La prevalencia de personajes femeninos «hipersexualizados» que recuerdan la típica *femme fatal* es un indicio evidente de la enésima denuncia de la autora a la apariencia física y a la idealización del cuerpo de las mujeres. Estas matriarcas gemelas son Amparo Orts, en un primer momento pintada como la reina de la casa, y después será la víctima de su propia hermana y peor enemiga Janni; Ilse y Marina que son la

generación de las hijas, Fanny y Erica: las sobrinas y nietas; la criada de la familia Charlie y Paula Quiñones. En esta entrega Paula no interactúa activamente, sino que habla a través de los pensamientos de Zarco, como si fuera su conciencia, su Pepito Grillo y la voz más «objetiva sobre los personajes que le rodean y los acontecimientos que ocurren» (Delannoy, 2020: 33). El único hombre que se enreda en los acontecimientos familiares y que desequilibra la familia matriarcal es el podólogo Marcos Cambra, cuya intromisión en el Riurau es síntoma de destrucción, un golpe social del capitalismo y del patriarcado que se ven como ruinas del mundo occidental y que representan el factor destructivo de las relaciones entre hombres y mujeres. En concreto, se elaboran la relación enfermiza con el dinero y el estereotipo de la mujer tonta y seductora que se hace corromper por sus sentimientos hacia el hombre.

Es claro que también aquí Marta Sanz juega con los códigos de la novela negra para criticar el consumismo y la ley del mercado presentes tanto en el mundo literario como en aquello económico y privado. A través de unos crímenes de raíz económica (Sanz, 2012: 47), la autora se emancipa y revela claramente su ideología política de izquierda, sus pensamientos y denuncias personales porque para ella son también comunes y públicas. Lo que merecería una búsqueda a parte y más detallada es el empleo de los cuentos de hadas dentro de la novela, porque como se ha destacado anteriormente uno entre los tantos temas que desarrolla la autora es el amor. Sanz desarrolla el tema del amor a partir de una serie de analogías y correlaciones entre los personajes de sus narraciones y de las imágenes de los cuentos de hadas como Caperucita roja, el Príncipe sapo, El lago de los cisnes, la Bella durmiente, etc., que se introducen como una forma de crítica para subrayar cuánto somos esclavos de los estereotipos y sobre todo víctimas de una idealización de un amor romántico que las narraciones mágicas que se leen a las niñas marcan inconscientemente sus deseos, condicionando también las decisiones que tomarán de adultas, como el hecho de vivir esperando que un príncipe azul cualquiera venga a salvarlas.

En fin, se pueden retomar las palabras de Sanz para resumir que la concepción del crimen de *Un buen detective no se casa jamás* es económica y que se concibe a través de dos acepciones: «la impasibilidad y el exceso de higiene. Estamos viviendo cada vez más en un mundo en el que no queremos mancharnos las manos. No queremos ser protagonistas de lo épico ni comprometernos escribiendo un libro arriesgado» (Sanz en Corroto, 2012). Sin embargo, Sanz se mancha las manos, y se compromete no escondiendo sus angustias y denuncias personales porque para ella son también comunes y sociales, y surge espontáneamente la pregunta acerca

de qué giro tome el género negro en este caso, pues, como ocurrió en *Bbb*, también en esta segunda novela negra la autora «desmenuza y convierte» el que era un ideal tradicional en un ejemplo moderno y rebelde que supera el anterior (Corroto, 2012).

2.3.3. JUSTICIA PARA LAS PEQUEÑAS MUJERES ROJAS

El tercer libro de la trilogía ha ganado en solo dos años una grande estimación por parte de la crítica, casi más que las otras dos publicaciones juntas. *pequeñas mujeres rojas* es una novela negra diferente de las anteriores porque presenta un enlace directo con la Guerra Civil y lanza una fuerte oda a la memoria histórica y democrática que está estrictamente relacionada con las fosas comunes del franquismo. La narración de *pmj* (2020) cuenta otro tipo de crímenes, aquellos ya cometidos en una España fraccionada y violada y que se siguen cometiendo hoy a pesar de haber conseguido un gobierno político democrático, todo servido con una alternancia de cartas entre dos personajes que el lector ya conoce: Luz Arranz y Paula Quiñones. En este caso el género negro se mezcla con el histórico- documental de la Guerra Civil cuya combinación da forma a otro subgénero que por un lado homenajea las historias realmente ocurridas como los delitos de la Guerra Civil y por el otro, alcanza el entretenimiento propio de la novela negra. De esta forma la denuncia social se hace aún más concreta y verosímil.

Quien narra esta vez es Luz y devuelve un informe de la investigación particular emprendida atrevidamente por Paula. Atrevidamente porque en este libro Paula muere asesinada. El intento de la exmujer de Zarco es contribuir al descubrimiento de una cuestión todavía complicada y reciente como la exhumación de los dispersos en la fosa común de Milagros en Burgos, lugar que en la narración se sustituye con Azafrán, un pueblo inventado por la autora adónde Paula va y se ofrece voluntaria para las investigaciones y exhumaciones de restos. Los informes y el tiempo de la acción son asíncronos con aquellos reales, pero se sincronizan a través del lenguaje y de las metáforas empleados por Sanz. Se recuerdan los cuerpos mutilados y cadáveres fusilados que descansan en urnas y bajo tierra sin nombre, ni justicia. La sincronía de hechos y del cuento conduce a un discurso más ampliamente político y todavía razón de discusión, porque en España fue solo en 2007 que Zapatero aprobó la Ley de la Memoria Histórica y hace solo dos años que Sánchez aprobó la Ley de la Memoria Democrática. Las dos consagran el consentimiento del gobierno a que la población de nietos herederos de unas familias destrozadas

por la guerra pueda- por fin - tener el derecho de reconocer y llorar a sus abuelos y familiares difuntos, de los que solo han podido escuchar los cuentos (Di Caro, 2022). Volviendo a la novela, lo único que consigue Paula en su investigación es acabar asesinada por haber metido sus narices en un asunto todavía caliente y peligroso. Además, lo que se propone es una matanza metafórica, como si el cuerpo de Paula fuese el representante del martirio de la guerra. Sanz da a Paula el permiso de excavar y buscar lo que hay detrás de la cuestión de la exhumación de cuerpos civiles, como: «el maestro, el homosexual, el brigadista y la histórica y documentada mujer que llevaba encima el sonajero de su bebé cuando fue fusilada. El perfil biográfico de los personajes enterrados en la fosa de Azafrán constituye un recurso para anclar la ficción novelesca en la historia de España» (Naval, 2021: 45). Aunque sea imposible rellenar los huecos de las fotografías familiares, Luz Arranz lo hace quitando el polvo de los recuerdos pasados. De hecho, Luz se presenta a la vez cronista testimonial de las muertes causadas por la violencia de la guerra y la narradora de la muerte violenta vivida por Paula.

Para subrayar la cuestión de la memoria histórica se propone a continuación un fragmento de una entrevista a Sanz dirigida por Niebla (2020):

[Niebla] La protagonista de *pequeñas mujeres rojas* es Paula Quiñones, inspectora de hacienda que en verano acude a un pueblo, llamado Azafrán, a desenterrar los huesos de la Guerra Civil. En la novela hay dos constantes: la memoria histórica y la violencia contra las mujeres. Vayamos por partes. ¿La ley de memoria histórica es papel mojado? ¿Se cumple?

[Sanz] La ley es insuficiente. España es el segundo país del mundo con más desaparecidos después de Camboya. Esto no se publicita, todavía pensamos que los desaparecidos es un asunto de los latinoamericanos, de los militares malos que arrojaban a los comunistas al mar. En este país queda gente olvidada en las cunetas a cascoporro, hace falta inversión y medios. Se necesita dinero para los protocolos forenses, para las máquinas que localizan las fosas. Me da mucha rabia cuando la gente piensa que es dinero perdido; no se puede vivir en un país llamado democrático si no has resuelto el problema con tus muertos⁵⁷.

A pesar de las metáforas y de la intriga imaginaria de la autora, en esta tercera parte de la trilogía el contacto con la historia del pasado es constante. Aunque sea fruto de la imaginación de la autora y que se añaden intertextualidades con otras ficciones negras como *Cosecha roja* (*Red Harvest*, 1929) de Dashiell Hammett, el texto está repleto de referencias a unos hechos reales y tristemente históricos. Uno entre los muchos detalles que evidencia una atención político realista

⁵⁷ <https://www.pikaramagazine.com/2020/07/mi-ideologia-de-genero-se-llama-feminismo/>

es la reutilización del apellido “Arranz”. Con ello, la autora quiere recordar a Catalina Muñoz Arranz, una de las víctimas asesinadas en septiembre 1936 y al mismo tiempo homenajea a su abuela Juanita Arranz. De ahí que las *pequeñas mujeres rojas* del título son, por un lado, las mujeres de la guerra y por el otro, aquellas narrativas de Sanz que «tejen la novela sobre el cañamazo de la historia de España, las historias de las familias españolas y las historias personales de la familia de la verdadera autora Marta Sanz Pastor Arranz»:

Mi abuela Juanita, pequeña mujer roja, uno cincuenta y dos, conciliadora, cuidadora, obrera en una fábrica de perfumes, hija del pescadero Benedicto Arranz, que enseñaba a leer a quien no sabía con las páginas de *El Socialista* y sufrió prisión en Cuéllar... Mi abuela Juanita, que se ha quedado en el fondo de un espejo y me enseñó a celebrar el 1 de mayo, es... parte (medular) de mí (Sanz 2021 en Naval, 2021:45).

Por lo que se refiere a la ficción narrativa, la atrocidad de la muerte en este caso está manejada con un suspense que parece infinito. El asesinato de Paula solo aparece en las últimas páginas del libro y es un recurso que Sanz maneja para inducir el lector a reflexionar sobre la simultaneidad de la violencia: la violencia de un pasado de la guerra, hacia los cuerpos maltratados y asesinados sin alguna posibilidad de reencuentro familiar y la violencia del presente, la violencia que ha atrapado Paula Quiñones por haber intentado hacer justicia.

Antes de concluir se quiere subrayar que un importante hilo conductor de cada novela de Sanz es la importancia literaria y sociológica que se da al cuerpo y que también en esta novela negra está amplificado por una voz femenina que deja al margen el «detallismo forense de la novela de crímenes y de los relatos televisivos de consumo» (Naval, 47-8) y que sostiene la idea de que el género negro sigue siendo el más adecuado para incriminar los abusos de poder y donde el anhelo natural de libertad está siempre defendido:

El cuerpo y el ojo enfermo de la autora obra como garantía del pacto firme del texto –y de la memoria que reconstruye el texto– con la realidad y la verdad. El cuerpo y los cuerpos –cojos, mutilados, tuertos, descoyuntados, putrefactos– representan la apuesta de esta novela por una memoria histórica que se hace presente y sostiene una relación clara y unívoca con el pasado, el cual se recupera y actualiza de manera cierta y con un significado indubitable desde el propio título: “El puño se me levanta solo: estamos en nuestro derecho” (Sanz, 332, en Naval, 2021: 47).

Como escribe Sanz, de sus lectores se espera que entiendan a sus páginas como unas «licencias poéticas de un texto que carecen de pretensiones académicas o documentales» (Sanz, 338) y que al mismo tiempo se recupere una memoria «que por justicia, tiene que ser recuperada» (Sanz,

336).En definitiva, la trilogía en su totalidad demuestra que, frente a las críticas y las ideas apriorísticas, el género negro puede ser una opción muy válida para tratar unos temas intrincables y delicados como aquellos abordados por Sanz, con lo que funciona como un pretexto fundamental para denunciar los abusos y para no olvidar a las víctimas que ya no pueden aspirar a la rendición de cuentas y justicia. Con este bagaje, se deja ahora el espacio a la novela más «negra» de las tres, en cuanto su esquema narrativo y características propias del género resultan las más idóneas para el discurso de una reescritura del género negro elaborado por Marta Sanz.

3. *BLACK, BLACK, BLACK*: UNA REESCRITURA PLURIDIMENSIONAL DEL GÉNERO NEGRO

«Hay muchas razones para escribir novela negra, pero muy pocas oportunidades de que esas novelas negras no se conviertan en un mero producto de consumo y espectáculo en un campo cultural donde el papel de la literatura se reserva al entretenimiento» (Sanz, «El buen y el mal futuro de la novela negra», 2013b: 40).

Después de haber delineado el perfil de Marta Sanz dentro del panorama literario actual y descrito la variedad de su obra, este capítulo se enfoca más en el análisis de *Bbb* como una reescritura pluridimensional del género negro. Su pluridimensionalidad reside en la variedad de los temas y perspectivas diferentes, que convierten la novela en un mosaico de dimensiones tanto policiales cuanto intertextuales. Aun siendo etiquetada y vendida como una «novela negra», la narración de *Bbb* tiene espacio para nuevas direcciones e hipótesis.

Para demostrar las múltiples y diferentes dimensiones que puede asumir la novela, el presente capítulo se organiza en cuatro secciones: en las primeras dos se analizan la heterogeneidad de la novela y la adhesión de la autora tanto a una nueva teoría de realismo cuanto a sus huellas autobiográficas encontradas en *Bbb*. A continuación, se dedican tres micro secciones para respetar los tres “bloques” de la historia que tienen que ser analizados *step by step*. Cada sección se presenta como si fuera un acto dramático: BLACK I; BLACK II y BLACK III. En estos tres puntos se evidencia la importancia de las tres perspectivas de acercamiento al caso criminal por: Arturo Zarco, Luz Arranz y Paula Quiñones. Tres personajes, tres narradores, tres puntos de vistas, de ahí que, las tres secciones son necesarias para explicar la fuerte simbología numérica y entomológica que se puede constatar con la lectura de la novela. En el cuarto y último apartado se reunirán los puntos de enlace y ruptura de *Bbb* con el género negro.

