

***El Canon de la novela negra y policíaca.* Juan José Galán Herrera.**

IES “Gonzalo Torrente Ballester”.

Resumen:

Palabras claves: novela negra, policíaca, poética.

1.- La novela policíaca, criminal y negra. El detective y su mundo.

La novela de crimen, como cualquiera otra novela, tiene como misión investigar precisamente “las penumbras del alma”, darnos no una “falsa”, sino una verdadera psicología, penetrar en los dramas humanos y, a través de esos dramas, descubrir realmente unas y otras contradicciones esenciales de la compleja realidad social (...) Por lo tanto, podemos definir como novela de crimen sólo aquella producción en la cual el delito no es tratado como un episodio o una motivación, sino como tema básico, del cual se derivan o con el cual están relacionados, en uno u otro grado, todas las acciones, dramas y conflictos humanos.

2.- El problema de las denominaciones.

¿Qué es una novela negra? ¿Y una novela problema? ¿Estamos ante géneros diferentes? En primer lugar debemos tener bien claro de qué estamos hablando, en qué terrenos nos movemos. Pues bien, estamos ante el mundo de las novelas policíacas, novelas que giran en torno a un crimen. Sin embargo, dentro del género policíaco podemos establecer diferentes categorías que marcan diferencias dentro del género. Las divisiones que se han propuesto sobre el género son variadas¹. Se ha hablado de novela problema, novela policial clásica, novela enigma, novela negra, novela polar, novela neo-polar, thriller... Algunos son sinónimos entre sí y otros se adjudican a especies distintas. Todo ello da lugar a confusiones. Un repaso por su evolución aclarará los términos.

3. Antecedentes.

Los antecedentes más cercanos de la novela policíaca los encontramos en un autor norteamericano del siglo XIX: Edgar Allan Poe (1809-49), que sentó los cimientos del género policial clásico —o novela problema—. Como dice Jorge Luis Borges: “*Hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género*”². Escribió tres relatos policiales *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada* y *El misterio de Marie Roge*. Estamos ante un género que nace ligado a la narración breve o al cuento y no a la novela. Poe creó el personaje de Dupin, investigador, un razonador lógico, inteligente, infalible, que se vale de toda la información que le llega sin mayor esfuerzo y la analiza desde su apacible residencia. Utiliza sólo la razón y la ciencia, sin necesitar de los grandes medios de la policía para la resolución de los casos. El recinto cerrado y el

¹Todorov hace una sencilla clasificación de la narrativa policial: novela de enigma, novela de suspense y novela negra.

²Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Vol. IV, Buenos Aires, Emecé, 1996. p. 189.

detective analítico pasarán a formar parte de los posteriores relatos. El mundo que aparece es el de las clases altas y las mansiones lujosas.

El comienzo de *Los crímenes de la calle Morgue* resulta revelador:

Las condiciones mentales que suelen considerarse como analíticas, son en sí mismas, poco susceptibles de análisis. Las consideramos tan sólo por sus efectos. De ellas sabemos, entre otras cosas, que son siempre, para el que las posee, cuando se poseen en grado extraordinario. Del mismo modo que el hombre fuerte disfruta con su habilidad física, deleitándose en ciertos ejercicios que ponen sus músculos en acción, el analista goza con esa actividad intelectual que se ejerce en el hecho de desentrañar. Consigue satisfacción hasta de las más triviales ocupaciones que ponen en juego su talento. Se desvive por los enigmas, acertijos y jeroglíficos, y en cada una de las soluciones muestra un sentido de agudeza que parece al vulgo una penetración sobrenatural³.

Rápidamente en Europa surgen dos escuelas de lo que se ha dado en llamar *novela problema*: la escuela anglosajona y la escuela francesa.

Aunque la lista de autores es inmensa, destacaré los más representativos. En la escuela francesa son importantes Gaborieau, Maurice Leblanc, Gaston Leroux y George Simenon y en la escuela inglesa Conan Doyle, G.K. Chesterton y Agatha Christie.

Arthur Conan Doyle (1859-1930) publica en 1887 *Estudio en Escarlata*, donde se perfilan las características del detective Sherlock Holmes. A diferencia de Dupin es un profesional y le pagan por ello. Es frío y misterioso, un maniático del orden, el restaurador del orden al final de la novela.

(Watson) - *De modo, según eso – le dije-, que usted, sin salir de su habitación, es capaz de hacer luz en líos que otros son incapaces de explicarse, a pesar de que han visto los detalles todos por sí mismos.*

(Holmes) - *Así es. Poseo una especie de intuición en ese sentido. De cuando en cuando se presentan un caso de alguna mayor complejidad. Cuando eso ocurre, tengo que moverme para ver las cosas con mis propios ojos. La verdad es que poseo una cantidad de conocimientos especiales que aplico al problema en cuestión, lo que facilita las cosas⁴.*

A partir de este momento Sherlock Holmes se convierte en modelo para muchos escritores. Fueron los franceses y los ingleses los que produjeron la mayor parte de la novela policial clásica, que siguió vigente como modelo en Europa en los años 30 y 40.

