

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

SUBVERSION OF THE CRIME NOVEL AS IDEOLOGICAL ALTERNATIVE PROPOSAL: THE CONVERSION OF BLACK SUBGENRE IN *BLACK, BLACK, BLACK* (2010) AND *UN BUEN DETECTIVE NO SE CASA JAMÁS* (2012)
BY MARTA SANZ

FRANCISCO ÁLAMO FELICES
Universidad de Almería
falamo@ual.es

RESUMEN: Este trabajo es un análisis del sintomático tratamiento (subversión de los rasgos referenciales de la novela negra) del género policíaco que realiza Marta Sanz acorde con su proyecto de desenmascarar a la actual literatura dominante y convertirla en un discurso crítico y social.

PALABRAS CLAVE: novela negra; ideología; posmodernidad; capitalismo; novela española contemporánea; Marta Sanz

ABSTRACT: This article is an analysis of symptomatic treatment (subversion of the significant features of the black novel) of the detective genre that makes Marta Sanz keeping with its ideological project of unmasking the dominant literature today and return to the narrative and active role critical and unveiling of reality.

KEYWORDS: Thriller; Ideology; Postmodernism; Capitalism; Spanish Contemporary Novel; Marta Sanz



INTRODUCCIÓN

Los subgéneros novelescos, directamente vinculados con la tipología de la novela, pueden caracterizarse, en primera instancia, de acuerdo con los siguientes dos niveles: a) por su número de tipos, y b) por la diversidad existente en lo que se refiere a la serie poco homogénea de propuestas distintivas y de compendios clasificatorios, derivado, todo lo anterior, de la amplia nómina de variedades narrativas existentes, debido a su constante práctica literaria a lo largo de los años –con las propias especificidades y variantes ideológicas del lugar y modo de producción concreto en cada caso– y, además, por la heterogénea perspectiva crítica a la hora de su estudio, lo que deviene, en pura lógica, en el hecho de que, de acuerdo con tal o cual presupuesto teórico–crítico, se subrayen sobremanera a algunas de estas determinadas modalidades narrativas en detrimento, claro está, de otras debido a razones de índole sociocultural. Por otro lado, toda esta serie de modalidades narrativas comparten un sólido conglomerado de rasgos y caracteres afines.

Además, los subgéneros ofrecen en su lógica discursiva constitutiva la marca general de la mezcla o hibridación ya que dichos componentes referenciales suelen aceptar, de manera no problemática, la inclusión en un determinado subgénero de elementos característicos de uno o varios subgéneros diferentes, entre otros motivos porque estas modalidades discursivas no se caracterizan ni se estructuran atendiendo a criterios idénticos o familiares. Por consiguiente, los subgéneros narrativos:

... dependen de la importancia que adquieran los factores semánticos, pragmáticos, estilísticos o formales. Su carácter es adjetivo, parcial, y, generalmente, su función suele ser temática: poseen una dirección más limitada [que los géneros literarios] pues están más expuestos a las variaciones del sistema literario y del canon. (Rodríguez Pequeño 2008: 58)

En las siguientes páginas, intentaremos exponer la maniobra teórico–ideológica de subversión/degradación que realiza Marta Sanz de los componentes caracterizadores –definitorios– del subgénero policíaco para convertirlo en objeto de denuncia (y de reflexión activa lectora) sobre la irrupción del dominio del sistema capitalista, ya definitivamente, en todos los órdenes de la vida contemporánea.

1. CONSIDERACIONES TEÓRICO–NARRATOLÓGICAS PREVIAS SOBRE LA NOVELA NEGRA: LA ESTRUCTURA CLÁSICA Y EL PARADIGMA HÍBRIDO CONTEMPORÁNEO

Caracterizándose esta específica modalidad narrativa –tanto desde una perspectiva diacrónica como si la incrustamos dentro de la disección de tono sociológico de las contradicciones del capitalismo contemporáneo y del delito que desencadena la alienación y la explotación derivadas de dicho modelo económico– por su variada terminología descriptiva y/o conformativa, por el flujo constante de manifestaciones subgenéricas híbridas (desde la ficción de-

tectivesca hasta el documentalismo policial) y, si bien las dos formas canónicas siguen siendo la *novela enigma* y la *novela negra*,¹ optamos, por nuestra parte, por atender a la definición de *novela criminal* en tanto que concepto narrativo más operativo y sintomático:

Término preferible por su idoneidad temática y escaso valor neológico al de novela policíaca, que constituye un género narrativo bastante codificado y reconocible, incluso por sus marcas paratextuales. La novela criminal se caracteriza por su tema relativo a un delito (y su investigación o búsqueda de los criminales), su acumulación de funciones cardinales relativas a la investigación de un delito o comisión de crímenes, la redistribución actancial de personajes como el detective y el criminal y fuerzas como el crimen y la justicia, la organización secuencial básica crimen–búsqueda/no búsqueda–localización/no localización en un nivel proairético y la enigma –investigación racional– solución lógica en el hermeneútico y la codificación de la ideología jurídica. Pese a que hay numerosas fórmulas constructivas concretas (así, en Estados Unidos, se diferencian básicamente la *hard-boiled novel*, la *tough store* y la *crook store* dentro del propio *thriller*), en realidad existen dos tendencias fundamentales, la novela de enigma y la negra, cada una con sus modalidades de relato protagonizado por un investigador o delincuente. (Valles Calatrava 2002: 277)

Tres son las teorías que se presentan, casi sin ningún tipo de confluencia entre ellas, por lo demás, acerca de la génesis e institución de este género narrativo:

1– Los partidarios, como Hoveyda (1967) y Boileau y Narcejac (1968), de los orígenes arcanos de esta modalidad narrativa. Estos autores, junto a influen-