3.1. LA HETEROGENEIDAD DE UNA NOVELA NEGRA

«La literatura es el espacio para descubrir, para experimentar, para jugar, ser traviesa y subvertir. Y en esa subversión que llevamos a través del lenguaje, a través de la mezcla de géneros, de las hibridaciones, lo que estás expresando es un malestar respecto al canon. O una necesidad de que el canon no sea tan extremadamente monolítico. La necesidad de indagar entre los límites forma parte de mi concepción de la literatura» (Sanz, «Mi ideología de género se llama feminismo» 2020).

Como se pudo constatar anteriormente (1.1.), el canon de la novela negra no puede definirse por una naturaleza única y monolítica, debido a sus infinitas metamorfosis e hibridaciones que la enlazan con una miríada de subgéneros inventados a lo largo de su evolución, a partir de Poe, siguiendo con Christie, Chandler, Vázquez Montalbán y muchos más. En otras palabras, esta imposibilidad de concebir el canon del género negro como un ejemplario fijo y universal se debe al hecho de que hay una convergencia entre géneros anteriores y nuevos, dando lugar a obras híbridas y siempre cambiantes.

De acuerdo con Sanz (2020) es imposible encasillar y etiquetar de un modo exclusivo el corpus de un canon literario cualquiera y, en particular, es todavía más improbable considerar el género negro como un canon «invariable», porque —repito— está sujeto a tantas variaciones que cuando se publica una novela negra nueva sus rasgos se desafilan cada vez más. En *Bbb* se verá cómo es muy evidente esta necesidad de que el canon «negro» no sea extremadamente cerrado en unos límites genéricos prefijados y cómo la concepción de «literatura abierta» de Sanz (2020) es perceptible justo a través de la pluridimensionalidad textual de *Bbb*. En otros términos, esta condición del texto corresponde a una heterogeneidad literaria que la autora gestiona dentro de una sola novela.

Más precisamente, los elementos «heterogéneos» de la novela conforman una suerte de decálogo ampliado:

- 1) Una preocupación social por la carga política y por la denuncia de temas sociales como la desigualdad de género, la violencia, el machismo, el racismo, la lucha de clases, la vejez, la enfermedad, la menopausia, la sexualidad, la muerte; el dinero, etc.
- 2) Una perspectiva paródica debida al empleo de un lenguaje metafórico que convierte el texto en una novela negra satírico -humorística.
- 5) Un interés evidente en el rasgo psicológico por la detallada caracterización de cada personaje que está comprometido en la historia.
- 6) Un trasfondo erótico que se amplifica por las imágenes entre Arturo y Olmo, Luz y Clemente o también la relación sexual imaginaria entre Luz y su Doctor Bartoldi- que solo es fruto de su fantasía (ver Black 2).

- 7) Una pincelada de elementos fantásticos por la que se opta para la descripción de algunos personajes, véanse por ejemplo como Zarco define Olmo la primera vez que lo ve: «un elfo de ojos rasgados y violetas», (*Bbb*, 24).
- 8) Unos toques autobiográficos en la asignación de, por un lado, algunos nombres familiares y por el otro, unas descripciones detallistas para lugares frecuentados realmente por la autora;
- 9) La añadidura de diario íntimo-médico donde se ficcionalizan: la experiencia menopáusica, nutricional y psicológica de Luz contada por su pluma para desestabilizar al lector.
- 10) La funcionalidad didáctica que hace de hincapié por el tema de la doble moral y el empleo de un sentido del humor que sirve para aliviar la tensión narrativa.
- 11) Y supuestamente la atmosfera típica del género negro- «policial» caracterizada por la trama criminal- delictiva.

Todo este listado está presente y se repite de manera cíclica y desordenada dentro de la novela, por lo tanto, para reconocerlos es necesario reconstruir las dinámicas de la historia y de ahí que se intente entender el por qué una novela negra contemporánea escrita por una mujer se ocupa transversalmente de tantas dimensiones narrativas a la vez. La heterogeneidad que caracteriza las *ca.* trecientas páginas de *Bbb* conduce a un eje fundamental que se ha repetido en los capítulos anteriores y que es la voluntad de fijarse hacia la modalidad en qué la realidad está representada dentro de la literatura (Sanz, 2021) (ver cap. 2.1). Con lo cual, cada uno de los elementos detectados arriba – que conforma un cruce de subgéneros literarios– aparecen en la novela negra de Sanz como categorías de temáticas aptas para un debate contemporáneo. En concreto, a través de los personajes, los acontecimientos y enredos de la historia negra, la autora es capaz de proponer unos temas y discursos políticos, públicos y privados de su misma realidad cotidiana. En fin, todos aquellos elementos están engarzados por medio del pensamiento crítico de Sanz y una buena dosis de ficción y humorismo.

3.2. NUEVO REALISMO E INDICIOS AUTOBIOGRÁFICOS EN *BBB*

Otra vertiente que merecería la pena profundizar y que se deja interrumpida –por el momento– es la cuestión de la autobiografía en Sanz. A pesar de que se haya desmentido la posibilidad de que *Bbb* sea un texto autobiográfico además de negro, se puede afirmar

igualmente que presenta toques e indicios que pueden parecer autobiográficos por su relación con la vida real de Sanz. De este modo, hace reflexionar sobre cuánto es importante para ella hablar de lo que conoce, de los suyos, de su entorno y, en resumen, de lo que sostiene desde sus primeras apariciones en público, o sea, de su firme convicción de que todo lo que es personal es político y de la importancia de compartir experiencias personales (Sanz, 2023c).

Como se anticipaba en el cap. 2.3.1., en la historia delictiva de Sanz se dibujan unos personajes típicos de una zona central de Madrid, probablemente Malasaña, donde la autora vive realmente con su marido Chema. Por lo tanto, los personajes que se mueven en *Bbb* serían figuras fácilmente identificables —como un aire de familia— en la realidad madrileña, hipótesis que confirma la propia autora cuando admite que la comunidad de vecinos en la que se inspira para su narración tiene una conexión directa con su verdadero vecindario (Sanz, 2020).

Este primer detalle reconduce al discurso de Pozuelo Yvancos (2017: 361) acerca de la nueva teoría de realismo aplicada por Sanz en su producción: una prueba de esta novedosa narrativa sería justamente su manera de transformar la ficción en una versión realística de los hechos contados. En particular, se puede considerar la foto hiperrealista de la portada color amarillo ocre de *Bbb* que ha realizado y seleccionado la propia autora tal y como explica en una entrevista (Sanz, 2020): explicar por qué esto es importante, para empezar porque es un ejemplo de intermedialidad.

Además, hay otra razón para imaginar aún más realísticamente ese condominio de vecinos de *Bbb*: según explica Villadangos (2014), existe una semejanza con la situación de vecindario de la película *La comunidad* (2000) de Álex de la Iglesia, ya que esa imagen culturalizada de la comunidad de vecinos se escoge a menudo como lugar de narración de series de televisión o películas españolas. Valga recordar entre la película y la novela: *Aquí no hay quien viva* (2003), *La que se avecina* (2007) y *Mientras duermes* (2011) de Jaume Balagueró. Además, en general, el contexto condominal se utiliza tanto para guiones cómicos como para guiones negros: por ejemplo, en las películas de *suspense* internacionales como *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock o *Gran Torino* de Clint Eastwood (2008), *Only murders in the building* (2021) de Steve Martin y *The Third-Floor Flat* (1989) de Agatha Christie. En todo caso se presentan unas personalidades típicas de un contexto condominal central- ciudadano con una serie de perfiles estereotipados fijos: la cotilla, la solterona, el divorciado, el viudo, la mujer de la limpieza, los niños, los viejos, los enfermos, los que nunca se quedan en casa porque están de viaje, etc.

Además del realismo urbano y ambiental empleados en la novela, hay otros indicios que están estrechamente relacionados con la vida de la autora: la elección del nombre del padre de la víctima (Ramiro Esquivel) remite al nombre de pila del padre de la autora, al cual se tiene que agradecer sus consejos porque fue él quien la convenció a escribir su primera novela negra y que le dio la idea del título; asimismo, el apellido de Luz Arranz es el mismo de su abuela Juanita y quizá también algunos rasgos físicos del personaje (peso y altura) corresponden a aquellas figuras de *Clavícula*. La ambientación y los puntos de vista narrativos varían inesperadamente y, a lo largo de la historia, las vidas de los personajes se cruzan de modo azaroso, como pasaría en la normalidad de un típico vecindario del barrio de una ciudad cualquiera. Por eso, se puede afirmar que —aunque muy sutilmente— también *Bbb* cuenta con unos toques autobiográficos.

Por lo que tiene que ver con el título, induce a pensar que la repetición del término inglés *black* tenga que ver con el «negro» del género novelístico. Dada la importancia de la etiqueta titulística, se pueden dar tres razones: la primera es que la repetición de «*black*» remita a la redundancia de los esquemas clásicos del género negro; la segunda es que la elección del inglés causa un sonido onomatopéyico que hace pensar a la expresión repetitiva e internacional «bla bla bla» («[palabra] repetida para imitar el ruido del habla ininterrumpida y previsible», *DRAE*); y, tercero, los tres *black* del título corresponden a cada capítulo de la novela: “El detective enamorado”; “La paciente del Doctor Bartoldi”; y “Encender la luz”. Además, dicha titulación proporciona una conexión con las novelas clásicas de Cornell Woolrich, comúnmente conocido William Irish, como *The Bride Wore Black*, *The Black Curtain*, *Black Alibi*, y *The Black Angel* (1940) (Colmeiro, 56) que se publicaron como «*série noire*» en la revista *pulp* estadounidense *Black Mask*.

Para acabar, se recuerda con Sánchez Villadangos (2014: 43) que en las novelas de Sanz se encuentra un narrador variable y cuyo micrófono se va pasando entre algunos selectos personajes de la historia, de modo que se brinda una «multitud de puntos de vista» para que el lector «tenga la mayor información posible y saque sus propias conclusiones al respecto»: así, se trata de una narración enigmática como toda novela negra, pero donde la solución procede del cruce de distintos puntos de vista durante la lectura.

3.2.1. BLACK 1: LA MUERTE DE CRISTINA ESQUIVEL, ¿UN ASESINATO DE ÉLITE?

La historia empieza *in medias res* como la mayoría de las novelas policíacas y negras, porque el delito ya había tenido lugar el año anterior; lo que es diferente en este caso es la modelización de la narración que se reparte en tres perspectivas «infrascientes» (neologismo de Álamo Felices, 2017: 361)⁵⁸. Hay una polifonía narrativa que deja entender al lector que pueda que — a veces — no exista un único responsable de un delito, sino que, al proponer tres puntos de vista diferentes—en primera persona—, la verdad sea más difícil de descubrir. Se nota cómo la percepción del hecho criminal cambia inevitablemente según quien informa y relata un asesinato: el primer capítulo se empieza con la versión del detective Zarco, el segundo con aquella de Luz, y el tercero que está reconstruido por la voz de Paula. Con esa pluralidad de voces se exaspera el efecto de recelo inmediato y suspensión hacia todos los sospechosos implicados.

Para empezar, se va a describir la estructura y los acontecimientos del primer capítulo de la novela «Black 1» porque entre los tres se ha revelado el más conforme con la fórmula de una novela negra clásica, por la presencia de un doble crimen, por el ambiente de misterio, por sus personajes ambiguos y el lenguaje explícito. Sin embargo, con Black 1 se va más allá de lo esperado porque se anticipa el arranque del texto: se muestra una situación de profundo interés social acerca de temas como el racismo, sexismo, violencia de género, muerte por asesinato, efebofilia, pedofilia y sobre todo se aborda el tema de la desigualdad de clase —que es también económica, de género y jurídica — presentado como el detonante del delito.

La presentación del caso criminal ocurre en la primera parte de la novela («El detective enamorado»), donde se dibuja el perfil de la víctima (Cristina Esquivel), de sus vecinos, de sus padres y del detective. Cuando se presentan los padres Esquivel demuestran un racismo estereotípico de algunos señores mayores de mentalidad cerrada que nunca han salido del barrio desde la infancia. La actitud de los padres es interesante porque contactan a Zarco, aunque estén casi seguros de que el culpable del asesinato de su hija sea Yalal, su yerno. Durante el primer

⁵⁸ El crítico propone el neologismo «infrasciente» para indicar el típico de narrador de la novela de enigma «el cual no tiene alcance de toda la realidad de lo sucedido hasta que el investigador–protagonista dé noticia o explicación», y es el caso de los tres narradores de *Bbb*.

encuentro con ellos, Zarco se da cuenta de que siempre estuvieron en contra de la boda de su hija con un hombre extranjero: «Si mi hija se hubiera casado con un blanco, ya estaría en la cárcel el pobre hombre. Pero con los moros nos andamos con pies de plomo...» (18) y tampoco estaban orgullosos de la elección laboral de ser geriatra de su hija: «todo por acabar limpiando culos, viendo carne vieja en un asilo» (15). El mismo Zarco en uno de sus flujos de conciencia confiesa creer que, si la pareja Esquivel hubiera sabido su orientación sexual nunca le hubieran encomendado la investigación (18). Además, Yalal sigue viviendo en el mismo condominio donde encontraron el cadáver de Cristina. Para dibujar el perfil del narrador y protagonista detective del primer capítulo, Sanz se inspira a dos personajes de la novela negra canónica, por lo que tiene que ver con sus rasgos físicos toma en préstamo algunas del «refinadísimo Philo Vance» (13), elegante «esnob y verborreico» ideado por S.S. Van Dine (Gutiérrez, 2014: 115), del cual toma su pasión hacia el arte, el cine y la literatura, su dandismo y sobre todo su afición hacia el descubrimiento de crímenes. Mientras que, por lo que tiene que ver con la actitud y vida sentimental, Zarco parece reproducir las mismas costumbres que aquellas del estadounidense Philip Marlowe de Raymond Chandler.