³ Edgar Allan Poe, *Historias Extraordinarias. Poemas*, Traducción, selección y prólogo de Diego Navarro, Plaza y Janés, Barcelona, 1973, p. 75.

⁴ A. Conan Doyle, *Estudio en Escarlata*, Ediciones Generales Anaya, Madrid, 1982, p. 37.

En la escuela francesa Emile Gaboriau (1832-1873) inventa al inspector Lecoq y Maurice Leblanc (1864-1941) al conocido Arsenio Lupin (ladrón de guante blanco), que rompe con la línea analítica de sus predecesores, introduciendo el azar. Es un superhombre, ingenioso y de grandes cualidades físicas. Gaston Leroux (1868-1927) escribió *El misterio del cuarto amarillo*, protagonizado por Rouletabille. George Simenon (1903-1989) aúna elementos de la novela policial clásica y la novela negra.

G. K. Chesterton (1874-1936) creó la figura del Padre Brown, católico que descubre los crímenes usando la razón (Dios le sirve para distinguir lo verdadero de lo falso). El caso de Agatha Christie es sorprendente. Publica 95 relatos y novelas policiales. Crea la figura de Hércules Poirot y Miss Marple, convirtiéndose en una de las autoras más traducidas de la historia.

En esta etapa hablamos de la novela policial clásica o de enigma. Esta etapa contiene las reglas que lo fundan. Es la novela de enigma que surge desde el crimen pero que pone el acento en el despliegue racional ejecutado por el policía. Hay una búsqueda de la verdad con un método racional. Los enigmas se resuelven a través del método de investigación seguido por el detective, que se convierte así en el héroe moderno, restituidor del orden. Lo importante es resolver el crimen y cómo lo consigue resolver. El crimen está rodeado de pistas que ayudarán a la resolución. Se estudia como un objeto científico. Thomas de Quincey tituló uno de sus artículos publicado en 1827 "*Morder Considered as One of the Fine Arts*".

Características de la novela problema: el investigador inteligente, el problema aparentemente insoluble y la solución racional en las páginas finales que excluye elementos sobrenaturales. La violencia apenas existe.

En la segunda década del siglo XX asistimos a un agotamiento temático y estructural. Pero para explicar el surgimiento de la novela negra debemos atender también al contexto histórico. La situación que se da en EEUU con la 1ª Guerra Mundial, el crack del 29, la *Ley Seca*, el desarrollo de las mafias y la corrupción de instituciones estatales favorece el nacimiento de la *novela negra* en los conocidos *Pulps*, revista de pésima calidad por su impresión defectuosa y presentación sensacionalista, de muy bajo costo y que llegaba a todo el país. Su mejor época fue de 1920 a 1940. La revista *Black Mask* (donde publicó sus relatos Dashiell Hammett) apareció en los años 20 impulsando este género.

Ahora, el detective es un personaje falible, que se ve afectado por el enemigo, que está bajo presiones sociales y que revelará no sólo las verdades circunstanciales, sino también las humanas. Dashiell Hammett instaurará un nuevo modelo. También Raymond Chandler escribió en *Black Mask un relato titulado Los chantajistas no perdonan*, de 1933. En su primera novela *El sueño eterno* (1939) dará a conocer al detective Philip Marlowe.

Estas revistas consagran la palabra *detective* como adjetivo del género: detective tales, detective fiction... Sin embargo, aunque utilicen distintos nombres para el género, el estilo con el que escriben suele llamarse *hard boiled*, aunque esto hace referencia más al lenguaje que al tema.

La transformación del personaje del detective ahora como un ser falible y duro modifica sustancialmente el relato policial clásico. Según Todorov, la novela de enigma está compuesta por dos historias, la del crimen y la de la investigación. La primera cuenta 'lo que efectivamente ocurrió', y la segunda es la de la investigación, explica 'cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos'. En la novela negra, sin embargo, se fusionan las dos historias (o se suprime la primera y se da existencia a la segunda). Ya no se narra un crimen anterior al momento del relato, sino que este último coincide con la acción. Así, se produce un desplazamiento del foco del relato. Si antes el foco se situaba en el proceso mental y lógico para la resolución de misterios que obligaba al detective a mirar atrás, ahora se produce una sustitución esa retrospectiva a favor de la prospección.

El crimen ocupa ahora un lugar privilegiado y es el reflejo de la sociedad. Hay sangre y violencia. El foco ya no se centra en la resolución del enigma, se centra en el crimen. Se ha pasado del cómo al por qué. Ha pasado de ser un entretenimiento matemático a un entretenimiento literario. Importa cómo esté narrada.

La gran mayoría se dedicó a este tipo de novela que le permitía volver a la exploración humana.

Este es el origen de la llamada novela negra, pero su nombre se debe a un francés llamado Marcel Duhamel, que en 1945 creó la *Serie Noire*.

La novela negra norteamericana pone al desnudo los vicios y las ambiciones de la sociedad capitalista, una sociedad donde el dinero y la búsqueda del poder aparecen como los auténticos motores de las relaciones humanas, con su secuela de crímenes, marginación e injusticia.