¹ “Los dos subgéneros principales de la novela policíaca presentan dos visiones del mundo contrarias y aparentemente irreconciliables entre sí. Ambas centran en el plano estético, aunque en diferente grado de importancia, la fórmula de la investigación como juego formal, pero es en el plano ético donde la diferencia entre estos dos subgéneros se hacen abismales, y, por consiguiente, donde se define cada uno de ellos. A medio camino entre la novela policíaca negra y la tradicional, aunque más cerca de la primera que de la última, encontramos un tercer subgénero al que podríamos denominar *novela policíaca ‘psicológica’ o ‘costumbrista’*, vertiente ejemplificada en la obra del escritor belga Simenon centrada alrededor del inspector Maigret. Esta corriente se caracteriza especialmente por el énfasis que pone en la caracterización e introspección psicológica de los personajes y la importancia de la descripción de los usos y costumbres, paisajes y ambientes sociales en los que transcurre la acción. Por esa razón, es de todos los subgéneros policíacos el más cercano al realismo tradicional. Al igual que la novela policíaca negra, esta corriente psicologista o costumbrista hace hincapié en la problemática moral y social, y la restitución del orden establecido es más problemática por lo general que en la novela policíaca clásica, mientras que el elemento de enigma (central de la novela policíaca tradicional) pasa a ocupar generalmente un segundo plano. Se distingue de la novela policíaca negra, sin embargo, en la mayor interiorización de los personajes (tanto víctimas como delincuentes) y la variada descripción ambiental, con lo cual la narración adquiere un ritmo más sosegado, un tono más introspectivo y un carácter más psicológico. Por otra parte, esta variante no tiene en general el poder corrosivo y la dureza de la novela negra; el lenguaje no es tan crudo, no refleja con la misma intensidad la violencia urbana; la visión de la sociedad es también menos feroz. El investigador de este tipo de novela no es un ser supernatural como en la vertiente policíaca tradicional ni un ser marginal como en la vertiente policíaca negra sino un ser normal, un ‘hombre gris’, típicamente un funcionario, como es el caso del pequeño–burgués comisario Maigret, protagonista de las novelas de Simenon” (Colmeiro 1994: 63–64).

cias provenientes del mundo de las leyendas y del folclore, sitúan el origen de esta modalidad en China.²

2– Los que mantienen, especialmente Alberto del Monte,³ que lo policíaco se conforma tras la publicación de los tres relatos axiales de E. Allan Poe, *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Rogêt* (1843) y *La carta robada* (1845). Estos tres relatos dejarían ya instaurados los que vendrían a ser los rasgos más significativos del género al menos en esta la primera etapa de la denominada *novela enigma*, a saber:

a) Un detective aficionado, no perteneciente a la policía ni a ningún cuerpo organizado, poseedor de unas extraordinarias cualidades deductivas y de observación, excéntrico, narcisista, frío, que se muestra despectivo con respecto a la capacidad de la policía y sus métodos; b) Un narrador co–protagonista amigo del detective, a quien auxilia en sus labores investigadoras, marcando además la superioridad del detective sobre él mismo y sobre el lector. Esta superioridad se manifiesta también en la información que poseen uno y otro, pues el investigador conoce cosas que no comunica al narrador y, por tanto, este tampoco al lector; otras veces el narrador, que si conoce algún dato, no se lo hace saber al lector, que está en inferioridad de condiciones; c) Creación de personajes sospechosos de haber cometido el crimen o los crímenes y de los testigos, con cuyos testimonios y las pistas presentes en el lugar del crimen se resolverá el misterio; d) La razón, como medio para esclarecer el crimen, que siempre supone un misterio, un enigma. Los modos de conocimiento y la técnica de la investigación son también materia de la narración; e) Predominio de la razón sobre la acción, a diferencia de las anteriores narraciones de aventuras, policíacas o no. (Rodríguez Pequeño 2008: 157–158)

3– Rodríguez Joulia (1970), plantea, por su parte, que la aparición del género se deriva de las especialmente nuevas y transformadoras características sociales que se desarrollan en el siglo XIX.

Dentro del amplio panorama de estudios realizados sobre la novela criminal, abordado, prácticamente, toda la gama de características, variantes, temáticas y representantes, vamos a detenernos en el análisis que el profesor Valles Calatrava (1990: 67–74) realiza de los componentes estructurales de este discurso novelesco, partiendo de la base teórica de que en tanto que texto narrativo

² "... pues en estas narraciones están presentes los elementos característicos de lo policíaco: pugna entre el criminal y el detective, reconocimiento de cadáveres, examen de huellas, estudio del ambiente de la víctima, análisis psicológico de los sospechosos, interrogatorios, investigaciones... en las que se recurre a la tortura, procedimiento habitual en la época y lugar, a la interpretación de los sueños y a lo sobrenatural" (Rodríguez Pequeño 2008: 155).

³ Alberto del Monte "concibe el género como un conjunto de componentes (temas, técnicas, personajes, moral, etc.) que forman un tronco del que pueden desgajarse o añadirse otros, generando de este modo géneros nuevos o variantes de un mismo género. De esta opinión son autores como Boris Tomasevski, Marie–Laure Ryan y Fernando Lázaro Carreter. Los géneros viven y se desarrollan; experimentan una evolución, a veces una revolución" (Rodríguez Pequeño 2008: 156).

la novela criminal se organiza en torno a una serie de elementos que organizan dicho discurso, los cuales pasamos a exponer:

1– El narrador. Dos son, con respecto a esta instancia de la narración, los aspectos más significativos: a) Con respecto al término de *narratorio*, hay que resaltar que el narrador puede organizar la trama de forma falaz para suspender, hasta el final, el misterio racional de la historia; b) En segundo lugar, la novela enigma suele caracterizarse por presentar un narrador infrasciente, que no suele utilizarse en otros géneros narrativos, el cual no tiene alcance de toda la realidad de lo sucedido hasta que el investigador–protagonista dé noticia o explicación.

2– Marco espacial y temporal:

... la novela enigma sobre todo (en su versión de protagonismo del detective) es semánticamente una especie de oración consecutiva generada desde un elemento subordinante que es el crimen, un efecto de esa causa, pero ello no implica que el tiempo narrativo no se desarrolle [...] de una forma prospectiva, desde el comienzo de la indagación/búsqueda/huida hasta la conclusión de la misma. En lo que respecta a su espacio peculiar, probablemente por determinaciones argumentales, frente a la preferencia de los lugares cerrados y de carácter privado (casa, incluso espacios aislados –campo–) por la novela enigma, que es un relato de índole más bien psicológica y que pretende reducir el elenco de personajes sospechosos, el realismo de la novela negra demanda en cambio sitios públicos que retratar (calle y, más ampliamente, ciudad), pues en ellos se encuentran la mayor parte de las contradicciones sociales (y, por eso, delictivas) del mundo actual. (Valles Calatrava 1990: 68–69)

3– Personajes y acción. Se necesita operar con una doble caracterización: la funcional, que caracteriza a los personajes según la importancia y el papel que desarrollen en la trama y la técnica, que los conforma de acuerdo en relación a su denominación y función jurídica y que se representaría según el siguiente cuadro:

PRINCIPALES:

Protagonista (*investigador*)

* Público: *juez, fiscal, policía, forense*

* Privado. *Detective, periodista, médico, abogado* o cualquier aficionado

Antagonista (*criminal-es*)

* No profesional: conocido(s) o no desde el principio

* Profesional

SECUNDARIOS:

* Ayudantes: *colaboradores, policías, peritos, confidentes, testigos*

* Oponentes: otros delincuentes, *cómplices*

4– Uno de los personajes medulares dentro del texto policíaco es la figura del *investigador*, que puede o no ser policía, si bien los nombres de los más famosos investigadores en estas narraciones no pertenecían a ningún cuerpo estatal de vigilancia organizado. Recordemos algunos de los consagrados: A.