El detective se presenta a los Esquivel con su nombre «artístico»: Arturo Zarco (19), un hombre de cuarenta años, con ojos azules y de cuerpo atlético que lleva unas lentes particulares que le hacen ver en blanco y negro el mundo que lo rodea como si viviera en una película *hard-boiled* de los años 40, es divorciado y vive a Madrid. Ya desde el principio estos detalles descriptivos demuestran el apego de Sanz hacia la tradición *hard-boiled*, (ver cap. 3.4). Sin embargo, Zarco va contra la habitual imagen de potencia varonil —con su dosis de machismo— de las novelas detectivescas, tiene el rasgo inusual de la homosexualidad, lo cual ha llevado a una desarticulación de las formas canónicas por ser una de las expresiones humanas que unas pocas décadas atrás, por prejuicios morales, era impensable localizar en la personalidad del héroe protagónico (Gutiérrez, 2014: 109-110), aun no siendo el primero en la historia del género⁵⁹ —y que justamente Colomer (2010) define como «el antidetective por antonomasia» — se describe como una razón de ser defectuoso y que le quita la perfección canónica deductiva y lógica propia de los demás compañeros investigadores.

⁵⁹ Véanse *Fadeout: A Dave Brandstetter Mystery* (1970) de Høseph Hansen, o José García Martínez-Calín con *Gay Flower* (1975) o también *Delirios de amor* (1986) de Félix Rotaeta (Gutiérrez, 118).

En la primera parte de la novela, Sanz pone al lector frente a una aparente novela negra clásica por la presentación de un caso criminal que un investigador privado tiene que resolver, a pesar de la presencia de algunas «disonancias» con el canon (Bardavío Estevan, 2010: 151): estas rupturas del horizonte de expectativas son la actitud de Zarco y su forma de ser. Desde la primera página se enseña su morbosidad hacia una costumbre de su rutina: suele llamar a su exmujer Paula Quiñones a horas nocturnas para emprender conversaciones mayormente desagradables donde cada uno intenta someter verbalmente al otro. Su vínculo es un «tira y afloja sadomasoquista» (Sanz en Canal-L, 2010), duro y sin filtros que suele recordar el tipo de resentimiento que dos examantes sienten después de una ruptura y que –también recuerda la autora– es la parte más convencional del género negro: «se compone a través de conversaciones telefónicas entre Paula y Zarco, quienes dándose y negándose información, en ese juego de rodeos, reproducen la relación que tiene los narradores el género negro con sus lectores para mantenerlos enganchados» (Sanz, en Sainz Borgo, 2022: 59). A pesar de su separación, él no ha dejado de contactarla y después de años de boda y mentiras sigue llamándola por teléfono para no perderla del todo y para seguir siendo querido. Sin duda, Zarco se aprovecha de Paula también por su inteligencia y capacidad de deducción, que son imprescindibles para las conclusiones del caso que Zarco está encargado de llevar a cabo, mientras que, a su vez, Paula responde a sus provocaciones porque necesita también que el hilo de cariño, vigilancia y quizá una pizca de esperanza de que vuelvan juntos no se corte del todo.

En realidad, la decisión de elegir un detective homosexual no es casual porque en la narrativa de Sanz se suelen proponer algunos personajes que representan las minorías sociales, y a la vez se normalizan las orientaciones sexuales que son siempre coinciden con lo heteronormativo. Así, se intentan dar varias vueltas de tuerca a la figura canónica del detective con Zarco, porque se presenta como el antípoda del hombre de acción que se toma el oficio con «sentido del humor y con un cierto culturalismo» (*Bbb*, 16). En efecto, se abate la heroicidad de los detectives anteriores y con Zarco se humaniza la figura detectivesca con un perfil de defectos, y debilidades nuevas, junto con una vida privada que antes no se solía contar. Al respecto, dice Sanz (2010):

Arturo Zarco, por su opción sexual, se aparta del modelo del detective clásico, [...] pero comparte con él muchas otras cosas: el dandismo de detectives como Philo Vance -incluso Poirot-; la mirada insegura, incluso un poco desencantada, compasiva, de un Maigret; el aura de perdedor y la vulnerabilidad de un Marlowe... Es un detective que se enamora y ese amor es un filtro, una telaraña, que emborrona su visión y no le permite ver la realidad.

Sin embargo, la otra «incapacidad» del detective se encuentra en su forma de investigar sobre el caso Esquivel y cómo organiza el progreso de las pesquisas. Después de que los padres de la víctima le han confesado sus sospechas y prejuicios hacia Yalal Hussein que sigue viviendo en el piso donde encontraron muerta a su mujer, y en vez de tomar nota de ello y seguir con lo suyo, Zarco se deja influenciar y casi se deja convencer por las intuiciones –totalmente equivocadas– de los señores Esquivel. Esa ingenuidad en la investigación enseña su falta de determinación y profesionalidad “clásica” en el proceso de descubrimiento del verdadero asesino. Arturo Zarco es un tipo de investigador “inútil” y frustrado, como si estuviera harto de trabajar para hacer justicia y para garantizar la seguridad, con lo que sigue trabajando, pero sin compromiso ni ganas. Otra razón de contraste con la figura del detective clásico es que se encapricha de Olmo, el hijo de Luz, un joven de diecinueve años que colecciona mariposas: dentro del esquema del género negro, la *femme fatale* en esta novela es Olmo, porque conduce al detective a la tentación y le distrae de sus responsabilidades, lo cual demuestra su falta de control y juicio, dado que Zarco no lo considera como sospechoso de asesinato. Como pasa casi siempre en las narraciones de las novelas negras clásicas, al primer asesinato sigue otro, y si en el primer caso se trata de una mujer médica geriatra, la segunda víctima la mujer empleada en el servicio doméstico del condominio, Josefina Martín, que —después de la muerte de Cristina— ha empezado una relación con Yalal Hussein (37-43), lo cual convierte el viudo en aun más sospechoso.

Por lo que se refiere al lugar de la narración se considera importante proponer una tabla que resuma la estructura con las plantas y los pisos que interesan a la historia. Puesto que el condominio cuenta treinta buzones repartidos en escaleras interior y exterior, para enmarcar la imagen del condominio y de las plantas donde están los pisos que interesan la narración, se propone un hipotético boceto del condominio del crimen:

Estructura del condominio del delito de Cristina Esquivel Gómez y Josefina Martín.			
Planta 4	Claudia Gaos	Una tal Esperancita	
Planta 3	Luz y Olmo		

Planta 2	Los Peláez: Piedad y su marido “el ingeniero de minas”	Yalal Hussein y Cristina Esquivel Luego Josefina Martín	Tony
Planta 1	Leo	Driss	

Por lo que se refiere a la investigación de Zarco, en el primer capítulo se acerca particularmente a algunos personajes como los padres de la víctima (los Esquivel, 13-21), o los vecinos Luz (69-72) y su hijo Olmo (24-7; 73-9) hacia el cual empezará a sentir atracción, Claudia Gaos la escritora y amiga de Luz (90-5), Clemente el guardia de seguridad y el hijo de los Peláez (105-9), Los Peláez (96-104), Driss “el otro marroquí” (29-32) y Leo la mujer que sabe de todos y que vive en la primera planta (117-120). Toda conversación con ellos y su interés hacia Olmo se conocen durante sus conversaciones telefónicas con Paula hasta que se verifica otro asesinato en el palacete madrileño, diferentemente de la preocupación que estalló el caso Esquivel, esta vez el acontecimiento no provoca mucho rumor, tal vez porque la víctima Josefina Martín no pertenece a la misma clase social de la primera víctima que era médica geriatra, Josefina es la mujer de la limpieza condominal y además es la segunda mujer de Yalal Hussein.

Cada uno de los personajes están descritos por orden y para cada uno se dedica una sección aparte dentro el primer capítulo, que, por ello, es el más largo (13-127) entre los tres. Lo que pasa es que Yalal, después de haber intentado desesperadamente defender su inocencia frente al cadáver de Josefina (121-7), pierde el control y grita contra doña Leo porque se quiere entrometer para mirar lo que ocurrió a la muerta. De ahí que Yalal se enfrente a Leo amenazándola porque no quiere que su mujer sea mirada por cotilleo y tratada como «carne de carnicería» (123). En consecuencia, Zarco defiende a Leo y empieza a pelearse con Yalal (2010: 123-6), combate que lleva al final del primer capítulo porque se acaba con el detective que se cae por la escalera del condominio y tiene que ingresar en hospital por unas costillas fracturadas.

Esa actitud brutal de Yalal hace que la policía vuelva a sus sospechas iniciales y a tenerle bajo control, como si la pelea con Zarco lo hubiese calificado indisolublemente como el asesino del año. En este sentido, una reflexión nueva que se podría plantear es que en el desarrollo de los

dos crímenes hay una evidente distinción de los dos asesinatos: por una parte, un asesinato de élite cumplido por una venganza, cuando muere Cristina no solamente la policía intenta resolver el caso, sino que los padres de la víctima contratan a un investigador privado un año más tarde para no abandonar algún tentativo de hacer justicia; por la otra, se trata de un asesinato miserable cumplido por un malentendido. Mientras que otra clave de lectura es que después del asesinato de Josefina —tratándose “solo” la mujer de la limpieza— no está presente ninguna referencia a su vida anterior, a sus amigos o conocidos, nadie que quiera rescatarla, vengarse, o resolver buscando justicia para ella, aunque sea una de las dos víctimas —y en la pirámide criminal uno de los tres vértices más importantes—, ya que se pinta como un personaje tan secundario que está totalmente abandonado por su misma comunidad de vecinos y metafóricamente por su sociedad.

Así, pues, la conclusión a la que lleva este primer capítulo de la novela es que parece que por la sociedad contemporánea haya asesinatos de clase A y otros de clases B, situación que constituye una crítica social directa contra las desigualdades sociales, así como más sutilmente contra los trabajos de sueldo precario, la explotación laboral y, por supuesto, la violencia hacia el cuerpo de las mujeres. En fin, el caso Esquivel no se resuelve del todo y hay que esperar la tercera parte del libro («Encender la luz») para asistir a un avance de las pesquisas y verlo todo más claro.

3.2.2. BLACK 2: EL DIARIO MÉDICO DE LUZ ARRANZ

En el segundo capítulo de *Bbb* la trama de la novela se interrumpe, una opción narrativa infrecuente por el canon tradicional del género, la forma de narrar cambia junto al narrador: ahora es el turno de Luz Arranz, quien redacta en primera persona un diario menopáusico durante un tiempo exactamente un año anterior a la investigación de Zarco. En este sentido, como bien afirma Bardavío Estevan (153):

La lectora intradiegetica es Paula, si bien otros personajes también han leído el diario y, además, éste se dirige a un narratario concreto, el doctor Bartoldi. Muy cerca del final del mismo descubriremos que se trata de una ficción, de modo que se produce una nueva parodia del género, puesto que el diario presentado como confesional es pura fantasía. Representa así la mayor digresión respecto al asunto aparentemente principal de la novela, que es el de la investigación del asesinato de Cristina Esquivel, si bien aporta datos relevantes para su resolución.

La lectora intradiegetica es Paula porque después de la agresión de Yalal, Zarco toma posesión del diario de Luz en el hospital y se lo entrega ella porque él se rinde y le pide ayuda para resolver el caso de una vez. De hecho, Luz y Olmo van a visitarle después de la caída y Luz se lo entrega en esa ocasión también con un poco «de vanidad» (127). Este capítulo lleva el título de “La paciente del doctor Bartoldi” (131-220) por, y en él se enseña una velada correspondencia entre Luz y Marta Sanz, porque las dos escriben sobre «dos rasgos de sus formas de seres: la necesidad de justificarme y el no sentirme intenta con las decisiones que tomo sin que nadie me presione» (134). Claro está que esta nueva pieza narrativa causa un cortocircuito de niveles narrativos, añade un relato dentro del relato y una potente dimensión metaliteraria que ve la inserción de una novela «diario» dentro de una novela negra.

Luz es una perfecta «autora de anotación íntima» (131), una mujer que sufre menopausia precoz y que cuando escribe tiene 45 años. Arranz escribe un diario en veintidós días, por recomendación de su psiquiatra —y amante platónico— de ficción el doctor Bartoldi, así dice (132), porque todo lo que escribe es pura fantasía. El único momento de gloria para el personaje de Luz es que sus vecinos, Zarco y Paula lean su diario, porque así se finge otra persona y se convierte en asesina de sus vecinos: «Yo podría matar a los dos viejos sin hacerles siquiera sangre. Estoy segura de que ningún otro vecino sospecharía de mí y de que si a mi hijo le preguntaran si ha oído algo o si recuerda algún detalle, yo sería la última persona que se le pasaría por la imaginación» (135) y admite también «Mis crímenes justificarían la existencia de un diario» (135) o más adelante: «Después de estrangular a Cristina mi vecina, me he vuelto a meter en el bolsillo el cordón de los zapatos que he usado para asfixiarla: más tarde lo he destruido» [...] «carezco de móvil para el asesinato. Mato a lo tonto, pero a veces consigo cierto efecto de hermosura» [...] y concluye diciendo «es imposible que me relacionen con el estrangulamiento de Cristina» (193). Lo que demuestra esa digresión de la historia central en forma de diario es que a veces los diarios personales, íntimos y privados de un sospechoso pueden ser justo el objeto incriminador que al final acaba solucionando las dudas y el crimen de muchas historias, pero, en este caso se trata de una pista falsa que solo sirve para confundir el lector y atrasar la trama.