El caso español es diferente. En España la novela negra norteamericana *hard boiled*, la polar francesa, etc., se introduce a través de las traducciones argentinas de Emecé o las españolas de la Serie Negra. Las condiciones sociales y económicas originaron un tipo de delincuencia y corrupción política y económica fueron caldo de cultivo también para la aparición de la novela negra española, que tendrá unas características propias: realismo, crítica social, culto de la ciudad, violencia, sexo sin mistificaciones y empleo de un nuevo lenguaje fundamentado en sociolectos. A partir de los años 70 se multiplicarán los títulos: *Tatuaje* de M. V. Montalbán, *El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo Mendoza, *Beltenebros* de Muñoz Molina, etc. Es una narrativa realista, con un punto de vista irónico y crítico, que utiliza técnicas como el *pastiche* o el *collage* y tiene como base la estructura de la novela negra.

4.- Características de la novela negra.

a) El lenguaje y la fuerza de los diálogos.

El lenguaje que se utiliza es un lenguaje de estilo realista. La novela negra introduce una novedad literaria respecto a la novela policial clásica y es la entrada de un lenguaje nuevo, duro y violento, el lenguaje de la calle. Busca ese lenguaje callejero, cortante, coloquial o del hampa. Además, el decoro no debe romperse nunca, como tampoco la verosimilitud. Así, si habla un policía o un detective sobre un arma de fuego, conocen a la perfección el arma que utilizan, distinguen un revolver de una pistola. Además, deben utilizar también la jerga adecuada.

La prosa es una prosa cargada de verbos de movimiento. Y las descripciones son eminentemente visuales, muy breves.

Una sucursal de banco como todas las de provincias. Un largo mostrador de roble. Cinco empleados inclinados sobre sus escritorios⁵

El diálogo es un vehículo para mostrar la psicología de los personajes y sus fantasmas. Así, los diálogos ágiles y de ritmo cinematográfico inundan las páginas. En Chandler la tensión de los diálogos hace que lo que dicen los personajes nunca sea trivial. En dos conversaciones de Philip Marlowe con el mayordomo:

- *¿Quién le ha informado de mi visita?*
- *Las ventanas de la señora Regan dan al invernadero. Nos vio entrar. He tenido que decirle quién era usted.*
- *No me gusta eso dije.*
Sus ojos azules se helaron.
- *¿Trata de decirme cuáles son mis deberes, señor Marlowe?*
- *No. Pero me estoy divirtiendo mucho tratando de adivinar en qué consisten⁶.*

- *¿Quién es? – pregunté.*
- *La señorita Carmen Sternwood, señor.*
- *Deberían ustedes destetarla. Parece que ya tiene edad suficiente⁷.*

⁵ George Simenon, *El caso Saint-Fiacre*, El País, Serie Negra, Madrid, 2004, p. 86.

⁶ Raymond Chandler, *El sueño eterno*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 20.

⁷ Raymond Chandler, *op. cit.*, p. 7.

b) El narrador.

El narrador de esta novela suele aparecer en primera persona, de esta forma de trata de dotar de mayor realismo a la obra. Este narrador coincide normalmente con el protagonista, que en ocasiones es un investigador privado (detective privado o incluso policía) y en otras un criminal. También podemos encontrarnos ante el caso de que el narrador sea un personaje secundario, un amigo del detective, que tiene elevados conocimientos de la historia dada la estrecha amistad con el protagonista. Sin embargo, no siempre sucede así. No debe extrañarnos encontrar narradores en tercera persona, como en el caso de Dashiell Hammett y George Simenon, por ejemplo.

c) Los personajes.

Los personajes se presentan normalmente por oposición: Detective / Criminal. El personaje principal suele ser el detective, como en *El Halcón Maltés* de Dashiell Hammett, aunque también puede ser un policía (el comisario Maigret en *El caso Saint-Fiacre*) o incluso el propio asesino. El detective duro (*hard-boiled*) sale a las calles, ya no se queda en su casa, no hay tiempo para la deducción y el análisis, tiene que salir a buscar algo que muchas veces no sabe qué es. Además, este detective es un profesional (tiene su propia oficina) y gana dinero con ello. Tiene sus propios métodos: soborno, amenazas... Y su propio código moral. Actúa como justiciero. Es un tipo solitario, duro, desencantado de la vida, moralmente inflexible: el retrato de un perdedor. Es un triunfador profesional pero perdedor como individuo.

El detective de la novela negra suele tener una oficina ruinoso, no está situado muy bien económicamente. Bebe, anda con mujeres y cobra unas cantidades fijas como honorarios. Además, parece tener más un interés personal que profesional en el caso.

Con estas palabras retrata el propio Raymond Chandler el personaje del detective en *El simple arte de matar*.

Pero por esas malas calles debe caminar un hombre que no sea necesariamente malo, que no tenga mancha ni miedo. En este tipo de relatos, este hombre debe ser el detective. Es el héroe; lo es todo. Debe ser un hombre de la cabeza a los pies, a la vez ser un hombre corriente y un hombre especial. Debe ser [...] un hombre de honor. [...] No es un eunuco ni un sátiro; creo que podría seducir a una duquesa pero estoy casi seguro de que no tocaría a una virgen; si es un hombre de honor para una cosa, lo es para todo.