Dupin (E. A. Poe), *Sherlock Holmes* (A. Conan Doyle), *Nero Wolfe* (Rex Stout), *H. Poirot* y *Mrs. Marple* (Agatha Christie), *Sam Spade* (D. Hammett), *P. Marlowe* (R. Chandler), *Maigret* (G. Simenon). Además, suele ser habitual la presencia de un compañero–colaborador en el esclarecimiento de las pistas a lo largo de la investigación: *Watson/Holmes*, *A. Goodwin/Nero Wolfe*, *Philo Vance/Van Dine*. Por lo demás:

La función de ese compañero es múltiple. Además de resaltar el raciocinio y la agudeza del protagonista sirve para que el investigador principal hable en voz alta, de manera que le escuchemos nosotros también; ayuda del protagonista en sus pesquisas, le proporciona información y aparece como el reflejo del autor, ignorante y sorprendido. (Rodríguez Pequeño 2008: 162)

5– Según Valles Calatrava (1990: 71–72), en la novela enigma de investigador la estructura básica en torno a la que se articulan los acontecimientos (o motivos) sería la que exponemos, de manera esquemática, a continuación:

ORDEN INICIAL PREEXISTENTE → DELITO → INDAGACIÓN RACIONAL (BÚSQUEDA) [¿quién?, ¿cómo?, ¿por qué?] → DESCUBRIMIENTO DEL ENIGMA Y CASTIGO [no siempre] DEL CULPABLE → RESTAURACIÓN DEL ORDEN INICIAL

Para el caso de la novela negra del mismo tipo solo se ofrecería como variante la eliminación del proceso racional y la inexistencia de un orden inicial preexistente en el mundo:

DESORDEN INICIAL → CRIMEN (ES) → PROCESO DINÁMICO DE BÚSQUEDA → LOCALIZACIÓN DEL DELINCUENTE (ES) → APARICIÓN [o no] DE UN ORDEN FINAL PARCIAL

6– Secuencias y funciones: Señala, por último, Valles (1990: 72–73) que el relato criminal, en todas sus manifestaciones, se origina partiendo desde una simple secuencia elemental encuadrada en tres términos nucleares determinantes: CRIMEN–BÚSQUEDA–LOCALIZACIÓN/NO LOCALIZACIÓN. Tal secuencia básica tendría su paralelismo en la historia del investigador de acuerdo con sus fines de desarrollo argumental: PLANTEAMIENTO–NUDO–DESENLACE, y con la estructura principal de intensidad dramática: CLÍMAX–ANTICLÍMAX–CLÍMAX.

Señalemos, finalmente, la especial ubicación del *crimen* en la estructura organizativa del relato policíaco:

Lo que sí es más delicado es que el crimen ocurra al final de la obra, pues en este caso raramente se trata de una obra policíaca, ya que lo importante no sería tanto la investigación como los motivos del crimen, que no son un enigma. Este tipo de relatos están más cerca de la literatura psicológica, centrándose bien en la figura del criminal, bien en la de la víctima, y son preferidos por la novela de intriga y por la novela negra no policíaca, es decir, sin investigación, y por la literatura de espías. (Rodríguez Pequeño 2008: 163)

En las últimas décadas, uno de los rasgos más sintomáticos de la influencia de la nueva episteme *posmoderna* en el marco específico de la producción artístico-literaria ha sido lo que, entre otros críticos, el profesor Pozuelo Yvancos (2005) denomina la heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos estéticos contemporáneos que han llevado de la mano al auge del experimentalismo y del hibridismo temático-formal. Todo lo cual, por consiguiente, está incidiendo y afectando, de manera directa, en la aparición y creación de muy distintas modalidades discursivo-literarias en los últimos años. Así pues, resulta indiscutible que el estatuto genérico de una obra no puede sancionarse ajustándonos únicamente a las marcas objetivas textuales, pues siempre entran en juego condicionantes tan determinantes como los que enmarcan el circuito comunicativo: productor, receptor, contexto... Y es que, como anota Fernando Cabo Aseginolaza (1992: 147): "El género es una categoría eminentemente pragmática y no una serie de rasgos o una agrupación de obras".

Efectivamente, es la hibridación de género la que ha llevado a muchos autores no específicamente policíacos a usar rasgos propios de este subgénero:

Y es que una de las consecuencias de que prácticamente todo lo que se presenta bajo la etiqueta de "novela negra" sea bien recibido por los lectores [...] y de las continuas interferencias entre los diferentes modelos narrativos es la indefinición y el vaciado de significado que está sufriendo la etiqueta de género negro [...]. Es cierto que no puede entenderse la *novela negra* sin los antecedentes clásicos basados en la resolución de un enigma, pues el recurso de la indagación como motor narrativo y la presencia de crímenes u otro tipo de delito son algunas de sus características constitutivas, pero también es que el realismo, la voluntad de crítica social, la ausencia de procesos deductivos racionales y la acción le confieren una apariencia totalmente diferente. (Sánchez Zapatero 2011: pp. 12 y 17)

Todo lo cual ha abierto un amplio abanico de prestamos técnico-temáticos que, como veíamos, han descentralizado a esta modalidad narrativa, como, por ejemplo: intriga criminal con ambientación histórica; novelas criminales situadas en periodos convulsos de la historia reciente española; investigación de temas del pasado a tramas que se desarrollan en la actualidad; ciencia-ficción; thrillers psicológicos y de terror; sucesos reales, etc.