En otro nivel, el diario de Luz es claramente un homenaje al *Diario de Edith* (*Edith's Diary*, 1977) de Patricia Highsmith, relación que fue hábilmente reconocida por Rafael Reig en *La Vanguardia* (s/a) y que también puede plantearse por la intertextualidad dentro del texto (261),

donde se menciona a otra obra de Highsmith, esa es, *Crímenes bestiales (The animal lover's book of beastly murder, 1975)*. Ambos diarios tienen en común la expresión de un fuerte deseo de vivir una vida diferente, por una carga de remordimientos y heridas todavía abiertas. Luz confiesa como acabó su vínculo matrimonial con su marido, el padre de Olmo: en el “*Día 15 (por la noche)*” escribe sobre la reacción de su esposo al descubrir que después de una visita dermatológica le diagnosticaron la sarna, una enfermedad de transmisión sexual aun no teniendo casi nunca relaciones sexuales y en esos pocos casos con su marido (187-8). Luz cuenta que ha estudiado en la universidad, pero le faltaba un examen de semántica para acabar la carrera (132), también habla de su vida en casa: está separada, es madre de Olmo y ama de casa. Por eso, cuando tiene que justificar su habilidad de escritora se autodesigna filóloga (215).

Las páginas de ficción de Luz están caracterizadas también por unos breves informes de datos personales recogidos para su doctor (su cambio de peso, su insomnio, su flujo de menstruación, su nivel de ansiedad, la cantidad de pastillas que asume diariamente y su estado de humor y de salud), y, además, en el diario se delatan dos secretos: el primero es que ella entretuvo probablemente una relación sexual con Clemente; y el segundo, más que un secreto es un planteamiento espeluznante, pues en el “*Día 4*” de su diario, Luz cuenta cómo fue la visita que hizo a casa de los Peláez, en un fragmento inesperado donde Clemente se convierte en un personaje más oscuro de lo que parecía en Black 2. Aquí se retoma la situación sentimental del guardia de seguridad Peláez *junior* con una mujer divorciada y con dos hijas que mantener. De ahí que se plantea la pedofilia de Clemente porque parece que se aproveche de la chica mayor de las dos. Clemente se ha marchado de su casa a los cuarenta años con una mujer divorciada que tiene una hija de catorce o quince y otra de siete u ocho. Piedad no está conforme con la divorciada, aunque lo que en el fondo le da miedo es que Clemente viole a la hija. (138-140).

Este aspecto de la violencia vuelve a representarse al final de la narración y por lo tanto se retomará más adelante (cap.3.4). En resumen, el diario médico de Luz es un recurso ejemplar para suspender el flujo natural de la novela negra, de manera que se pueda ofrecer una escapatoria del orden clásico de los eventos delictivos, tal como aparece en el esquema de Valles Calatrava (1990: 71–72):

Desorden inicial → crimen → proceso dinámico de búsqueda → localización del delincuente → aparición [o no] de un orden final parcial

En este caso, el objetivo del ritmo es diferente de aquel clásico fijarse exclusivamente en los descubrimientos finales, ya que Sanz intenta amplificar aún más el efecto de suspensión para dejar que el lector reflexione, no dé por sentada toda la historia y, sobre todo, se concentre sobre la intriga momentánea sin proyectarse hacia el futuro desenlace. Lo que sería interesante avanzar es una reflexión sobre lo que comporta practicar una meta escritura tan elaborada como es el caso del diario médico de Luz Arranz dentro de una novela negra, o sea, se puede reflexionar sobre el giro que se da estereotipo de la madre y ama de casa —Luz— que raramente en la vida real puede ser también una filóloga y también demuestra la evidente heterogeneidad que Sanz efectúa con los temas y géneros literarios.

3.2.3. BLACK 3: TELÓN

Finalmente, como se ha constatado en la presentación este tercer capítulo del trabajo, la voz «cantante» que toma la palabra en «Encender la luz» es Paula Quiñones: después de haber aconsejado a Zarco y de haber leído el diario de Luz, la exmujer del detective protagonista se encarga de averiguar lo que su exmarido no consiguió saber acerca de los dos asesinatos de *Bbb*.

La narradora de este tercer episodio «se quita la media de la cabeza» como si fuera un ladrón que esconde su verdadera identidad (223) y retoma la investigación —según sus criterios e hipótesis—, intentado averiguar si las narraciones de Zarco y Luz coinciden. Si bien algunas de estas son ciertas, de todas formas, Paula va a tocar el timbre de algunos vecinos implicados y empieza desde cero las pesquisas. Quiñones —se repite— es inspectora de hacienda y está atrapada todavía por unos sentimientos hacia su ex y acerca de su todavía tira y afloja telefónico afirma: «No me curo. Él no me deja curarme. No sano porque cada noche, con la excusa de mi soledad, me llama y me cuenta una vida de la que sería mejor que yo no supiera nada» (228). De hecho, Paula se refiere a las citas telefónicas nocturnas en que Zarco le expresa con un cruel detallismo todas sus nuevas aventuras de sexo y amor con otros hombres, sin ahorrarle tampoco su flirteo con Olmo.

Durante la investigación, la inspectora Quiñones se acompaña por un cuadernito donde traza la V de verdadero y F de falso al lado de las revelaciones encontradas por Luz y Zarco para

averiguar si coinciden: es un ejercicio de meta investigación, de comprobación de las pesquisas anteriores. El primer paso que da es estudiar la planta del edificio (presentada anteriormente) y se da cuenta de que los asesinatos autodelatados en el diario de Luz son una farsa porque los lugares donde se supone han sido cometidos no esconden ningún cuerpo de víctima alguna. Por ejemplo, se recuerda al fragmento en que se mencionaba «el trastero del cuarto izquierda desocupado [...] al que alude Luz en sus textos» supuestamente Paula controla y escribe «no hay ninguna mujer saponificada» (233). O mejor dicho: todo lo contado por Luz fue fruto de su fantasía y que lo que se consigue es despistar totalmente las huellas que según las ingenuas expectativas del lector empezaban a verse más claras. Otro pensamiento que surge a Paula es que probablemente el motivo de los celos que ella siente hacia la relación de su exmarido con Olmo, y sobre todo sabiendo que Olmo le está cuidando en el hospital. La afirmación que se evidencia a continuación destaca la opinión de Paula hacia el chico que sufre «protanopía» (una particularidad del daltonismo, 133) y es un apasionado coleccionador de mariposas:

En mi pizarra mental –una pizarra sobre la que se escribe con tiza, no una de cristal transparente como las de las series de televisión–, trazo un signo interrogativo porque Olmo, después de la lectura del diario de Luz, después del amor que Zarco le ha arrojado por encima, se torna opaco: todavía no sé si es un psicópata que, por su apariencia libresca, ha fascinado al detective, o un encubridor, o un *bikikimori* con ínfulas de entomólogo que se ha enamorado de un hombre maduro (237).

Paula también reconoce que, por su cuenta, el hijo de Luz le produce una mezcla de ternura y repulsión, como pasa con los perros abandonados (238). Paula se aproxima a compartir con Zarco, por teléfono, sus indagaciones y encuentros con los vecinos Driss y Yalal, y en casa de los Peláez monta una historia notable, seguramente más realística y lógica que las de Luz y Zarco: Paula distorsionará los hechos reales contando una versión que le parece apta para tomar el pelo a Zarco y Olmo. Quiere hacerlos sufrir un poco para «vengarse» de lo que sufrió ella, enriquece su reconstrucción del crimen con mentiras y juegos de palabras definidos como un «dulce castigo» (331) para que ellos crean ingenuamente a su revelación del crimen. La historia que Paula cuenta a Zarco tiene la misma sinopsis que un prototípico *thriller* psicológico moderno, la reconstrucción del enigma del condominio sigue las siguientes hipótesis de Paula: Clemente es el único que tiene un móvil, que encima es económico, y, por lo tanto, Paula reconstruye en su pizarra mental los probables pasos que han llevado al asesino a cometer los delitos:

1. Efebofilia: Clemente tiene una relación sexual secreta con su hijastra, la hija mayor de la mujer divorciada, con quien se supone que tiene una relación de adultos, una situación que automáticamente apunta a una posible correlación de intertextualidad con *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov⁶⁰.
2. Indiscreción: Yalal Hussein ve a los dos en actitudes íntimas y descubre que tienen una relación —que más que amorosa se trata de un caso evidente de abuso, aunque parece con consentimiento— y en vez de denunciar a Clemente se lo cuenta a su mujer (Cristina Esquivel).
3. Amenaza: Cristina chantajea a Clemente de que si no renuncia al apartamento de sus padres va a delatar sus abusos.
4. Resentimiento: la razón de esta amenaza es que Clemente no estaba de acuerdo con la venta del piso de sus padres porque lo quería todo para él. Aunque Cristina hubiese ya comprado el piso de los Peláez, Clemente no se daba por vencido. Clemente estaba furioso con Cristina porque los convenció de ir a vivir a una residencia de ancianos y dejarle el piso a ella (183).
5. Venganza: de ahí que, se supone que Clemente haya matado a Cristina por una cuestión de dinero y de herencia y sobre todo para que no pudiese delatarle a la policía por el asunto de su pedofilia (310-311).
6. Equívoco: igual que mata a Josefina porque siendo la mujer de limpieza pudo ser ella a verle con su hijastra y a contárselo a Cristina.

La historia de *Bbb* acaba con una conversación entre Olmo, Zarco y Paula, donde ella cuenta una versión artificial de los hechos solo para molestar y manipular tanto a su exmarido como a Olmo. En vez de contar la verdad y contar que fue solamente a visitar a Ramiro Esquivel y Yalal Hussein, Paula se inventa que para investigar sobre los dos crímenes fue de visita también al piso de los Peláez y en esa ocasión fue cuando se dio cuenta, hablando con Piedad y su hijo Clemente, de la posible relación entre la guardia de seguridad y su hijastra. En ese momento —informa Paula —Luz toca el timbre del apartamento guiada por la mala intención de disparar

⁶⁰ Una novela muy apreciada por Sanz y sobre la cual se expresa muy a menudo y que seguramente habrá que ser motivo de otra búsqueda, quizá un análisis intertextual sobre los temas del abuso y de la violencia dentro la obra de Marta Sanz.

a Clemente para vengarse de lo que había hecho a las dos mujeres. Pero solo consigue acusarle y obtener su declaración: «Solo conservé mi casa. La casa de mis padres. Solo quité de en medio a los que me querían robar» (Clemente, 323). Esta invención de Paula sobre el personaje de Luz que se vuelve en *gangster* solo sirve para asustar a Olmo, mientras que, en realidad, ha reconstruido la historia sólo por su propia deducción y suposiciones acerca de la culpabilidad de Clemente. Al final, entrega su historia y reconstrucción de los crímenes a la comisaría para que averigüen si efectivamente el guardia de seguridad sea el imputado con las manos ensangrentadas. Así, el capítulo remata con un triángulo extravagante: Olmo asustado por haberse creído que su madre pudiera matar o amenazar un hombre con una pistola; Zarco que queda engañado por Paula, quien pensaba que lo amaba devotamente para el resto de su vida (Paula: «en el fondo para él, mi amor es un motivo de orgullo. Y no es tan fácil renunciar a la vanidad. Ni a las posesiones...», 228); y Paula, que ha entregado su versión de los hechos a la policía para que averigüe si efectivamente se puede avalar su incriminación contra Clemente.

En síntesis, el personaje de Paula demuestra el intento de Sanz por dibujar nuevos perfiles dentro del esquema clásico del género negro: Sanz quita el cetro a Zarco convirtiéndolo en un detective inútil para los fines de su trabajo y atribuye a Paula la intuición y la capacidad de descubrir el verdadero nudo de la trama criminal. Como bien ha dicho Sainz Borgo (2011) en la lectura de *Bbb*: «el lector no sabe quién construye la ficción, si se trata del narrador o de sus personajes [...]» y durante una entrevista, la autora habla de su novela negra no etiquetándola solo con el adjetivo «negra»: «*Bbb* pretendía suscitar en algún momento una reflexión. La novela negra se ha abaratado, porque se impone la velocidad por encima de la capacidad de relatar y describir atmosferas que eran muy propias del género».

Por lo tanto, con esta primera novela negra la reflexión se dirige al papel del lector durante su proceso de lectura y –de igual manera – la actitud final de Paula hacia Zarco sirve de metáfora para insistir en el objetivo que Sanz se propone en cada una de sus obras: así como se rompen las expectativas de Zarco que se queda atónito frente a la revelación de Paula, también se rompen las expectativas del lector que está acostumbrado a un tipo de literatura reconocible con el que se siente cómodo y que sin embargo en este caso intenta caminar sobre arenas movedizas (Sanz, en Sainz Borgo, 2011: 59).

3.3. SIMBOLOGÍA NUMÉRICA Y ENTOMOLÓGICA EN *BBB*

Después de haber resumido y analizado brevemente los acontecimientos de los tres capítulos que constituyen *Bbb*, se quiere evidenciar de una vez más la heterogeneidad de la novela a partir de una interpretación hacia dos tipos de simbologías captadas tras un estudio detallado. En un esquema narrativo «negro» habitual suelen presentarse temas como la muerte, la perversión, un cierto gusto por el macabro y la violencia, y en efecto Sanz aborda todos ellos construyendo una estructura temática menos convencional: más bien al contrario, se puede considerar que algunos de ellos se presentan a través de símbolos particulares con distintas funciones.