Es un hombre relativamente pobre, porque si no no sería detective. Es un hombre corriente, o no andaría con gente corriente. Conoce a la gente, o no podría hacer su trabajo. No acepta ni dinero poco limpio de nadie ni la insolencia de nadie sin su correspondiente y desapasionada venganza. Es un hombre solitario y su dignidad se basa en que la gente le trate con respeto o, si no, lamenta haberle

*conocido. Habla como corresponde a un hombre de su época, es decir, con ingenio descortés, con una percepción aguda de lo grotesco, con repugnancia por lo falso y desprecio por la mezquindad*⁸.

El detective y su investigación dejan de ser el elemento que introduce el orden en el caos para ser, en palabras de Hammett, *el hombre ciego en una habitación oscura buscando un sombrero negro que no estaba allí*⁹.

d) El tiempo.

Estos relatos normalmente son lineales, directos, siempre hacia adelante. El conocimiento de hechos pasados normalmente se consigue por la información de terceros.

En muchas ocasiones son conductistas. El narrador nos lleva de la mano como si de una cámara se tratase, se hace una descripción pormenorizada de cada uno de los movimientos de los personajes, señalándose la hora precisa en la que se producen, con un seguimiento absoluto de sus pasos. Esto es muy útil para mantener la tensión.

El tiempo de la narración es posterior a los hechos contados. La historia se narra en tiempo pasado, pero el uso constante de los diálogos nos da la sensación de inmediatez, de presente. Asistimos como lectores a una narración en la que la información sobre el hecho delictivo y la resolución del misterio nos llega poco a poco y en pequeñas dosis. Nos llega la información a la vez que le llega al protagonista, facilitándonos así la identificación con este personaje.

e) El espacio.

El espacio elegido por este tipo de novelas es de tipo urbano, aunque no faltan algunas en las que el entorno rural sirva de marco para la historia. En cualquier caso, la atmósfera que se respira y que es fundamental para la novela negra, es una atmósfera de tipo delictivo, donde el delito, la infracción, la amenaza y el asesinato son denominador común. Espacio urbano, opresivo, social y realista por antonomasia. Este espacio es precisamente una de las características que lo diferencia de la novela policial clásica porque el detective se ve obligado a salir a la ciudad y a mezclarse con los distintos estratos sociales, se ve obligado a salir de su entorno social para moverse en un terrero que no conoce. El espacio ya no es mera función del esquema crimen-investigación-solución sino que sirve también para otros aspectos como son la crítica social y la

⁸ Raymond Chandler, *El simple arte de matar*, Universidad de León, 1996, pp. 78-79.

⁹ David Geherin, *Private Eye: The Image in Fiction*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1985.

búsqueda de identidad cultural. Se abandonan los escenarios aristocráticos y sofisticados para adentrarse en la “jungla de asfalto”, es decir, la gran ciudad.

Se trata de un ambiente de alta peligrosidad, en extremo violento, donde el poder y el dinero motivan la acción, donde la noche es caldo de cultivo para los acontecimientos.

La ciudad (tema literario de larga tradición) adquiere en la novela negra un gran valor porque en ese espacio urbano es donde tiene lugar el crimen.

f) Acción.

En estos relatos se plantea un misterio que debe resolverse. Así, la acción se encamina hacia la resolución del problema planteado. Sin embargo, el interés no gira alrededor de un crimen inexplicable, sino en torno a la violencia cotidiana. A través de sus páginas, el autor se propone, además, desentrañar el impulso escondido que mueve a los personajes y que justifica la existencia del relato desde el principio al fin. No se narra un crimen anterior al momento del relato, el crimen coincide con el momento de la acción. Así, por ejemplo, en *El caso Saint-Fiacre* de Simenon, el policía que investiga el caso recibe una nota en la que se le avisa de que va a cometerse un crimen: *Les comunico que se cometerá un crimen en la iglesia de Saint-Fiacre durante la primera misa de difuntos*¹⁰. El crimen se comete en presencia del comisario Maigret.

La violencia es constante y progresiva. Desde un comienzo este tipo de narración se caracterizó por la trama violenta, acción muy dinámica, realismo crítico y lenguaje cortante y coloquial. Todo es demasiado violento y vertiginoso.

El crimen ya no es una de las bellas artes, sino algo más bien brutal y muchas cometido por gente estúpida o sin escrúpulos. Se abandonan las mansiones o yates sofisticados para volver a los callejones o pisos malolientes.

El crimen no es un fenómeno aislado que pueda diseccionarse tranquilamente en un laboratorio, sino una especie de epidemia que permea cada rincón de la tortuosa alma humana.

- ¡De rodillas!

Una pausa. Un ronco jadeo.

- ¡Más aprisa! ¡De rodillas! ¡Y ahora pide perdón!

Un nuevo silencio, muy largo. Un grito de dolor. Esta vez no fue un puñetazo lo que recibió el asesino, sino un taconazo en plena cara¹¹.