Un panorama, por consiguiente, cuasi-cosmopolita que disimula, en realidad, el hecho de que esta praxis de lo criminal ha sido asimilada ideológicamente, tal y como ocurre con el resto de la producción novelesca contemporánea y que trazaremos en el siguiente apartado:

Con la nueva novela criminal surgida ya en el siglo *xxi*, no han sido pocas las voces que han reparado en la ausencia del fuerte compromiso crítico que caracterizaba a los novelistas de la época del desencanto. Así, el propio Juan Madrid definía a la novela criminal como un "vasto campo", pero "la mayoría de ellos forman parte del discurso dominante u oficial. (Rivero Grandoso 2014: 158)

Este es, pensamos, el escenario adecuado y pertinente en el que hay que enmarcar el especial y sintomático tratamiento que Marta Sanz realiza del relato criminal y desde donde mejor pueden analizarse y comprenderse las alteraciones y transformaciones que esta escritora aplica al canon escritural de la novela policíaca.

2. EL LUGAR IDEOLÓGICO DE LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

El flujo continuo y acomodaticio actual de ida y vuelta –ahistórico, en suma– de denominaciones, definiciones, (sub)géneros, movimientos, épocas, etc., en torno al discurso literario, está conduciendo a un aséptico planteamiento teórico–descriptivo que ha terminado por acabar desconectando la distinta matriz ideológica conformativa de cada una de aquellas referencias y la consiguiente difuminación de la radical historicidad del hecho artístico. Dicho inconsciente operativo ha terminado por sancionar la, ya extendida, concepción de que casi todos los conceptos y dispositivos literarios son sinónimos y equivalentes.

Y es que, coincidiendo con la exposición de César de Vicente (2011), es cierto, por lo demás, que:

También hay una relevancia teórica que nos ayuda a conocer la *naturaleza* de la literatura y el arte, es decir, de las condiciones históricas y sociales de la producción literaria y artística. La insistencia en la delimitación de los términos supone una demarcación entre la opinión (la *doxa*), la ilusión del saber inmediato, y la ciencia, la producción de conocimientos. Una función de vigilancia epistemológica (según la conocida tesis de Bourdieu) que fundamenta el desarrollo de la teoría. (César de Vicente 2011: 21)

Así, pues, es fundamental, en primer lugar, intentar acotar, desde una perspectiva dialéctica –de desvelamiento de coyunturas e inconsistencias ideológicas–, el material teórico previo que configure un correcto acercamiento al desarrollo del muy sintomático discurso narrativo de Marta Sanz, para articular su obra y su patente denuncia de la explotación contemporánea del hombre dentro de la actual infraestructura de dominio del capitalismo neoliberal y mundial, ya definitivamente instalado como la única forma posible de vida en el inconsciente de nuestra existencia:

... no nacemos en la vida sin más, sino en un sistema histórico ya configurado como si fuera la “vida”, un sistema histórico–familiar, lingüístico, de signos y costumbres tradicionales –cinco siglos de capitalismo– que nos va a ir configurando a su vez, paso a paso, desde que nuestro inconsciente pulsional/ideológico comienza a funcionar. *Nacemos pues capitalistas* –y hoy más que nunca– tanto los explotadores como los explotados. (Rodríguez Gómez 2013: 50)

Los nuevos presupuestos básicos –temáticas/argumentos– a los que va a tener que someterse el actual y “moderno” discurso literario –si quiere tener existencia de mercado, esto es, su publicación– vendrían a ser, entre los más incuestionables, los siguientes: 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. O en palabras de Antonio J. Gil (2009):

... el fragmentarismo y la nueva sentimentalidad impersonal y conceptual que parecían definitorio de la serie se resolverán aquí con la torrencial irrupción de un yo autoficcional que hará girar el foco del relato, rehumanizándolo y redramatizándolo en dos direcciones de signo igualmente ensimismado: lo confesional amoroso [4]y lo metaficcional [5], fundidos, eso sí, en una misma y unitaria trama. (Gil 2009: 34)

En resumen:

Males de clase, fácilmente reducibles y reducidos al escatológico vacío del individuo, de lo subjetivo, personal o íntimo, entre diversas patologías incluidas las relaciones personales y no las colectivas, familiares pero no de trabajo, de explotación pero domésticas, ciudadanas y amorosas, y también sexuales. (Fortes Fernández 2003: 15)

Nómina que vamos a completar con los caracteres que diseñan la arquitectura de la denominada filosofía de la *posmodernidad*, y que, siguiendo a Rodríguez Puértolas (1975: 275) aplica a la novela española actual (en tanto que confeccionada solo y únicamente como objeto de mercado): a) Lo lúdico como nuevo concepto estético y ético de la literatura *light*; b) El mito contra la Historia; el sueño contra la vigilia; el misterio contra la claridad; la evasión contra el compromiso; la irracionalidad contra el pensamiento; c) Silencio ante la literatura realista o ataque directo contra ella; d) Exquisiteces “venecianas”, solipsismos cada vez más cerrados, viajes a países y tiempos de Historia tan convenientemente lejana como falseada o sin Historia; e) La ilegibilidad como premisa o la insulsez artístico-literaria como característica; f) Editoriales y escritores cultos y sofisticados imponen las reglas del juego para un lector también culto y sofisticado, o que quiere serlo; g) Premios literarios de gran remuneración económica; concentración monopolista de la industria editorial; poder político como nuevo mecenas: o la compra o el ninguneo; h) Sometimiento de las clases populares a la cultura de masas: televisión, revistas del “corazón”.

Efectivamente, la ideología que el capitalismo avanzado ha trasladado a todo el ámbito cultural (y vital) de las sociedades contemporáneas –esa *posmo-*

⁴ “... aquel que nos arrastra a un *individualismo* idealista, tan inútil para el *reconocimiento* del mundo, como estéril para la producción de sentido...” (Escalera Cordero 2007: 13).