De hecho, dentro de la novela se han reconocido dos imágenes metafóricas numéricas que se expresan mediante el dos y el tres en varias situaciones. El símbolo del dos está representado en dos momentos: primero, por el dualismo de la relación ex amorosa de Paula y Zarco, el dualismo propio de un sentimiento de amor de presencia (antes) y de ausencia (después) en el caso del divorcio de los dos personajes y segundo, el amor como lucha de dos poderes fuertes mediante las conversaciones vindicativas donde cada uno intenta prevalecer sobre el otro. A continuación, se señalan algunos pasajes de *Bbb*, donde aparece la tensa dinámica entre complicidad y rivalidad de Paula y Zarco, que a veces explota en diálogos irrespetuosos y violentos:

[Zarco:] Ahora bien, siempre que tiene ocasión Paula coloca su dedito encima de la llaga que más me duele. Me detecta los talones de Aquiles y los alancea. Yo sigo llamándola para infligirle un poco de ese daño que da gusto. Ella se venga de mí. Nos devolvemos los golpes y nos acompañamos como las dualistas de Stoker. No podemos vivir el uno sin el otro. A veces Paula me ayuda a ver la luz (21).

Aquí el protagonista intenta resumir el tipo de relación telefónica que tiene con Paula, después de haber compartido un matrimonio que duró menos de dos años, ahora la describe como una de esas mejores amigas que te llaman para regañarte si has cometido un error y él, de reflejo, la hace sufrir contándole sus encuentros con sus amantes.

-¡Venga ya, Pauli!

-No me llames así. [...]. Estoy harta de hablar contigo. No tengo tiempo que perder como tú con tus investigaciones y tus películas y tus leches...

-Yo no he perdido el tiempo.

-¿Ah, no? ¿Y has averiguado quién es Josefina?, ¿sabes algo de esa mujer?, ¿de dónde ha salido?, ¿desde hace cuánto mantiene una relación con Yalal? [...].

- Cada cosa a su debido tiempo.

-Tú lo has perdido.

-Qué?

- El tiempo.
- No, Paula. Yo me he enamorado [...].
- Vete a la mierda, Zarco (48-9).

Este fragmento es otro ejemplo de esas conversiones conflictivas, y en particular se nota como Paula reprocha a Zarco por no haber cumplido su deber de investigador, no haber averiguado sobre uno de los personajes implicados en el crimen —Josefina— y por haberse hecho distraer por sus impulsos hacia Olmo.

- Necesitas un hombre, Paula.
- Tú tienes la culpa.
- Te gustan todos.
- No tengo prejuicios raciales. Solo prejuicios a secas.
- Yo que tú tendrías cuidado: podrías llegar a ser el muerto en el entierro (305).

En este último ejemplo, se ve como la lucha verbal entre los dos ex conyugues sea un continuo solaparse de recriminaciones. Ambos quieren sacar ventaja de sus maltratos recíprocos haciéndose daño entre sí en un juego de roles.

Estas tres escenas y toda la novela en general apuntan a la dualidad de los opuestos y a la teoría química según la que los polos opuestos se atraen, cuando en realidad la esencia individual que cada ser humano ya es doble y cuenta con la parte más sensible y con otra más destructiva.

En la novela, la cuestión de los opuestos se puede aplicar tanto al ámbito privado e íntimo de la ruptura amorosa (Zarco y Paula) como al contexto público y condominal del asesinato. De ahí que, como ocurre en la mayoría de los casos delictivos, el crimen implica dos personajes: «el bueno», que es la víctima, y «el malo», que es el asesino. Otro tanto ocurre con los dos asesinatos de la novela de Sanz. Hay una duplicidad de asesinatos (el primero que se ha cometido antes de la narración y otro inesperado), y también quien se va a ocupar de la resolución del caso son «dos» personajes: Zarco y Paula. Este estereotipo del género negro a la vez amoroso y criminal es una clave de *Bbb* y de toda su producción literaria.

A través del símbolo numérico «dos» se consigue analizar otras relaciones de términos de carácter ético-moral, que Sanz desarrolla hábilmente transformándolas en asuntos sobre los que reflexionar: el asesino y la víctima, el detective y el criminal, el amor y el odio, la paz y la guerra, la libertad y la violencia, la vida y la muerte, el centro y la periferia, la democracia y el fascismo, la sexualidad y la opresión, etc. Con esto, Sanz no quiere inculcar en las mentes de sus lectores que no existan matices «grises» o decisiones intermedias entre dos extremos, sino que empuja su público a formularse un juicio crítico conociendo ambos lados de una situación sin que se

deje hechizar o influenciar por una parte totalmente «negra» o totalmente «blanca» que estreche y que puedan limitar su propia opinión individual.

En el caso de la novela negra, este discurso sobre una disposición de acogida hacia las dos facetas o dos datos opuestos es también necesaria para el proceso de investigación que conduce el detective para llevar a cabo la resolución del crimen. Efectivamente, el detective debería escuchar siempre las dos versiones (o más) de un mismo hecho para aclararse las dudas, metodología que Zarco no adopta, incumpliendo así una de las reglas más importantes estipuladas por Van Dine: «Hay que llevar el criminal frente al juez y no una pareja al altar» (ver cap. 1.4.). Esa rebelión a las normas detectivescas lo lleva a una obsesión patética hacia un chico de veinte años menor de él y encima vecino de las víctimas, así que se deja corromper por sus instintos y no se queda lucido frente al «enigma». En ningún caso Sanz justifica la falta de profesionalidad por parte de las fuerzas del orden y de las instituciones encargadas de vigilar y controlar el bienestar de la población, sino que la crítica se vehicula gracias a la psicología y al comportamiento de los dos personajes masculinos: primero, con Zarco, que un detective incapaz de hacer justicia, aunque su trabajo consista precisamente en ello; y, segundo, Clemente, un presunto asesino cuyo oficio laboral— para colmo— es ser guardia de seguridad.

De esa forma se enfoca la cuestión hacia cuál es el objetivo que mueve realmente los instintos humanos más salvajes, eso es, el dinero. Así se puede subrayar que la crítica que Sanz mueve —sirviéndose del simbólico recurso número dos— es hacia al capitalismo, que por un lado lleva al desarrollo económico y social, y por el otro, a la desigualdad de clases. En algunas páginas de la novela (detective e inspectora de hacienda, 13 y 245; albañil, 20; ingeniero de minas, 103; médica/albañil, 41; la escritora y la ama de casa-filóloga 94; guardia de seguridad, 106; funcionaria del ministerio del ejército, 119; camareros y mujeres de uniforme en Madrid, 230, representante comercial de una empresa de papelería y objetos de oficina, 247, etc.) Sanz tiende a puntualizar la diferencia de empleos de sus personajes y por consiguiente es como si se creara una pequeña sociedad dentro del condominio que es también el lugar de la narración: este planteamiento induce a pensar sobre los eventuales arribistas sociales que de verdad se esconden detrás de las ventanas de muchas casas y de la subestimada importancia acerca de la violencia que «pasa en el piso de al lado» (Sanz, en Colomer, 2010).

«El crimen es banal. Yo escribo sobre el crimen que tiene una raíz económica» (Sanz, en Sánchez Villadangos, 2012: 235) lo cual convierte la cuestión de las luchas de clases en luchas

metafórico- literarias que inducen su novela negra a presentar un verdadero discurso literariamente político.

A ese fuerte binomio simbólico se suma también *Un buen detective no se casa jamás* (ver cap. 2.3.2), puesto que es evidente que a partir del recurso repetitivo y gemelar de las mujeres Orts y Frankel y –de sus generaciones de hijas y nietas aun mellizas– Sanz se sirve muy a menudo de la imagen simbólica del doble⁶¹. En el caso de *UBD* por una cuestión de «suplantación de identidades, por la crítica a lo que nos hemos convertido, la manipulación de los sentimientos, los intereses económicos, el poder del patriarcado y la rivalidad entre mujeres» (Sanz, en Sánchez Villadangos, 2012: 235).

Esta rivalidad no pasa desapercibida y le conviene mucho a Marcos Cambra, el marido podólogo de Amparo Orts, y el personaje masculino de la segunda novela negra de Sanz. El doctor Cambra se hace consciente de que considera las dos hermanas mellizas como dos competidoras- rivales, dualistas, mujeres y amantes que luchan en el barro para ganarse su atención. En esto, se declara sin rémoras que el doctor Cambra representa el patriarcado que se impone y arruina el orden social, animando a la desigualdad de género conllevando a la impugnación de la identidad de cada mujer dentro de la narración. Así como Cambra se comporta en *UBD*, Clemente Peláez es quien asume ese mismo papel «devastador» en *Bbb*, más bien, un personaje que se califica partidario de la mezquindad de un mundo ultra desarrollado por un capitalismo sin frenos, donde la lucha de clases, la intolerancia y el racismo podrían convertir cualquier ciudadano en un asesino, para apropiarse de: una vivienda, un puesto de trabajo, una posición de poder adinerada, en muchos casos una herencia familiar, que se resumen en la mera intención de ahogar al otro —a veces— para llegar a fin de mes.

De igual modo, otro símbolo numérico presente durante la lectura de *Bbb* y que podría ser fiel a este planteamiento es la repetición del número tres que conduce la composición de una saga policial que de costumbre suele estar compuesta por tres novelas. De hecho, también las novelas negras de Marta Sanz son tres y, a su vez, como ha captado sagazmente Sainz Borgo (2011: 59), la estructura se presenta por un lado fracturada y por el otro, ordenada y «tríplica»,

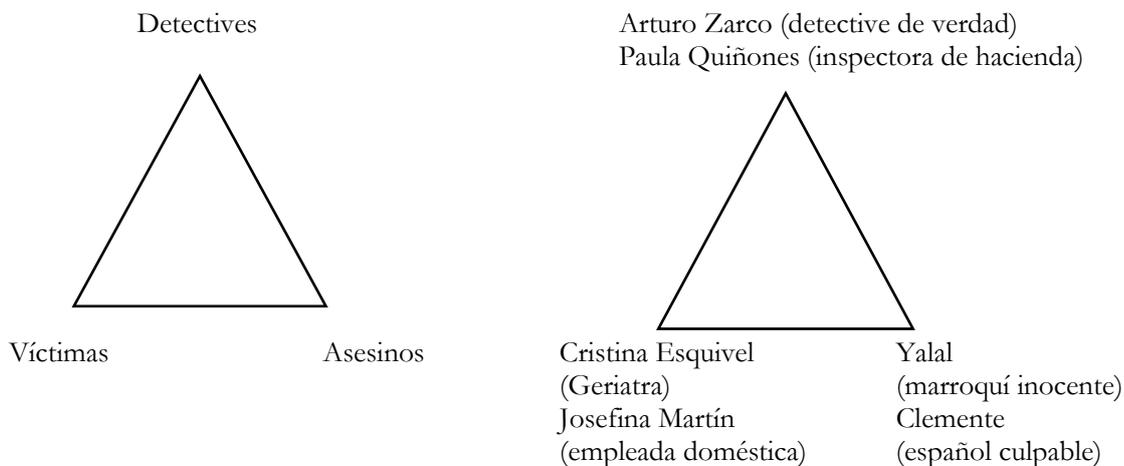
⁶¹ Detalle que pueda dirigir hacia una relación con la historia gemelar de *Los dualistas* (1887) de Bram Stoker.

un adjetivo adecuado para subrayar su división interior en tres partes con rayas confinantes rigurosamente definidas (Black 1, Black 2, Black 3).

Por lo que tiene que ver con el tres, se añade un esquema que resume la «estrategia discursiva – replanteamiento ideológico – tripartito»: de la novela negra de Sanz (Álamo Felices, 371):

AUTOR (comprometido/ no asimilado)	TEXTO (extrañamiento/subversión del género literario)	LECTOR (activo/desconcertado/ retado intelectualmente)
---------------------------------------	--	---

Sin embargo, lo que se quiere destacar acerca del concepto del número tres es la visión de los vértices del clásico triángulo: asesino—detective—víctima que se suele proponer en todo género de literatura de detectives. Antes de pasar a la entomología observada dentro de la novela, se enseña un ejemplo de pirámide «criminal» adaptada a los personajes de la historia:



Otro tipo de simbología que se puede identificar y que es bastante reiterativa en el texto es de carácter entomológico: en otros términos, se nota una grande presencia de imágenes de insectos, sobre todo la redundancia de mariposas como un *leitmotiv* central que recurre a través de unas sinestesias a veces irracionales. Dichas sinestesias conducen el lector al recuerdo de unos rasgos distintivos y reconocibles en las películas de Luis Buñuel, como por ejemplo la escena de

la aparición de una mariposa «macabra» en *Un chien andalou* (1929), o a la mariposa monopolizada por la calavera daliniana en el poster oficial de *El silencio de los inocentes* (1991) de Jonathan Demme, que hacen suponer que la novela negra de Sanz conserva algunas tonalidades de inclinación «surrealistas». Además de esta hipótesis sobre el símbolo de la mariposa, otra correlación con el surrealismo podría encontrarse en la opinión de la autora acerca de las simetrías, a cómo Sanz sigue en la actualidad sus pasos al no conformarse con las perfecciones estéticas ni con los estereotipos culturales y físicos defendiendo las cicatrices del cuerpo, sus anomalías y sus discapacidades (Sanz, 2023c).