¹⁰ George Simenon, *El caso Saint-Fiacre*, El País, Serie Negra, Madrid, 2004, p. 10.

¹¹ George Simenon, *op. cit.*, p. 128.

-¡Sal de aquí!

El conde empujó afuera a Emile Gautier y cerró la puerta. El grupo comenzó a bajar las escaleras. Emile Gautier sangraba. No encontraba el pañuelo. El médico le alargó el suyo.

El espectáculo era espantoso: un rostro magullado, lleno de sangre; la nariz no era ya sino una masa sanguinolenta, y tenía el labio superior partido¹².

La atmósfera se carga constantemente con el humo de los cigarrillos y los vapores etílicos:

Maigret llenó una pipa. Ese era el principal motivo por el que había decidido conversar fuera. No obstante, había observado que el médico fumaba en la habitación de la difunta; y Maigret estaba acostumbrado a fumar en cualquier sitio¹³.

g) Intención de crítica social.

Esta intención de crítica social se hace desde una narrativa realista. Los escritores describen la sociedad de su tiempo, una sociedad en crisis, donde las mafias tienen el poder y las instituciones públicas son corruptas. De ahí que la figura del detective sea la de un solitario que se sitúa más allá de la legalidad.

5.- Primeras traducciones de novela negra en España

La moda en España ha llegado demasiado tarde y demasiado impregnada de oportunismo mercantil. Los libros de Hammett y Chandler ya habían sido vertidos al castellano en luengos lustros, desde aquella célebre colección de GP Policiaca hasta las ediciones en piel de Aguilar, llegando hasta el libro de bolsillo de Alianza en los finales de los sesenta. Ross Mac Donald aparecía en la argentina *El séptimo círculo*. Patricia Highsmith en *Carroccio* y *Noguer*, y *Hadley Chase* y *Peter Cheyney* con su inefable *Lemmy Caution* estaban ya en poder de todos los aficionados. No nos llamemos por lo tanto a engaño, pues estos últimos años de la moda impulsada por lanzamientos editoriales, publicitarios o televisivos —los telefilmes norteamericanos hicieron el resto, desde *Los intocables* a *Starsky y Hutch*— no han supuesto ningún descubrimiento. Todo estaba ya descubierto, sin excepciones apreciables, hacía ya varios lustros. La novela negra en España no ha pasado de ser un mediterráneo más.

6.- Novela policial española en la posguerra

¹² George Simenon, *op. cit.*, p. 129.

¹³ George Simenon, *op. cit.*, p. 26.

Pero estos redescubrimientos han provocado una consecuencia nueva: son ahora los escritores españoles los que se lanzan al cultivo de este género, que está dejando así de ser foráneo para convertirse en nacional y hasta en autonómico. Los primeros intentos serios en la posguerra española para hacer novela policial —dejando aparte prehistorias— no llegaron influidos por la novela negra norteamericana, sino por Simenon en todo caso (y de hecho, Simenon y la Christie son los dos autores policiales más vendidos en España en toda su historia). Pero Maigret no es ni negro ni detectivesco, sino una mezcla de ambos estilos, ya que el gran narrador belga procedía del contexto francés, y llegó al realismo a través de los folletinistas y de Balzac, que tampoco son tan distintos a no ser por ese maldito detalle de la calidad, algo que ahora, a pesar de todos los intentos, sigue sin pasar de moda.

Así, Mario Lacruz se inventó *El inocente*, Tomás Salvador —que por su profesión de policía y su vocación por la novela de acción y realista llevaba mucha ventaja— publicaba *Los atracadores* y *El charco*, y finalmente Francisco García Pavón explotaba el costumbrismo manchego injertándolo en un personaje en principio original: el Plinio. Pero Lacruz interrumpió su carrera como novelista para editar muy bien a otros novelistas, Salvador se intelectualizaba y se hacía, por lo tanto, peor, y García Pavón se repetía sin avanzar demasiado. Y así llegamos a finales del franquismo y los primeros años de la democracia, en la que una de las modas lanzadas —entre las narraciones políticas o las históricas— que más éxito tienen es la de la novela policial a la manera norteamericana, pero también a la española, y que no nos cojan confesados, que es peor.

7.- La novela policial española a partir de los setenta

El primero y el mejor fue Manuel Vázquez Montalbán, desde luego, a quien un personaje de una novela política —*Yo maté a Kennedy*— se le independizó para interpretar *Tatuaje* y se convirtió en Pepe Carvalho. Carvalho no tiene otro rostro que el de su creador, porque además no es otra cosa que un espectador tierno y con cierta suerte, que desgrana sus historias sin complicarse demasiado la vida en busca de argumentos más o menos violentos o sofisticados. En resumidas cuentas se trata de un sabio y escéptico periodista que ha llegado a la madurez de no intentar traspasar sus debidos límites.