⁵ “Las novelas de metaficción –que no reflejan la realidad sino que se reflejan a sí mismas– critican un concepto ingenuo del arte como espejo del mundo y señalan que el arte no es más que arte o la literatura más que literatura” (Dotrás 1994: 192).

dernidad– y sustentada en la concepción de un mundo –el fin de la historia– en absoluto conflictivo o contradictorio que, tras el triunfo definitivo, y a todos los niveles, en la última década de dicho modelo de explotación, frente a otros metarrelatos político–sociales alternativos, deviene en nuestra literatura el hecho de que:

La novela española actual ha asumido –o interiorizado– la ideología del capitalismo avanzado hasta tal punto que todo conflicto aparece, en efecto, *privatizado*. Los elementos exteriores –lo social, lo político– desaparecen a favor de una lectura desde el *interior* del sujeto. (Becerra Mayor 2013: 30)

El sujeto contemporáneo se individualiza y se aliena perdiendo cualquier tipo de relación con su clase social quedando toda problemática o desequilibrio explicado y justificado desde el propio sujeto⁶ y como única ética las emociones y la fuerza *moral*. El componente, decíamos, *ético–moral* se convierte, ahora y también, en el espacio natural de los intelectuales:

Esta es su unidad de clase. Subliman la dominación real capitalista, literaturizan sus condiciones y relaciones de producción, de trabajo y vida; las transforman ideológicamente, reinvierten o reconvierten esas relaciones y condiciones de nuestro capitalismo real en las relaciones y condiciones de un inexistente –es decir, existente en la ideología y gracias a la ideología –capitalismo *normal, natural*, habitable, visible, incluso *moral* también, del que extraen su inspiración ¡cómo no! y la materia estética de sus poemas y novelas urbanas o viceversa, de una viceversa posmoderna. (Fortes Fernández 2010: 66)

Así pues, el dispositivo ideológico posmoderno desactiva la historia, ya que al no poder aprehenderla despliega dos operaciones alternativas y justificativas: o interpretarla (reduciéndola a lo imaginable) o hacerla más o menos inteligible (narrativizándola). Esto es:

La historiografía post–estructuralista, encabezada por el historiador estadounidense Hayden White [2003] y reforzada teóricamente por el antropólogo francés Paul Ricoeur [1999], desarrolla una reflexión epistemológica narrativa que reduce el conocimiento histórico a una cuestión puramente formal, desatendiendo las relaciones objetivas (materiales) que, en última instancia, determinan los hechos históricos. (Becerra Mayor 2013: 116–117)

Podemos enfocar, entre otras muchas opciones, la evolución de la novela española desde finales de los 70 en dos fases:

Primero, un periodo de experimentalismo intensificado, contrastado con el realismo social anterior. [...] La segunda fase con la transición política a partir

⁶ “De qué tratan en general hoy las novelas que son consideradas literatura: tratan del vaivén del entusiasmo y el decaimiento, tratan de la vergüenza, de los sentimientos de culpa, de las reservas... tratan de todo lo que los burgueses decentes utilizan en sus relaciones con el mundo para que sus vidas sean interesantes y se dificulten las vidas de los demás” (Gopegui 2008: 17).

de 1975; frente a ella, la opinión crítica ha variado: algunos han acentuado la continuidad de elementos barrocos y énfasis en los modos de expresión por encima del contenido humano representado, mientras que otros han señalado un retorno a la narrativa realista en su expresión, aunque esto no excluye la permanencia de elementos metaficticios. Al mismo tiempo, la definición de realismo ha tendido a ampliarse para hacer notar que no se ha vuelto a insistir en el compromiso primordialmente colectivo en la cuestión social. (Holloway 1999: 32)

O, siguiendo la exposición de Carmen de Uriaste (2009):

Dentro del espacio de la democracia autocrítica española (1975–1986) la sociedad estaba constreñida por las obligaciones tanto de unos individuos para con otros, como de los individuos para con ellos mismos; sin embargo, en la democracia avanzada (1986–2009) el individuo se relaciona en sociedad en base a sus derechos individuales sancionados por la sociedad de consumo. La privatización de las conductas basadas en la nueva ética posttradicional/global conduce a desarrollos de conductas narcisistas, ensimismadas, permisivas, ociosas, consumistas, alegres, adictas al juego y evasivas. (Uriaste 2009: 30)

Parece evidente, ya de entrada, que el concepto de intencionalidad de la novela –en su acepción más clásica– ha quedado diluido y solapado ante y bajo la irrupción de otros subgéneros novelescos (novela policíaca, generacional, histórica, realismo sucio, etc., entre los más representativos) que recogen y practican modelos más “adecuados” y “asimilados” de denuncia, fundamentalmente más ligados en su construcción con la noción narratológica de *narratividad*⁷ que se adecuan mejor, en su rentabilidad comercial, por lo demás, a un supuesto lector más (in)formado y con poca o nula conciencia de estar explotado. Por eso, puede señalar Sanz Villanueva (1985: 7) que la novela policíaca “ha sido uno de los caminos de la novela de transición para hablar de la realidad” o que Pablo Gil Casado (2004) considere las cuatro novelas de José Ángel Mañas (*Tetralogía Kronen*) y el movimiento punk, por ejemplo, un fiel reflejo de la situación político–social española, ya en los años noventa. Puede sancionarse con seguridad que en la actualidad:

Si el presente es presentado como una realidad postutópica y posrevolucionaria en las que las principales metas–narrativas transformadoras de la izquierda han entrado en una fase de *impasse*, el pasado emerge como un escenario cainítico de grandes esperanzas, ambiciones y virtudes político–biográficas. (Gómez López–Quiñones 2011: 115)

⁷ “La vuelta a la *narratividad* consiste en el retorno de un tipo de ficción –supuestamente– tradicional, cuya función básica es contar historias, narrar. Los nuevos narradores publican novelas que parecen volver al realismo, pero enriquecido por el tratamiento formal y psicológico, una falsa mimesis en el sentido tradicional: falsa porque la recuperación del pasado literario y la vuelta a formas tradicionales de narración remiten al procedimiento de inscripción–subversión del posmodernismo, a la parodia irónica intelectual” (Lozano Mijares 2007: 220).

Quedando, por consiguiente, dos perspectivas narrativas –fuera de cualquier análisis de proyección realista, en el sentido de aquella “ficción que adopta la mirada de un observador que observa y describe la poética con que la sociedad edifica su realidad” (Bértolo 2007: 135)– predominantes en nuestra novela más reciente:

El agotamiento de un paradigma epistemológico desde el que aplicar a la vez la realidad y la creación artística suscita en el escritor actual una respuesta que se bifurca en dos direcciones [...]. Por un lado, una mayoría se inclina por mantener a base de relatos nostálgicos la ficcional continuidad promovida por la cultura del bienestar; por otro, un grupo más reducido se afana por desmantelar la ilusión de nostalgia en la que está inmerso el sujeto contemporáneo, cultivando desde la intemperie un tipo de relato que aspira generalmente a no convertirse en *best-seller*. (Dorca 2011: 13)

Excepto la línea de continuidad que, para Mélanie Valle (2011), puede trazarse entre los novelistas del realismo social español –caso Jesús López Pacheco y Armando López Salinas (Becerra, 2013)– y los actuales Isaac Rosa, Belén Gopegui⁸, añadiendo, por nuestra parte, a Marta Sanz:

... los cuatro escritores se apoyan en una poética realista y social que reúne como la defensa de principios de izquierda, la consciencia del poder de las palabras (saben que ninguna ficción es inocente), el desenmascaramiento del discurso y de los relatos hegemónicos y una oposición a los mismos, la narración del presente. Como los dirigentes franquistas, los defensores del sistema capitalista también recurren a “microrrelatos de legitimación”. Los difunden para conservar y extender su legitimidad en la opinión e imaginación de todos. En sus ficciones, Gopegui y Rosa han realizado los intereses que dichas narraciones sirven. Por un lado, Gopegui ha puesto en tela de juicio lo que llama “relato de la ambición” en *Lo real* y el discurso dominante sobre Cuba en *El lado frío de la almohada*. Por otro, Rosa ha desmontado los discursos y relatos mayoritarios sobre la Guerra Civil, la dictadura franquista y la Transición en *El vano ayer* y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (Valle Detry 2011: 41)

Nuevos replanteamientos teórico–discursivos y praxis narrativas desideologizadas conformándose como dominantes para una literatura asimilada y construida, definitivamente, en tanto que objeto y producto de mercado y de consumo y que José Antonio Fortes (2007) desvela en su verdadero intersticio (operativo) de base: “Estas variantes de la inescritura de la realidad del capitalismo salvaje tiene un fundamento único, un pensamiento moral, la moral como trampa y coartada” (Fortes Fernández 2007: 161). En conclusión:

⁸ “Como la palabra realidad remite a realismo, y este a su vez contiene demasiadas connotaciones negativas, acudiré de nuevo a Bertolt Brecht quien decía que los realistas combaten todo tipo de esquematismo porque no hace posible el dominio de la realidad. Este es el realismo que me interesa, y el único que debiera merecer ese nombre, el realismo que combate todo tipo de esquematismo” (Gopegui 2011: 282).

Si el universo aparece como un rompecabezas, si la realidad del mundo se ha manifestado esencialmente fragmentaria, la imagen de la novela como espejo firme y ordenado de la realidad es inviable. De ahí que los narradores últimos hayan vuelto al intimismo y a la individualidad –recuperación de la memoria, recreación de la infancia, incursión en el mundo de los sueños, indagación en las relaciones interpersonales, búsqueda de la identidad propia–, en un intento de indagar, a través de la escritura, en las cuestiones que más nos interesan como personas. Y la conciencia de fragmentación y desvanecimiento tiene su correlato en las técnicas y estructuras narrativas –subjetivación del narrador, polifonía relativizadora, ruptura espacio–temporal, parodia e intertextualidad irónica, ambigüedad ontológica, hibridismo genérico–, en una perfecta visión de fondo y forma. (Lozano Mijares 2007: 231)

Frente a todo este discurso ideológico dominante, Marta Sanz va a optar, de manera radical, por una escritura –junto a una actitud pública– desde la “responsabilidad” para exponer, mostrar y desvelar esa *ideología invisible* que, para ella, es la que se supura desde el neoliberalismo enraizado en nuestras vidas. Desde ese convencimiento, nuestra autora parte del axioma básico de que no es cierta la relación entre el *realismo* y la denuncia o el compromiso social y ofertará otros mecanismos estéticos, como veremos, para confeccionar una narrativa subversiva y alternativa frente a los modelos sacralizados por la novela española actual: “No podemos usar las mismas palabras para tratar de comprender o interferir en una realidad distinta: sí podemos hacerlo si partimos de la base de que esa realidad no ha cambiado sustancialmente. Las posibilidades estilísticas del compromiso son incontables” (Sanz 2015: 13).

3. EL DISCURSO LITERARIO EN MARTA SANZ: SU REESCRITURA DE LA NOVELA NEGRA Y LA DISOLUCIÓN CLÁSICO–CONCEPTUAL DE ESTE SUBGÉNERO NARRATIVO

La propuesta narrativa de Marta Sanz,⁹ está íntimamente ligada a su propia concepción pública –política– de la literatura como un perfecto y adecuado instrumento de lucha que actúe como zapa frente, como expusimos, al discurso ideológico monopolista, dominante y alienante que se ha perpetuado y promovido, en las últimas décadas, desde las tribunas crítico–culturalistas del capitalismo neoliberal triunfante y su barniz pseudofilosófico –máscara de cualquier tipo de contradicciones sociales– denominado posmodernidad:

La literatura contemporánea se mueve así entre dos polos asombrosos: la negación del sentido de la literatura, tanto desde dentro de sí misma como desde el inconsciente ideológico que la sustenta. Es por eso por lo que se habla de muerte de la literatura. Pero ello solo es cierto si nos fijamos únicamente en el sentido que el sistema ofrece, no si nos fijamos en su práctica inmanente, esto es, en lo que es capaz de extenderse más allá de lo decible establecido. (Rodríguez Gómez 2002: 53)

⁹ Cfr., información bibliográfica de la autora en <<http://www.catedramdelibes.com/archivos/001186.html>>.

La escritura es, pues, para Marta Sanz, y como expondremos, un discurso disidente que propone construir, desde *otro* lenguaje, una *otra* literatura alternativa que descubra las trampas del pensamiento dominante y las falacias del pasado¹⁰ y que abra compuertas –la conciencia crítica/ciudadana– para la construcción de un mundo mejor, sin dominación y explotación: “se escribe desde la responsabilidad de saber que nuestra libertad está condicionada, visibilizando los espacios oscuros con la intención de operar como agente transformador” (Sanz 2015b: 12).

David Becerra (2015b), ha diferenciado tres etapas dentro de la evolución y maduración que Sanz realiza tanto de su escritura como del papel de la propia autora, en sus manifestaciones de prensa y actos públicos, en la sociedad española de los últimos años. En sus primeros textos –*El frío* (1995) y *Lenguas muertas* (1997)– intenta describir, aún de manera incipiente, las causas que desencadenan las injusticias que el capitalismo conlleva:

La afectividad –la amistad o el amor– aparece siempre como conflictivo, como si los vínculos afectivos no pudieran darse en la sociedad que retrata. [...] Se trata, pues, de una apuesta feminista donde la mujer puede labrarse su propia individualidad en el momento en que la estructura simbólica falocéntrica se derrumbra. (Becerra Mayor 2015: 115 y 119)