La prueba de esto se encuentra en las descripciones físicas de sus personajes, véanse por ejemplo la insistencia con que describe la cojera de Paula como «asimétrica», el daltonismo de Olmo o la sarna y la salud mental de Luz. Siguiendo con el tema de la simbología, dada la pasión entomológica de Olmo, a continuación, se listan todos los pasajes donde se habla de su fascinación hacia las mariposas:

Me encantan las mariposas (57).

En todas las paredes hay vitrinas con mariposas atravesadas por un alfiler. Encima de una gran mesa de madera descansan libros sobre lepidópteros, una lupa, un acerico, frascos con líquidos cuya composición ignoro [...]. Olmo diseña y colecciona mariposas, pero también las dibuja con una precisión que da miedo» (73).

Abro los ojos: solo mariposas. Las mariposas tienen seis patas y cuatro alas, dos a cada lado del cuerpo. Las alas están recubiertas por escamas de colores que se van desprendiendo mientras la mariposa vuela (74).

Las Vanessas (una especie de mariposas) pueden llegar a vivir nueve meses, aunque algunas especies no sobreviven más allá de unas horas» «Las mariposas nocturnas, las polillas, convivían con los dinosaurios (75).

Las mariposas diurnas evolucionaron a partir de las nocturnas y tienen cuarenta millones de años. Los colores de las alas resultan de dos procesos: los amarillos y anaranjados son pigmentos químicos; otros colores son producidos por estrías microscópicas sobre la superficie de las escamas que reflejan la luz (76).

La mariposa es la vida, el símbolo del renacer, de la alegría y de la felicidad conyugal (79).

Sobre una pieza de poliuretano, un aislante blanco de los que protegen los electrodomésticos dentro de sus cajas, Olmo dibuja una línea central y dos líneas paralelas a esa línea central. Con la cuchilla traza un surco profundo en forma de uve. Saca la mariposa del bote de muerte y con los dedos índice y pulgar, la sostiene, apenas rozándola, por el tórax. Le clava una aguja dorada entre las alas (89).

La metáfora más interesante es aquella donde se compara la mariposa a la vida visto como «el símbolo del renacer, de la alegría y de la felicidad conyugal» (79) lo cual parece bastante

irónico tratándose de una novela negra donde se cometen delitos y la atmosfera oscura está representada por los enfrentamientos de dos divorciados.

Por un lado, Bruce-Mitford (2021:57) presenta una especie de mariposa que es la polilla y hace una comparación entre el insecto y el ser humano: «Del mismo modo que la luz atrae a la polilla, la verdad divina seduce al alma humana; así, este insecto es un símbolo de la búsqueda de la verdad. Debido a su estructura delicada y su corta vida, también representa la fragilidad e inestabilidad, ya que con frecuencia muere en su persecución de la luz». También según Cirlot (1988: 298-9), aunque en una visión más espiritual, la mariposa es un símbolo que tiene que ver con el acercamiento a la luz y en consecuencia con el descubrimiento de la verdad:

Entre los antiguos, emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso. La purificación del alma por el fuego, que en el arte románico se expresa por el carbón encendido que el ángel pone en la boca del profeta, se ve representada en una pequeña urna de Matti por la imagen del amor, que tiene en su mano una mariposa a la que acerca una llama. El ángel de la muerte era representado por los gnósticos como pie alado pisando una mariposa, de lo cual se deduce que asimilaban está a la vida, más que al alma en sentido de espíritu y ente trascendente. Esto explica que el psicoanálisis conceptúe la mariposa como símbolo del renacer. En China, aparece con el sentido secundario de alegría y felicidad conyugal.

Además, es un símbolo que evoca el renacimiento del ser:

Debido a su metamorfosis de oruga a mariposa, se considera un símbolo de renacimiento y de resurrección. Al emerger de su crisálida, representa el alma humana abandonando el cuerpo. Para los griegos antiguos la mariposa representaba el alma y en China y Japón simboliza la inmortalidad y la alegría. En el arte chino las mariposas, en combinación con las flores del ciruelo, simbolizan una larga vida, mientras que dos mariposas juntas significan un matrimonio feliz (Bruce-Mitford, 2021: 56).

En resumidas cuentas, presentado como un personaje ambiguo, Olmo ha sido el estímulo que ha conducido a la búsqueda de tal simbología específica dentro de la novela, primero: el símbolo metafórico de la mariposa atraída por lo luminoso permite conectar la finalidad de la mariposa con la finalidad de la novela negra y la funcionalidad del detective: tanto la mariposa como el detective buscan la luz, metafóricamente hablando, la verdad sobre los casos criminales. Segundo: la metáfora de la fragilidad y del acercamiento a la luz que puede poner en peligro tanto la vida del detective como la vida de la mariposa. Finalmente, quizá se pueda también acercar el símbolo de resurrección de la mariposa con lo que representa la novela de Sanz en la literatura negra actual, o sea: una reescritura resurgida de lo negro convencional.

En definitiva, se puede destacar que dicha interpretación simbólica – que sea numérica o entomológica - podría merecería otras probables investigaciones trasversales en análisis futuras,

que demostrarían que la escritura multidisciplinar de Marta Sanz y su lenguaje lleno de metáforas no tiene límites de algún género.

3.4. FASCINACIÓN VS. SATURACIÓN HACIA EL GÉNERO NEGRO

En este apartado conclusivo se propone tejer de forma recapitulativa las analogías y contrastes con la tradición canónica detectadas dentro de *Bbb*. «Desde Hammett hasta Marta Sanz, la novela negra es denuncia social y política»: es con esta afirmación de Rafael Reig (2010) que además de comparar las informaciones «negras» de la novela se quiere también subrayar que las decisiones y los recursos narrativos de Sanz están subordinados a su relación de amor y odio con el género: a partir de ahí se desarrollan y justifican las intertextualidades negras recurrentes en su reescritura. Por una parte, su devoción hacia el género negro se nota en la huella persistente de la tradición como, por ejemplo, se perciben las sombras de Emilia Pardo Bazán y Georges Simenon por lo que tiene que ver con el desarrollo analítico de la esfera psicológica de los personajes, como también el espacio más íntimo y el lado «malo» de cada uno. Asimismo, es evidente el engarce con la tradición *hard-boiled* de Chandler y Hammett por lo que se refiere a la oscuridad del condominio y la perversión sexual del detective y entomológica de Olmo con sus mariposas. Mientras que, por otra, su rechazo hacia la narrativa negra actual se debe —más que ante el género en sí— hacia la rentabilidad de la literatura negra y a lo previsible que se ha reducido en «parafernalia, repetición, códigos televisivos, lenguaje literario plano y pensamiento políticamente correcto» (Sanz, 2015).

Con *Bbb* Sanz consigue que el género negro no tenga solo la finalidad de entretener o de crear diversión, sino que tenga también una función didáctica. Porque, como Sanz ha subrayado en varias ocasiones el género negro estaba perdiendo su carga de denuncia social por ser las narraciones cargadas de «comodidad y ligereza», lo cual va en contra de su consideración sobre la necesidad de la novela negra de denunciar y plantear preguntas sobre una serie de cuestiones incómodas. Por lo tanto, para ella ser un «buen» escritor de novela negra significa «encender la luz» y resaltar temas como la violencia sistémica y económica que es la misma que convierte algunos ciudadanos en verdugos (Sanz, 2015). Es más, cuando suele afirmar su pensamiento hacia el tema se apoya a la consideración de Charlie Chaplin en *Monsieur Verdoux* (1947): «la consecuencia lógica de los negocios es el asesinato», sentencia que no justifica el crimen, pero sí

hace entender las dinámicas que hay detrás de ello, «la raíz económica» (Sanz, en Sánchez Villadangos, 2012: 235) que subyace en la novela, y por supuesto en la vida real.

Volviendo al asunto de las características en común con la tradición de la novela policiaca clásica, se proponen cinco de ellas en *Bbb*:

1. Hay un caso criminal, cuyas víctimas son mujeres (Cristina y Josefina). mejor punto
2. Hay un detective que es hombre.
3. Se ponen en marcha unas entrevistas para averiguar quién conocía a las víctimas y quién está relacionado con el delito.
4. Ni el lector ni el detective saben quién es el culpable hasta el final de la historia.
5. Se describe muy detalladamente y se promueve una estimulación activa del lector incluso el sentimiento de suspensión.

Y se proponen otras siete características que resultan opuestas a la tradición:

1. El proceso de investigación no es lineal, sino que se compone de cinco fases: el descubrimiento del cadáver, la búsqueda del culpable la distracción del detective, cómo se encuentra y atrapa no se describe en ninguna página, sino que solo se sugiere.
2. Se propone un diario «autobiográfico», — que no tiene nada que ver con la autobiografía de la autora (Sanz, 2015) —dentro de una novela «negra» que confunde las pesquisas, direccionando las pistas hacia unos delitos imaginarios que nunca fueron cometidos por Luz.
3. No se estudian las vidas ni los antecedentes criminales ni el pasado de las vidas de todos los miembros del condominio (30 pisos).
4. El detective es homosexual y se encapricha de un eventual sospechado
5. Una mujer —que no es ni policía ni investigadora privada —es más capaz del detective de resolver el caso del condominio.
6. El caso criminal queda suspendido.
7. El perfil del asesino es complejo y perverso y nunca parece astuto o inteligente como debería ser según los cánones (Bardavío Estevan, 153).

De acuerdo con Cerullo (102), esas características y la escritura de la novela más en general tiene un valor de búsqueda y exploración que llevan a una deconstrucción completa del género. Con estas distinciones se subraya la entidad de una novela negra contemporánea que derriba los límites literarios, cuyo final abierto sirve para evidenciar el intento didáctico-educativo de *Bbb* en que se busca: «reflexionar sobre una realidad violenta y sobre un género que también ejerce una violencia sobre el lector en tanto en cuanto es la proyección de una ideología dominante: la lógica del mercado [que] empapa las estrategias retóricas de la narración» (Sanz, en Sainz Borgo, 2011:60). Con eso se quiere apuntar hacia una literatura que sea un espacio de «conversación y de esperanza» que conduce a una transformación radical (Sanz en Márquez, 2019).

Se resalta que su mirada se dirige hacia la literatura porque espera que en ella se encuentre ese lugar donde «rescatar el silencio, la lentitud y la racionalidad» y al mismo tiempo encontrar unas herramientas de resistencia más interesantes que aquellas «vertiginosas y superficiales» de la sociedad digitalizada donde vivimos (Sanz, en Márquez, 2019).

Sanz en *Bbb* hace lo mismo: busca un lugar «donde se reflejan mucho mejor las contradicciones de la sociedad en la que vivimos –como en la novela– la comunidad de vecinos del centro de una gran ciudad que revela los estratos muy reconocibles por todos nosotros, desde los inmigrantes hasta los ancianos –que son unas constantes en su obra como los personajes femeninos – porque son un sector [que se] ha hecho invisible y que –opina– se trate con una ternura blanda e hipócrita que la desagrada muchísimo. Además, la autora misma confiesa que se obliga a interpretar la realidad desde otro lugar literario y metafórico para intervenir en ella desvelando ciertas falacias de la doble moral y de la normalización de las perversidades de la sociedad que a ella le «parece profundamente siniestra» (Sanz en Sainz Borgo, 2011: 60).

En definitiva, ya desde el primer capítulo del presente trabajo se mostraron las teorías sobre cómo aproximarse a la novela policíaca y negra españolas de Colmeiro (1994: 17) y es justo tratar de dar respuesta a alguna de las preguntas que hacía.

1. ¿Esa novela es una imitación o una parodia?
2. ¿Es una rehabilitación o una subversión de los esquemas narrativos originales?
3. ¿Tiene esta novela policíaca española algunas características distintivas propias?

En conclusión, se ha demostrado como la pluridimensionalidad de *Bbb* reside en la variedad y multiplicidad de temas (amor, sexo, perversión, muerte, desigualdad, racismo, luchas de clase, salud física y mental, etc.) y perspectivas narradoras diferentes, que convierten la novela en una parodia de la clásica novela negra. En la parodia pluridimensional de Sanz siguen existiendo unas huellas del pasado, unos homenajes a las estrellas del *hard boiled*, de la novela enigma y psicológica, pero al mismo tiempo se cambian los esquemas fijos y tradicionales del género que arriesgaban su conversión en algo aburrido, normal y sin ambiciones, así se evita de conformarse a las pretensiones estrictas del mercado editorial. Al principio, se ha desarrollado la heterogeneidad de la obra para demostrar la versatilidad del compromiso sociopolítico de Sanz; luego se ha reconstruido y analizado cada «Black» de la historia para conocer efectivamente el asunto delictivo y los personajes involucrados en ello; además, se ha propuesto una hipotética y modesta sugerencia sobre una probable simbología dentro de la novela, y, para acabar se han evidenciado los sentimientos encontrados de la autora hacia el género negro. En fin, se puede establecer con certeza que Sanz consigue subvertir los esquemas narrativos anteriores y a partir de este primer acercamiento a una nueva forma de escribir novela negra, se confirma que la *Bbb* presenta unas características propias dejando amplio horizonte para nuevas dimensiones e investigaciones en el futuro.

CONCLUSIONES

En un panorama narrativo posterior a las grandes novelas negras españolas de éxito del siglo XX, las nuevas fórmulas del género que se desarrollan en el tercer milenio se enriquecen de unas tramas siempre más interesantes y originales. A pesar de que en ocasiones de premios como el festival literario de la Semana Negra de Gijón sigan siendo muy pocas las escritoras que se galardonan por distinguir su novela negra de las muchas plumas masculinas, el progreso narrativo abunda de nuevas voces femeninas que están recibiendo mucha apreciación y eco no solo entre los lectores sino también entre las editoriales y la crítica académica.