Tras Vázquez Montalbán llegó el diluvio. Hasta un británico profesor de español en Oxford, que se oculta bajo el seudónimo de David Serafín, ha creado un género de novela policial, no exactamente negra, más simenoniana, levemente costumbrista también y con ciertas dosis de detección, escrita en inglés —se han traducido ya al castellano dos, con el título de *Sábado de Gloria* y *El metro de Madrid*—, en las que se retrata con humor, superficialidad y corrección anglosajona las más aparentes contradicciones de la transición democrática española. Pero abundan los narradores abocados fatalmente a la temática policial como Andreu Martín y Juan Madrid, o a buscar a su través soluciones a otros caminos, como la mayoría de los restantes citados.

No hay que olvidar, sin embargo, que a este género le falta siempre algo, un último dato final para acceder al nivel del arte. El propio Raymond Chandler, que traspasó la frontera, lo explica en una de sus cartas: la novela policial necesita un truco artificial, una convención infranqueable, para seguir adelante.

De ahí el problema que aqueja a los mejores escritores citados, a Manuel Vázquez Montalbán, el maestro, o a Eduardo Mendoza, el narrador mejor dotado: no se creen el género que utilizan, no caen en esa trampa de la convención interior, necesitan siempre justificar mediante otros datos —la cultura, la política, el humor, por ejemplo— unas obras de las que en profundidad descreen. Hasta el reciente *Pájaro en una tormenta*, de Isaac Montero, se transforma en una narración realista y ética, y eso la salva; y otro de los mejor dotados, Jorge Martínez Reverte, deshace sus libros policiales —los de Gálvez— entre el humor y la política, pues si se pone serio la tragedia le abruma, como sucedió con *El mensajero*. Lourdes Ortiz creó un detective femenino con gracia y agilidad, pero no ha insistido después, y Rosa Montero sólo ha tocado el género tangencialmente en *Te trataré como a una reina*, pero es un problema de ambiente, no central de su obra.

8.- Vázquez Montalbán y su visión de la novela negra

Uno de los temas que más interesan dentro de la obra de Vázquez Montalbán es como usa los esquemas de la novela negra para reflejar la realidad de una España en plena transición.

En una entrevista publicada en *Quimera* en 1988 afirma

*Yo siempre he defendido que no estaba haciendo novela negra, la novela negra es otra cosa. Andreu Martín hace novela negra, Juan Madrid en parte hace novela negra. Yo creo que la hago más que Mendoza... pero no es por una cuestión de nobleza; a mí me irrita mucho la pereza crítica y las actitudes preconcebidas, y aquí en cuanto pueden clasificar y decir "bueno, esto es novela negra, esto es novela policial" entonces ya hay una manera de tratar ese libro: como a ese niño menor de familia que te sorprende de vez en cuando con algo que no está mal; esa actitud de decir "mira éste que yo pensaba que no podía o no sabía, ha hecho algo impropio de su edad, es maduro para su edad" y eso es bastante irritante. Poco a poco se va demostrando que toda composición literaria es una convención y ahí reside el mérito de la convención, pues además ese género se parece a otro género, es una convención añadida, y la sanción ha de ser a posteriori; nunca puede ser el pretexto antes, sino una vez asumido el texto, que es verdad literariamente o es mentira literariamente. A ese nivel han llegado unos cuantos, pero aún en España eso está por ver, y en Francia tres cuartas partes de lo mismo; lo que ocurre es que allí hay un público arropador mucho más importante, hay críticos especializados espléndidos, y ahora están traspasando la barrera. Para mí fue una sorpresa que publicasen la crítica de la traducción de *Los pájaros de Bangkok* al francés en la primera página del cuaderno literario de *Le Monde*, lo cual indica que hay un cierto cambio de actitud.*

Las motivaciones del autor para adentrarse en el género van mucho más allá de la conocida apuesta ética con un amigo editor. Hay un motivo tan claro como es la situación literaria: anquilosamiento de la novela realista española de principios de los 70 encastillada en sus propias formas.

En el momento que se produce la crisis queda dentro de una situación crítica cualquier posibilidad de literatura relacionada con la descripción de lo real, con un cierto sentido lo temporal, de lo histórico, que tratase de acercarse a describir los procesos que es estaban dando en la realidad. Y no solamente eso, lo que podría afectar a una descalificación de la novela como posible soporte de planteamientos ideológicos o de descripción del tiempo real, sino que además implicaba un desdén por todo lo que en la novela pudiese haber de comunicación; es decir, la crisis del realismo no sólo implicaba el que estuviera mal visto que las novelas tratarasen de reflejar lo que pasaba, sino el cómo se reflejaba lo que pasaba. (...) Una novela tenía que ser un merodeo verbal-lingüístico, y los elementos como tema, argumento, historia, intriga, no debían distraer al lector de ese paseo por la nada por el aire.¹⁴

Otra de los condicionamientos para el nacimiento de la novela en España proviene de la propia situación política ya que nos encontramos en pleno desarrollismo con el franquismo agonizando y las estructuras capitalista en vías de desarrollo. Estos dos factores conforman la novela de Montalbán hasta tal punto que la alejan del canon. Sabemos que la novela negra surge en cierto modo como repulsa de la sociedad urbana anglosajona, con una crítica social. En cambio en Montalbán encontramos un claro compromiso de izquierdas y a la vez de rechazo hacia lo yanqui.