Tras este primer eslabón en torno a la plasmación de la problemática sobre la sentimentalidad femenina, centrada en la reinterpretación y análisis del cuerpo de la mujer, Sanz da un paso adelante –*Los mejores tiempos* (2001); *Animales domésticos* (2003) y *Susana y los viejos* (2006)– para, mediante el recurso de las técnicas realistas (la sociedad como conflicto y no como escenario), plasmar así, más dialécticamente, la instalación y la actuación de la ideología capitalista dentro de todos los resquicios que ofrece la cotidianidad del sujeto contemporáneo:

... el nuevo universo literario de Marta Sanz está ahora habitado por sujetos que ocupan un lugar específico en la estructura social capitalista. [...] Los personajes ya no representan a sujetos con problemáticas subjetivas y abstractas, sino que estas son resultado de relaciones históricas y de clase... (Becerra Mayor 2015: 119 y 121)

En su última etapa, proceso, diríamos mejor, de ajustamiento y sentido de su escritura, a partir de la publicación de *La lección de anatomía* (2008), nuestra autora ya es totalmente consciente de que una de las formas más efectivas de

¹⁰ “Posiblemente, los dos grandes relatos de la Transición son la Constitución de 1978 y la Nueva Narrativa: el primer relato es hoy ciencia–ficción en lo que se refiere al respeto a los derechos fundamentales que recoge; el segundo sigue constituyendo el canon de nuestra literatura y, en gran medida, es la cristalización formal de las ilusiones de una socialdemocracia que nunca llegó a existir. Me parece que ahora tenemos que articular otras narraciones que, de algún modo, traten de formular otras preguntas, planteen otras tesis, reinterpreten la historia e intervengan intrépidamente en el espacio común” (Becerra Mayor 2015: 21).

enfrentarse al capitalismo no es solo, como hasta ahora había llevado a cabo, exponer sus efectos en el desequilibrio y las injusticias sociales –insuficiencia del “realismo”–:

... ahí es donde el principio del realismo más convencional me parecía una opción retórica pertinente, poco a poco, me voy acercando a otro concepto de literatura política porque me doy cuenta de que el texto realista establece a menudo con el lector un vínculo familiar y complaciente que se coloca en las antípodas del tipo de comunicación que a mí me gustaría establecer con mis lectores. La inquietud respecto al cómo se cuenta no se puede separar de la inquietud respecto al qué se está contando. La “contractura” que persigo al escribir ha de ser de orden intelectual: desconfío de la comodidad y de la comunión de las almas. (González, Larraz y Somolinos 2014: 24)

sino mirar –desvelar– los discursos y las estratagemas que aquel proyecta y que le sirven para legitimar su ideología:

La autora sitúa el foco en el lenguaje para subvertirlo, porque entiende que la subversión del relato dominante puede contribuir asimismo a la subversión del sistema que construye dicho relato. Marta Sanz utiliza las estrategias estéticas de la posmodernidad para ir contra la posmodernidad. Pero, a su vez, Sanz afianza su propósito –también presente en su narrativa anterior– de recuperar al lector por medio de un método cercano al *distanciamiento* brechtiano, retándolo intelectualmente, con el fin de marginar el papel de espectador pasivo que le consigna la literatura dominante [...] para desalienarlo y devolverle su papel activo en el ejercicio de lectura. (Becerra Mayor 2015: 108)

Partiremos, por consiguiente, de esta última estrategia discursiva –replanteamiento ideológico– tripartito:

AUTOR (comprometido/ no asimilado)	TEXTO (extrañamiento/sub- versión del género literario)	LECTOR (activo/desconcerta- do/retado intelectualmente)
---------------------------------------	--	--

para entender cuál es el ejercicio –maniobra– que Marta Sanz despliega en su escritura anti–canónica y de contrahegemonía en torno a un género tan popular, arraigado y estructurado técnica y argumentalmente como la novela negra:

... Marta Sanz ha optado por la utilización de un género tan popular como el policíaco en sus novelas *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012) pero lo hace con un propósito bien distinto: se sirve de un género popular, al que puede acudir un público lector muy amplio, para que una vez que el lector se introduzca en la trama, *traicionarle* por medio de un acto de *subversión* del propio género. Sanz consigue violentar el género, romperlo, *epatar* al lector, jugar con sus expectativas, provocarle desasosiego, retarle intelectualmente. La concepción literaria de Marta Sanz parte de la convicción de que subvirtiendo el género literario –lo que provoca un efecto de extrañamiento y desconcierto en el lector– puede asimismo subvertir la propia realidad, el capitalismo. Sanz confía en que la subversión de la palabra constituya asimismo una subversión de la realidad desde donde se produce la escritura. (Becerra Mayor 2015: 17)

Pasamos, a continuación, a analizar ambas novelas y a ejercer, a la vez, un estudio comparativo entre los elementos formales y argumentales clásicos del género policíaco (que detallamos al principio) y la apuesta transformadora, alternativa y sustitutiva de una nueva arquitectura narrativa que propone Marta Sanz:

... una literatura con voluntad política –no solo ideológica– en su pretensión de fracturar los géneros dominantes de comunicación social cuestionando con ello el sistema que ha propiciado la aparición y desarrollo de dichos géneros debe integrar a la literatura desde dentro e indagar sobre sus límites... (Sanz 2012a: 107)

Uno de los principios que pone en cuestión Sanz es la enquistada convicción de la relación directa y necesaria entre la praxis realista y el compromiso o la denuncia social y que, en la novela negra, adquiere unas connotaciones muy sintomáticas. Es lugar común en la bibliografía española sobre este tema, desde la Transición hasta la actualidad, la consideración, tanto de la insuficiencia –agotamiento temático/ideológico– del realismo como ejercicio literario de denuncia social, como de la labor de sustitución que la novela policíaca/criminal realiza, en clara alternativa al anquilosamiento realista, y postulándose, así, como una de las vías claves para denunciar, en los últimos años, los nuevos desequilibrios sociales (Villanueva 1985; Colmeiro 1992):

La novela negra está traspasando fronteras y se está convirtiendo –si no lo ha hecho ya– en la novela social de nuestro tiempo. Son muchas las razones para poder afirmarlo –entre ellas, la denuncia implícita de la violencia, el compromiso con los menos poderosos o el carácter de crónica de un tiempo y un espacio concretos que conllevan las narraciones– pero quizá la más determinante sea el modo en que el género está trascendiendo sus propios límites y señas de identidad. (Sánchez y Martín 2011: 9)

O, según expone, desde una visión más diacrónica, Javier Rivero (2011):

Lo que comenzó en el siglo XIX con una finalidad lúdica, plantear misterios para entretener al lector, pronto se transformó en el siglo XX en el modelo más eficaz para exhibir los problemas sociales y difundir un discurso alternativo contrario al oficial, al emitido desde los centros de poder. (Rivero 2011: 4)

El primer movimiento de Marta Sanz va a ser intentar confeccionar *otra modalidad de narrativa policial*, alejada de la más mediática, sometida a las trampas y seducciones del mercado, y que se ha convertido en una novelística inoperante y aséptica, intentando, a su vez, confluír en esta su novedosa escritura lo ético y lo estético como basamentos diferenciadores, realizando una crítica del género desde dentro del género que faculte, al unísono, una crítica acertada y veraz de la realidad: "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 2013a: 40).