En la misma línea, Sanz se sitúa al lado de las muchas escritoras del crimen que se dedican al género negro siguiendo con su plurisecular finalidad de denuncia social, atribuyendo un propósito innovador de romper las expectativas y actualizando un lenguaje crudo y satírico. Aunque la novela negra de Sanz tienda a homenajear a los padres fundadores del género como Hammett, Chandler, Christie y Van Dine, transgrede de manera sobresaliente el esquema tradicional de la primera novela enigma de Poe, poniéndose en contra de cualquier intento de tratar al lector como a un cliente que se espera de leer una novela negra estándar, «cómoda» y previsible. Su atención prestada a temáticas sociales (la inseguridad salarial, precariedad social, el horror del capitalismo, la desigualdad social, la violencia de género, violencia económica y sistémica, la escritura del cuerpo, etc.) proporciona al lector la posibilidad de cuestionarse acerca de su entorno y de su realidad a través de un final abierto, de libre interpretación.

Después de unas primeras dificultades terminológicas debidas a las infinitas variantes del género y por las polémicas divergentes sobre la existencia de una definición universal y correcta del mismo, se ha llegado a la conclusión de que la moderna novela negra de Sanz se interpreta libremente justo gracias a su final abierto. La autora consigue presentar a la vez una trama criminal de raíz económica con los presupuestos típicos del género (como la presencia de un crimen, de un detective, de un asesino y de una víctima) y experimentar una nueva revalorización de las figuras del detective, de la *femme fatal*, de la mujer y también de la justicia y del papel de la policía. La novela cambia de rumbo respecto al patrón habitual, porque sean cuáles sean los elementos «negros» que se conservan y sean cuáles sean aquellos que se rechazan, *Bbb* engancha con su carga política, por la inserción del trasfondo político y real que es la España

contemporánea y por su prosa intrigante que está dotada de una combinación de argumentos atractivos ficticios y reales.

En fin, retomando la metáfora médica de la introducción, la literatura de Sanz tiene el poder de actuar como un médico oculista ampliando el campo de visión de los demás, de hacer adquirir una lucidez y una concienciación que puedan ser al principio constructivas y dolorosas y que al final te conviertan en una persona más libre y feliz (Sanz, en Galindo 2020).

Habría mucho más que decir sobre *Bbb*, pues otros temas surgidos durante esta «nueva autopsia» de la novela de Sanz que quedan para ulteriores análisis son la consideración de problemas sociales como el tema del acoso y de la violencia juvenil que se han notado en *Bbb* —en particular en los casos de efebofilia de Olmo con Zarco y de Clemente con su hijastra—, elementos que producen una evidente correlación con *Lolita* de Vladimir Nabokov; o también la frecuente alusión a los personajes mayores dentro de la obra de Sanz, que formula una hipótesis hacia la recurrente preocupación hacia los seres más frágiles de nuestra sociedad, quizá se podrían formular unas reflexiones sobre la etapa de la vejez como el momento más difícil que vivir por la inseguridad sanitaria y económica. Además, sería curioso descubrir en qué manera y en cuáles situaciones se recuperan los cuentos de hadas en la producción de Sanz (por ejemplo, en *Un buen detective no se casa jamás* y en *La lección de anatomía*). Estas y otras hipótesis planteadas en el trabajo habrán de ser profundizadas en próximas investigaciones.

Por último, dado que la autora suele reservar siempre unas dudas y preguntas para su lector— también en este caso se deja un final abierto— y se espera que sean útiles para quienes quieran acercarse al género negro reescrito por Sanz:

¿es la escritura literaria una estrategia de denuncia?, ¿en qué niveles, en qué ámbitos, para qué lectores?, ¿es el género negro un espacio privilegiado para visibilizar la raíz económica del mal, la destrucción de los estados de derecho?, ¿a veces la crítica del sistema es una manera de afianzar el sistema?, ¿existen novelas negras que no son del género negro y novelas de género negro que proyectan una visión del mundo desvaída, rosácea, blanda? En cada pregunta hay una sospecha. En cada una de esas preguntas puede habitar incluso una tesis (Sanz, 2013b: 39).

BIBLIOGRAFÍA

- ADÓN, Pilar, (et al.) *Tsunami: Miradas feministas*, ed. y prólogo de Marta Sanz, Editorial Sexto Piso, 2019.
- ÁLAMO FELICES, Francisco, La subversión de la novela criminal como propuesta ideológica alternativa: la reconversión del subgénero negro en *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012), de Marta Sanz en *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 5, núm. 2, 2017, pp. 357-381.
- ANGENOT, Marc, «Qu'est-ce que la paralittérature?» *Études littéraires*, 7(1), 1974, pp. 9–22. <https://doi.org/10.7202/500305AR>.
- ARJONA, Daniel, «Alicia Giménez Bartlett, la gran dama de la novela negra española, se lleva el Planeta», *El confidencial*, 2015, https://www.elconfidencial.com/television/series/2015-10-15/alicia-gimenez-bartlett-premio-planeta-sanchez-arevalo-literatura_1060805/.
- , «Marta Sanz. La cultura, incluso la ínfima, nunca es inofensiva», *El Cultural*, *El español*, 2013, https://www.elespanol.com/el-cultural/20130508/marta-sanz/14998922_0.html.
- ÁVILA, Maika, «La alternativa a “portavoza” que ya existe en español y puede utilizar Irene Montero», en Cadena Ser, 2018, https://cadenaser.com/ser/2018/02/09/sociedad/1518171914_218581.html.
- BARDAVÍO ESTEVAN, Susana, Discurso e identidad en *Black, black, black*, de Marta Sanz, The Graduate Center, Cuny, núm. 8, Universidad de Valladolid: *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, 2010, pp.151-163, <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1471>.
- BECERRA MAYOR, David, «Entrevista a Marta Sanz en Buensalvaje. El modelo femenino actual es digital, recauchutado, serializado y de pubis infantil», núm. 2, 2015, pp. 20-23, <https://elasombrario.publico.es/marta-sanz-el-modelo-femenino-actual-es-digital-recauchutado-serializado-y-de-pubis-infantil/>.
- , Arias Careaga, Raquel, Rodríguez Puértolas, Julio y Sanz Marta, «Qué hacemos con la literatura», *Tres Cantos*, Akal, 2013.
- BARRIOS, Nuria, «María Pandora», en *Tsunami. Miradas feministas*, ed. Marta Sanz, Madrid, Sexto Piso, 2019, pp. 147-166.
- BARONI, Claudio, *Giornale di Brescia* «Petra Delicado, più che un personaggio, un ossimoro», 2021.

- BLANCO MEDINA, Eva, “Marta Sanz, la escritora de lo desagradable”, entrevista en *Icon – El País*, 19.11.2018, https://elpais.com/elpais/2018/10/29/icon/1540835867_251761.html.
- BLAS, Juan Antonio de, «Las sagas en la novela negra española». *Los Cuadernos del Norte* 8.41, 1987, pp.46-51.
- BOIX VERÓNICA, «Marta Sanz: cuando las mujeres dejamos de ser miradas, perdemos la existencia», *La gaceta*, 16/10/2016, <https://www.lagaceta.com.ar/nota/703357/la-gaceta-literaria/marta-sanz-cuando-mujeres-dejamos-ser-miradas-perdemos-existencia.html>.
- CASTAÑEDO, Fernando, «Servidora de Venus», *El País*, 2006, https://elpais.com/diario/2006/02/11/babelia/1139619014_850215.html.
- CAWELTI, John G., *Adventure. Mystery. And Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.
- CERULLO, Luca, “Narrare oltre il genere. L’universo narrativo di Marta Sanz Pastor”, en Fiordaliso G., Ghezzani A., Taravacci P., *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi* (II). Università di Trento, 2017, pp. 101-111.
- CHEMELLO, Adriana, «Quale canone per quale storia letteraria», en *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, ed. Anna Maria Crispino, Guidonia (RM), Iacobelli, 2014, pp. 33-50.
- CHENNA, Emma, «Entrevista a Marta Sanz, respecto a *Amor fou*», *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de LYON/DGESCO 2021. <https://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/entretiens-et-textes-inedits/entretiens/entrevista-a-marta-sanz-respeto-a-amor-fou>.
- COLMEIRO, José F., *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, Barcelona: Anthropos, 1994.
- COLOMER, Álvaro, Entrevista a Marta Sanz: «Hay que luchar contra las editoriales que rechazan libros por ser excesivamente literarios», <https://www.elmundo.es/yodona/2010/03/10/actualidad/1268223635.html>.
- COMA, Javier, «La novela negra», *Los Cuadernos del Norte*, núm.19, 1983, p.38-45, https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/19/19_38.pdf.
- CORDÓN GARCÍA, José Antonio. «La paradoja de los géneros. La novela negra en el ámbito editorial», en: Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. Barcelona: Montesinos, 2009.
- CORROTO, Paula, (2012), «La obscenidad que esconden todos los cuentos de hadas», *Público*, <https://www.publico.es/culturas/obscenidad-esconden-cuentos-hadas.html>.

- DARICI, Katuscia, «Sherezade en el búnker, un cuento pandémico de Marta Sanz», *Università degli studi di Torino, eHumanista/IVTTRA* 21, 2022, pp.77-94.
- DE ANDRÉS ARGENTE, Josefina y GARCÍA RAYEGO, Rosa, *Las damas negras. Novela policiaca escrita por mujeres*, Madrid: Fundamentos, 2011.
- DELANNOY, Marie, «Del matriarcado al patriarcado: la denuncia del capitalismo en *Un buen detective no se casa jamás*», Université de Cergy-Pontoise, en Noyaret, Natalie, Prat, Isabelle (coord.), *Narraplus*, núm.4 – Marta Sanz, 2020, pp. 20-49, <http://narrativaplus.org/Narraplus4/Del-matriarcado-al-patriarcado-la-denuncia-del-capitalismo-DELANNOY.pdf>.
- DI CARO, Eliana, «Spagnole «rosse» a caccia di verità», *Il sole 24 ore*, 2022, <https://www.ilsole24ore.com/art/spagnole-rosse-caccia-verita-AEQJAdHB>.
- FERREL, María José, “Marta Sanz: «Escribo siempre de las cosas que me duelen»”, entrevista en *Página siete*, 04/09/2016, <https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2016/9/4/marta-sanz-escribo-siempre-cosas-duelen-108295.html#>.
- FLÓREZ, Mónica, «La novela policiaca femenina hispánica: hacia un canon de tendencia posmodernista», *Tuscalosa*: Alabama, 2011, <https://ir.ua.edu/handle/123456789/1224>.
- GALINDO, Carlos, <https://elpais.com/cultura/2022-02-13/el-triunfo-de-las-visceras-en-la-novela-negra-por-que-y-como-la-violencia-extrema-se-ha-convertido-en-tendencia.html>.
- GARCÍA CINTAS, Isabelle, 2017, <https://letraurbana.com/articulos/el-cuerpo-como-texto-y-el-texto-como-cuerpo-entrevista-a-marta-sanz/>.
- GARCÍA NAVARRO, Carmen, «El género negro en el siglo XXI: Nuevas perspectivas en la literatura, el cine, la televisión y el cómic hispanos». Universidad de Salamanca, Reseña: “Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres” (2015), de Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz, eds. vol. 4, núm. 1, 2016, *Pasavento: Revista de Estudios hispánicos* <https://doi.org/10.37536/preh.2016.4.1.953>.
- GENETTE, Gerard, *Narrative Discourse: an essay in method*, Ithaca, Cornell University press, 1980.
- GOLUBOV, Nattie, «La masculinidad, la feminidad y la novela negra», Universidad Autónoma de México, Anuario de letras modernas, Vol. 5, n.0, 1991-1992, pág. 121 <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1992.5.935>.
- GONZÁLEZ HARBOUR, Berna, «Que nos llamen pesadas es todo un cumplido», *El País*, 2019, https://elpais.com/cultura/2019/05/29/actualidad/1559141483_392960.html.

- GUTIÉRREZ, José Ismael, «Las masculinidades alternativas en la narrativa “antidetectivesca” de Marta Sanz: el detective gay Arturo Zarco», *Letras Femeninas*, Vol. 40, núm. 2, 2014, pp. 109-127, <https://www.jstor.org/stable/44733724>.
- GUYARD, Emilie, «Otra maldita novela negra!»: le boom du polar espagnol. Université de Pau et dans Pays de l'Adour, *Les Langues néo-latines: revue de langues vivantes romanes*, vol. 354, 2010, pp.89-109, <https://hal-univ-pau.archives-ouvertes.fr/hal-02171747>.
- JANERKA, Malgorzata, «Las relaciones de poder en la novela policiaca española después de 1975 a la luz de la definición de poder de Michel Foucault», *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, núm. 7, 2008, pp. 111-129, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5619233>.
- MADRID, Juan, (et. al) *La novela policiaca española*, Edición, estudio preliminar y bibliografía, Juan Paredes Núñez, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1989.
- , «El viejo placer de leer intrigas», *El País*, 1986, pp.12-17, https://elpais.com/diario/1986/12/24/cultura/535762803_850215.html.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston, «Rosa Montero y Marta Sanz, premios de la Crítica de Madrid», *El País*, 2014, https://elpais.com/cultura/2014/12/11/actualidad/1418328498_119737.html.
- MATUTE, Inés, «Susana y los viejos, Marta Sanz», *LUKE*, núm. 78, 2006, <http://www.espacioluke.com/2006/Octubre2006/ineslite.html>.
- MORA, Rosa, «Por qué la llamamos novela negra si es novela policiaca», *El País*, Cataluña, 2019. https://elpais.com/ccaa/2019/10/06/catalunya/1570378029_552900.html.
- MORÁN BREÑA, Carmen, «Las primeras detectives de la literatura», *Cultura, El País*, Madrid, 2018, https://elpais.com/cultura/2018/02/14/actualidad/1518608922_542165.html#?prm=copy link.
- NAVAL, María Ángeles, «Estirpe de perpetradores (pequeñas mujeres rojas de Marta Sanz, novela negra de la memoria histórica)», Universidad de Zaragoza, *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris XXVI*, 2021, pp.39-60. <https://www.doi.org/10.7203/qdfed.26.22097>.
- PANEK, LeRoy Lad, *An introduction to the detective story*, Bowling Green, OH: Bowling Green State university popular press, 1987.
- PENELO, Lidia «Hoy la cuestión es ser feminista o gilipollas», 2011, <https://www.publico.es/culturas/hoy-cuestion-feminista-o-gilipollas.html>.