Estas características cristalizan en la figura de Carvalho que es un habitante de la Barcelona mas castiza en contraposición a la vez con la burguesía catalana. Es en este juego en el que nos encontramos cuando se inicia la serie con *Yo maté a Kennedy* (1970) y se continúa con *Tatuaje* (1975).

En lo que a mí respecta, yo que soy el más señalado como uno de los instigadores de esta conspiración, me acerqué a la novela negra involuntariamente en Yo maté a Kennedy, no para hacer una parodia, sino para hacer un desguace sistemático y, en el fondo una novela muy culturalista (...) lo que más puede emparentarme con esa posible novela negra española sería el ciclo realizado a partir de Tatuaje. Es una novela policiaca en casi todos los requisitos (...) a partir de la experiencia narrativa encuentro una serie de ingredientes que me van a permitir desarrollar una novela que, reuniendo elementos de desguace de la novela negra norteamericana, la veo más clasificable dentro de la literatura crónica, una literatura de descripción de un ambiente a partir de elementos técnicos, literarios, que sin duda pude haber tomado de la novela negra norteamericana¹⁵.

Es por estos motivos por los que la novela de Montalbán se muestra mas alejada de los cánones de la novela negra de Chandler o de Hammett. Cosa que si hacen los continuadores del género en España como Juan Madrid o Andreu Martín. Este es

¹⁴ Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España. La novela policiaca española Universidad de Granada 1989

¹⁵ Ibidem.

uno de los condicionantes que causan sorpresa a la hora de analizar la novela de Vázquez Montalban desde una perspectiva canónica. La creación de un personaje, gourmet y de izquierdas rechaza de plano la visión de Hammet o de Chandler acerca de ese malvividor que va de tugurio en tugurio tratando de sonsacar algo. Este es un personaje vitalista, vividor en el mejor sentido de la palabra. Que reflexiona mejor ante una fideua de mariscos que ante un whisky de malta. Es un detective mediterráneo y no europeo de ahí que tampoco sea asimilable al frío modelo simenoniano. Para ello que mejor que la Barcelona preolímpica con un sabor añejo que ya habían retratado contemporáneos suyos como Marsé.

Su afición a la cocina es una manera de ver y de acercarse al mundo, una característica fundamental de su personalidad, el violín o la jeringa de Holmes. La cocina, la manera de comer o no comer, en definitiva dice mucho de Carvalho, dice mucho a Carvalho sobre los personajes que le rodean, sobre los que le frecuentan, a los que se enfrenta. Cocina como forma de conocimiento. Dime qué y cómo comes, y te diré quién eres.

Cocina como cultura y cultura como cocina: así surge otro de los temas de Carvalho que más llaman la atención al lector de novela negra. El culturalismo. Una de las escenas más famosas de la serie es la quema de libros de poesía por parte del protagonista. A lo que el autor una vez preguntado por esto respondió que se “había sentido muy molesto por no figurar en una antología de poesía amorosa publicada hacía poco tiempo”. Pero si hay que destacar una escena donde el culturalismo destaque sobre los demás aspectos dentro de la serie de Carvalho, esa es la de la cena con Fuster su amigo abogado e igualmente culto y gourmet en la novela *Los mares del sur*. En esta escena aparece el alter ego de Montalban en estado puro: quemalibros, gastrónomo, borracho, gamberro, con amigos también gamberros y muy cultos que se burlan de la cultura con ese afán desacralizador. Aparece citas y referencias literarias: Pavese, Eliot, Lorca, Alberti y en la que uno de los temas más identificativos de Carvalho la huida imposible a un Sur inexistente está más presente que nunca.

Pero la cocina también unida a la ideología: la cocina como símbolo de una posmodernidad traída después del franquismo y que nada tiene que ver tampoco con la idea de una izquierda ascética y anticapitalista. Esto le permite a la vez romper con la novela negra con cierta carga de profundidad y cierto experimentalismo que antes tanto rechazaba. El es igualmente experimental y profundo que la novela realista lo único que hace el tomar el marco de la novela negra y romperlo para introducir aquellos elementos que le interesan como autor: la política, la cultura, el humor...todo ello metafórico en la oficina-cocina donde su fiel ayudante Biscuter se afana en elaborar los platos más sólidos:

Cuando hago una novela negra, insisto, utilizo los elementos del género, pero no quiero que el género ejerza una presión sobre mí, he aquí una de las cosas que más molesta a aquellos que no

comprenden el juego de romper la novela. El lector lee una novela y, de pronto, esta se interrumpe. El héroe le da una receta de cocina. Hay cinco siglos de convención novelesca; hace falta la manera de encontrar cómo asumir bien todo ese patrimonio.

Se trata de romper el canon de la novela negra para introducir temas que ya poco o nada tienen que ver con los preceptos de las obras de Chandler o Hammet. La novela negra proporciona una planilla para hacer otra cosa. Es un esquema fijo: detective- asunto-ayudante-resolución, dentro del cual se puede experimentar, tratar de hacer algo nuevo. No se trata de romper con el género sino de mover un poco el marco temático para que tengan cabida asuntos de ámbito hispánico o si se prefiere de ámbito barcelonés. Ésta es otra de las peculiaridades de esta novela. ¿Por qué la Barcelona de los setenta y no otra ciudad? Parece que la respuesta nos la da el propio autor al ser la ciudad que mejor conoce y en la cual puede sumergir a un personaje sin que este se sienta incómodo. Pero por otro lado podemos hablar de un ambiente literario mucho más propicio en la ciudad condal que en el Madrid de la transición. Barcelona es mucho más abierta, menos centralista y más cosmopolita. Esto hace que las condiciones de recepción de un género nuevo como la novela negra española que acaba de nacer sean mucho más fáciles. No hay que olvidar que Barcelona será la puerta de entrada de la novela hispanoamericana y de las novedades europeas

Hemos hablado de la creación de la novela y de las implicaciones que esta tiene pero resulta interesante puntualizar lo que afirma la crítica acerca de la misma:

En cuanto a la crítica, se ha planteado la novela negra a la defensiva, viendo una conspiración de una novela que da facilidades al lector. Que tiene asegurado un éxito comercial evidente, que no se plantea la literatura como lo previo; sino la atención sensorial del lector como su máximo objetivo, dejando la consecución de lo literario como una segunda búsqueda¹⁶.

Para finalizar las consideraciones del autor sobre su obra. Sobre la creación de un personaje que muy a su pesar, se convirtió en uno de sus grandes éxitos como escritor muy por encima de la producción poética o de otros intentos dentro de la novela.

El futuro de la novela policíaca española, francesa, italiana o china si quiere integrarse en lo literario es desaparecer como género. A no ser que también tengamos en cuenta que esta afirmación tan tajante puede ser cuestionada ya que sumergiéndonos en el género, respetando las convenciones del género, se pueden conseguir obras maestras, dentro de ese especial género. Pero el acercamiento a lo literario se basa precisamente en la huida de lo unidimensional y en la sensación que puede percibir el

¹⁶ Motalbán, *Sobre la inexistencia de la novela policíaca en España*.

lector de que, después de haber acompañado al autor a lo largo de la novela, en realidad, lo que ha vivido es una experiencia lectora pluridimensional¹⁷.

9.- Conclusiones.

Podemos llegar entonces a una serie de conclusiones que nos llevarían a replantearnos la inclusión de la novela de Vázquez Montalbán dentro de la novela negra tradicional.

La primera de ellas es el uso de la novela negra como un marco, como un esquema compositivo donde insertar toda una serie de temas que no tienen nada que ver con la idea inicial del género tal y como nos ha llegado desde autores clásicos estadounidenses.

La segunda de ellas es la inclusión de estos temas que rompen con la tónica de lo que se espera de una novela de este tipo: la crítica social que aparecía velada en las novelas clásicas aquí salta a primer plano. El tema de la cultura y de los libros parece una ruptura en otro frente, el literario, que tampoco tiene cabida en un género como este. El tema de la cocina hemos visto que funciona dentro de la novela como gran metáfora de la concepción de la vida y de los ideales del detective, es su rasgo característico frente al violín de Holmes.

La tercera conclusión a la que llegamos es la plena consciencia del autor de estar escribiendo novela negra. Este punto es el más curioso de cara a la inclusión en el canon ya que está rompiendo las convenciones de género pero a la vez es consciente de ello. Sabe hasta dónde hay que llegar. Sabe que tiene que haber un crimen, que tiene que haber un detective con un ayudante y que hay que crear una atmósfera. Todo lo demás son añadidos de corte social o cultural que vienen a dignificar la novela. Existe cierto pudor, cierta vergüenza por parte del autor a reconocer que la novela funciona como un producto de consumo. Por esto la disfraza de unas funciones de las que en principio carece y que más tarde van a pasar a ser constitutivas del propio canon de la serie Carvalho.

Estamos pues ante una novela negra. Es novela negra porque cumple con los cánones arriba descritos: el lenguaje, los narradores, los personajes...y es novela negra porque en definitiva existe por parte del autor cierta voluntad de género. Otra cosa son las hibridaciones que se incluyan y que no pasan de ser una serie de experimentos que surgen como consecuencia del afán experimentalista del autor.

¹⁷ *Ibidem*.

10.- Bibliografía

- AA.VV. *La novela policiaca española*. Ed. Juan Paredes Nuñez. Universidad de Granada. 1989.
- Rainov, Bogomil. *La novela negra. Arte y literatura*. La Habana. 1978
- Gómez Izquierdo, Enrique. La novela criminal: Definición y características. Revista cinco. Enero 2004.
- Campbell, Federico. *Manuel Vázquez Montalbán o la mitología popular*. Infame turba, Lumen, 1971, 1994.
- Fernández Colmeiro, José. “Desde el Balneario”, *Quimera*, número 73, 1988.
- Conte, Rafael. “La novela negra Policías y ladrones o el juego que quería ser real”. *EL PAÍS, LIBROS*, 5 / 8 / 1984.
- Quimaranda. “Carvalho y la cocina. Epílogo conmemorativo del 25º aniversario de Carvalho”, *En El balneario*, edición de enero de 1997, Planeta.