- PEYRAGA, Pascale, «Les contes merveilleux dans la prose de Marta Sanz: un ADN poétiquement modifié», Université de Pau et des Pays de l'Adour, *NARRAPLUS. Narrativa Española Contemporánea*, 2020, pp. 116-162, ([hal-02539091](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02539091)).
- , «Crypsis et mimésis: l'alibi caché de Marta Sanz dans *Black, black, black* et *Un buen detective no se casa jamás*», in Emilie Guyard, *L'imaginaire social dans le roman noir espagnol et portugais du XXIe siècle*, Binges, Orbis Tertius, 2017, pp. 143-182.
- PEÑATE RIVERO, Julio. «Hacia la novela policiaca de los años ochenta en España. Apuntes sobre la trayectoria de un género». *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*. (Ed. Julio Peñate Rivero). Madrid: Visor, 2010, pp.13-42.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, Crítica y Estudios literarios, pág.361,2017.
- REIG, Rafael, «Contra la violencia de género», *ABC*, 2010, p.11 <https://www.abc.es/archivo/periodicos/cultural-madrid-20100227-11.html>.
- RODRÍGUEZ, Marcos Javier, «Rosa y negro», *El País*, 2013 https://elpais.com/cultura/2013/06/06/actualidad/1370517976_178688.html.
- RIAÑO, Peio, H. *El Confidencial*, 2014, https://www.elconfidencial.com/cultura/2014-11-22/despidos-precariedad-desahucios-y-tratar-al-lector-como-si-fuera-tonto-es-violencia_500252/.
- RONCAGLIOLO, Santiago, «La pasión según Sherlock Holmes. El actor británico Ian McKellen protagoniza la nueva película sobre el detective», *El País*, 2015, https://elpais.com/elpais/2015/08/14/eps/1439552174_535896.html#?prm=copy_link.
- SAINZ BORG, Karina, «Marta Sanz: La naturaleza lógica de los negocios es el asesinato», *Voz Populi*, 2012, https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/0_473052699.html.
- , «Entrevista a Marta Sanz. La poética de la normalidad da un paso más dentro de lo siniestro cotidiano», *Quimera*, núm.326: 2011, pp.58-61.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Relecturas y creación desde la subversión: Susana y los viejos de Marta Sanz», *Signa*, 21, 2012, pp, 625-649. <https://doi.org/10.5944/signa.vol21.2012.6321>.
- SÁNCHEZ VILLADANGOS, Nuria, «Novelas negras para tiempos negros: *Black, Black, Black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012) de Marta Sanz», Universidad de León en Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribá, Àlex, *La (re)invención del género negro*. Santiago de Compostela: Andavira, 2014.

- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÁ, Àlex, «Novela negra y policíaca, La hija mestiza de la literatura», *Quimera: Revista de literatura*, núm.453, 2021, pp. 12-15.
- , *Género negro sin límites*, Santiago de Compostela: Andavira, 2019.
- , Monográfico: El género negro en el siglo XXI: nuevas perspectivas en la literatura, el cine, la televisión y el cómic hispanos, *Pasavento: Revista de Estudios hispánicos*, Vol. IV, n.º 1, 2016, pp. 1-265, <https://doi.org/10.37536/preh.2016.4.1>.
- , *La (re)invención del género negro*. Santiago de Compostela: Andavira, 2014.
- , «Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto», Universidad de Salamanca, 2013, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5744311>.
- , «El mapa del crimen: la novela negra española en la actualidad. Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva». (Ed. Julio Peñate Rivero). Madrid: Visor, 2010, pp. 61-71.
- , «Teoría e historia de las sagas policiales en la literatura española contemporánea (1972-2007)», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, núm.28, 2010, pp.289-305, <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE1010110289A>.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, «Novela negra o la inoperancia de una categoría», Universidad de Salamanca, *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. Extra-7, (Ejemplar dedicado a: La escritura como estuario de la crítica. Textos in honorem Túa Blesa), 2020, pp. 1230-1239.
- , «La novela negra europea contemporánea. Una aproximación panorámica», *Extravío*, Revista electrónica de literatura comparada, núm.7, 2014, pp.10-24.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y REYES MARTÍN, Raquel, «Escribir contra el discurso hegemónico, de la teoría a la acción: No tan incendiario y la narrativa de Marta Sanz», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 2018, núm.27, <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLLe022/9667>.
- SANZ, Marta, «Damiselas, escarabajos, moscas, mariposas... ¿qué representan en las narraciones?» en *El País*, Alfabecedaria, Cultura, 2023d.
- , «Feminaza», *El país*, 2023b, <https://elpais.com/opinion/2023-01-02/feminaza.html>.
- , *Persianas metálicas bajan de golpe*, ed. Kindle, Anagrama, 2023a.

- , “Instrucciones para ser mujer y feminista” en *Enciclopedia secreta. Lecturas en el espejo feminista*, Zaragoza, Contraseña, 2022, pp. 165-170.
- , *pequeñas mujeres rojas*, Barcelona: Anagrama, 2021.
- , «Crueldad y amor», *El Salto*, 2020, <https://www.elsaltodiario.com/literatura/opinion-marta-sanz-precariedad-escritura>.
- , *Monstruos y centauros*. Nuevos lenguajes del feminismo. Barcelona: Anagrama 2018b.
- , *La lección de anatomía*. Prólogo de Rafael Chirbes. Barcelona: Anagrama, 2018a.
- , «Marta Sanz: Razones para hablar del cuerpo -y su *Clavícula*»- Ayuntamiento de Elche y coordinado por Ediciones Frutos del Tiempo. Día del Libro. Sala cultural La Llotja, 2017b.
- , *Clavícula. (Mi clavícula y otros inmensos desajustes)*. Barcelona: Anagrama, 2017a.
- , *Éramos mujeres jóvenes*. Una educación sentimental de la Transición española. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2016.
- , «Siete apuntes sobre literatura y compromiso», *Mercurio*, núm.175, 2015b, pp. 12-13.
- , *Farándula*, ed. Kindle, Anagrama, 2015a.
- , «El buen y el mal futuro de la novela negra», *Viento sur*, núm.127, 2013b, pp. 31-42.
- , *Daniela Astor y la caja negra*, ed. Kindle, Anagrama, 2013a.
- , «Por qué un detective no se casa jamás», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm.741, 2012, pp. 43-47.
- , *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelona: Anagrama, 2012b.
- , *El frío*, ed. Kindle, Caballo de Troya, 2012a.
- , *Black, black, black*, Barcelona: Anagrama, 2010a.
- , «Ver, oír y no callar», *Dominio público*, 2007, <https://blogs.publico.es/dominiopublico/73/ver-oir-y-no-callar/>.
- , *No tan incendiario*, Periférica, 2005.
- SILVESTRI, Laura, *Cercando la vía: riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*. Roma: Bulzoni, 1996.
- SOMOLINOS MOLINA, C. «Escrituras del cuerpo: Marta Sanz». *Olívar*, 18(27), 2018, <https://doi.org/10.24215/18524478e019>.
- , «Mujeres, cuerpos y trabajos en la narrativa de Marta Sanz. En C. Somolinos Molina (ed.), “Escrituras del cuerpo: Marta Sanz”. *Olívar*, 18(27), 2018, pp. 1-13. <https://doi.org/10.24215/18524478e025>.

- TODOROV, T., *Poetica della prosa*, Roma: Theoria, 1990.
- TOUTON, Isabelle, “Marta Sanz”, en *ID. Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2018.
- TYRAS, Georges, «Novela negra española: encuentros del tercer milenio (con Giménez Bartlett, Silva, Abasolo y Sánchez Soler)», *Iberoamericana*, Nueva época, Año 2, núm.7, 2002, pp. 97-110, <https://www.jstor.org/stable/41672976>.
- , «Le noir espagnol: postmodernité et écriture du consensus», *Mouvements* : Paris, núm.15-16, 2001, pp.74-81, <https://doi.org/10.3917/mouv.015.0074>.
- , *La novela negra española después de 1975: ¿Renovación de un género?* en *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2001, <http://books.openedition.org/cvz/2659>.
- VALERA, Luis, «La consolidación del nuevo patrón de la novela criminal europea», I.E.S. Jordi de San Jordi de Valencia, en Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribá, Àlex, *La (re)invención del género negro*. Santiago de Compostela: Andavira, 2014, pp.277-284.
- VALLES CALATRAVA, José, «Los Primeros Pasos de La Novela Criminal Española (1900-1975)». *Iberoamericana*, 2001, *JSTOR*, vol. 2, no. 7, 2002, pp. 141–49. <http://www.jstor.org/stable/41672980>.
- , «La novela criminal española en la transición», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, núm. 8, 1988, pp. 227-240, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=81763>.
- VAN DINE, S.S, «Twenty Rules for Writing Detective Stories», en Haycraft, The Art..., 1928, pp.189-193, <https://www.speedcitysistersincrime.org/ss-van-dine---twenty-rules-for-writing-detective-stories.html>.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, «La novela policiaca española», *Los Cuadernos del Norte*, n.19, 1983, pp.24-37. https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/19/19_24.pdf.
- VIËTOR, Karl, «L’histoire des genres littéraires» en *Theorie des genres*, Paris: Edition de Seuil, 1986, pp.9-35.
- VOSBURG, Nancy y Nina Molinaro, L. *Spanish and Latin American Women’s Crime Fiction in the New Millennium: From Noir to Gris*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

WEBGRAFÍA:

- Álvarez, Sara, «La historia de «Daniela Astor y la caja negra» llega al Centro Cultural de la Villa», 2023, <https://www.madridesnoticia.es/2023/03/daniela-astor-madrid/>.
- Biblioteca Cervantes Virtual, Julia de Asensi, s/a, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-mariposas-997502/html/2d30849c-2f1d-4f14-b96b-b45bfdc5a6b9_2.html.
- Bruce-Mitford, Miranda, *Enciclopedia de Signos y Símbolos*, Editorial Diana, s/a, <https://archive.org/details/enciclopedia-de-signos-y-simbolos/page/n57/mode/2up>.
- Canal-L, Hotel Condes, «E Entrevista a la escritora Marta Sanz» 11/03/2010, <https://www.youtube.com/watch?v=gH2ebstjDdE>.
- Ciudad, conflicto y emancipación, 17/10/2020, <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/ciudad-conflicto-y-emancipacion/234600>.
- De la Iglesia, Alex, *La comunidad* (2001), https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.beb58eb2-d3b7-65ed-eab2-e5a8fa255d98?autoplay=0&ref=atv_cf_strg_wb.
- De Quincey, Thomas, «Del asesinato considerado como una de las bellas artes, Biblioteca Virtual Universal», <https://biblioteca.org.ar/libros/159000.pdf>.
- Entrevista a Luciano Lamberti y Marta Sanz, Los 7 Locos, Televisión Pública, 22/05/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=T63zpXK1Z8g&t=2485s>.
- Entrevista a Marta Sanz, RTV.es, <https://www.rtve.es/drmn/embed/video/3405268>.
- Filología en Radio 3, «Entrevista a la escritora Marta Sanz», 08/10/2012, <https://canal.uned.es/video/5a6f2054b1111f28298b4bd4>.
- Instituto Cervantes Budapest, «Marta Sanz, Black, black, black», 24/04/2020, https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=bWeC0EcUGa4&embeds_referring_uri=https%3A%2F%2Fblogs.cervantes.es%2F&source_ve_path=Mjg2NjY&feature=embed_logo.
- Kosmopolis 17. El paseo de Robert Walser, Coloquio entre Esteban, Feune de Colombi, Marc Caellas, Marta Sanz y Alicia Kopf, 25/03/2017, <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/kosmopolis-17-el-paseo-de-robert-walser/227685>.
- Niebla, Rocío, «Marta Sanz: “Mi ideología de género se llama feminismo”», 15/07/2020, <https://www.pikaramagazine.com/2020/07/mi-ideologia-de-genero-se-llama-feminismo/>.

Retrato de la clase media española
Marta Sanz publica su última novela, «Animales domésticos», EFE
<https://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/01/26/anticuario/1043435685.html>.
Sanz, Marta y Nettel, Guadalupe para Tema libre, un podcast de Radio Anagrama 24-04-2023c,
ep.1 T2, <https://www.youtube.com/watch?v=vt2hIrrwr0Q>.
—, Marta, «Elogio de los empollones», 30/04/2014, <https://www.rtve.es/play/videos/alaska-y-coronas/elocio-empollones-marta-sanz/2540369/>.
URUETA, Chano, *La gota de sangre* (1950) y el audiolibro de Bernardo Ríos:
<https://biblioteca.cordoba.es/index.php/audiograbaciones/gota-sangre-pardo-bazan.html>.