Con lo que, y ubicando la escritura y la concepción que de la literatura tiene Sanz (como pórtico al análisis de sus dos novelas negras) su apuesta teórico-técnico-narrativa:

... parte de los postulados de una renovación narrativa que entronca con los axiomas de una auténtica novela social con libertad formal y estilística, fuera de cualquier dogmatismo artístico. [...] Renueva tradiciones heredadas removiendo conciencias y disparando hacia las zonas más sensibles o más perversas del ser humano con la finalidad de desvelar sus conductas hirientes o sus falsedades [...] generando una amplia suerte de intertextualidades desde las que se mira a la cultura pasada para proyectarla hacia las realidades de hoy. (Sánchez Dueñas 2012: 631)

Black, black, black (2010) se conforma narrativamente, en apariencia, si seguimos, de manera superficial, su línea argumental, de acuerdo a la estrategia clásica del relato criminal (los padres de la geriatra Cristina Esquivel contratan al detective Arturo Zarco para que descubra al asesino de su hija), para, y sirviéndose de los tópicos de este género novelesco, desde la superficie narrativa –el proceso de investigación– reflexionar a lo largo del texto de la, casi siempre solapada, violencia íntima y *cotidiana* que se segrega dentro del capitalismo:¹¹

El componente de crítica social de la novela negra me parece muy adecuado para los escritores sobre el mundo de hoy: una crítica que se centra en lo que sucede en mi dormitorio o en la casa de al lado, y no en el lejano exotismo de las grandes corporaciones internacionales que explota otro tipo de narrativa que me parece legítima, pero que no me interesa tanto. [...] En *Black, black, black* he procurado subrayar el componente crítico del género y sacar a la luz sus trampas. (Sanz 2010 [entrevista])

Resulta, por tanto, desde el primer instante, muy extraño y desconcertante para el lector común de la novela negra el dispositivo de técnicas discursivas que la novelista despliega para la explicación, desarrollo y resolución de la trama y de los sucesos que se desarrollan. En efecto, frente al horizonte de expectativas consolidado como axial en estas historias:

En la novela criminal, el crimen o la conducta criminal ha de ser el elemento fundamental de la acción, aquel en torno al cual gira toda la trama, bien sea para averiguar quién fue el culpable, bien para investigar la gestación del delito, bien para examinar el temor o la repulsión de la conducta criminal, bien para justificar esta o incluso para reírse de ella, pero siempre como médula argumental del relato. (Vázquez de Parga 1983: 24)

Marta Sanz reconduce y reescribe dichos parámetros:

¹¹ "... la violencia se inscribe, en la novela, en la lógica del capitalismo avanzado: la violencia forma parte del sistema y ambos términos –violencia y capitalismo– resultan del todo indisolubles [...] no importa quién ha cometido el crimen sino bajo qué condiciones materiales –esto es: sociales y económicas– se produce" (Becerra Mayor 2015: 148).

... frente a la asepsia y a la concepción de la resolución del crimen como juego o reto intelectual [...], en *Black, black, black* los investigadores no se sienten por encima de las víctimas, ni de los criminales, sino que son muy conscientes de que forman parte de esa masa, de esa comunidad, de que todos estamos sujetos a presiones muy similares y que, en ese sentido, somos vulnerables y podemos experimentar empatía, comprensión o piedad [...] una novela que pretende ahondar en una doble faceta: la crítica de la realidad y la crítica de los moldes retóricos que nos sirvan para concretar esa realidad en el texto. (Sanz 2010 [entrevista])

Así, desplazando a la velocidad narrativa, intrínseca a todo proceso investigador; obviando el tipo de comienzo *in media res* abrupto (que conecta la historia con la estrategia del *suspense*); limitando la presencia determinante –configuradora del mero marco espacial– de las ubicaciones urbanas en tanto que huellas de un antidialéctico y empírico sociologismo burgués; utilizando las técnicas retrospectivas y de anticipación del tiempo narrativo (analepsis y prolepsis) y alterando la caracterización típica de los personajes de este tipo de relatos (principales –protagonista/antagonista–, y secundarios –ayudantes/opponentes–), como expusimos en el primer apartado, sorprende, ya de entrada, el propio funcionamiento paratextual del título de la novela (recordemos que los *títulos* de las obras, dentro del horizonte de expectativas del lector en general, se oferta como la primera conjetura narrativa y que, por lo demás, puede iniciar el contenido o presentarse como una de las llaves interpretativas del relato) por la carga connotativa que lleva implícita:

... *Black, black, black* [...] es un título que homenajea la contundencia de negro y a la vez en la repetición, ironiza un poco sobre cómo se va gastando lo que se repite mucho: black, black, black puede sonar como el balbuceo de un bla, bla, bla... [...] propone un diálogo y [...] abre preguntas en torno a nuestra posición de lectores. (Sanz 2010 [entrevista])

La velocidad narrativa habitual, decíamos, ligada a cualquier proceso de resolución del inicial acto delictivo (pistas, interrogatorios, declaraciones...etc.) es sustituida por técnicas decelerativas de la acción tan significativas como el *monólogo autocitado* (Sanz 2013b: 14) o el *relato focalizado internamente* (15) (Álamo 2013: 187 y 373), que vienen a reflejar y a exponer una muy específica lectura profunda de las miserias humanas y sociales a través, sobre todo, de sus dos personajes centrales, Arturo Zarco y su ex-mujer Paula que, también, vienen a subvertir el tratamiento tópico que de las parejas investigadoras suele hacer la novela detectivesca.

Si bien es cierto que, en las series policíacas más conocidas y comerciales en España, se sigue practicando la combinación de una pareja protagonista –ya que proporciona más fluidez a la acción que la simple actuación de un investigador solitario– (Leo Caldas y Rafael Estévez, de Domingo Villar; Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro, de Lorenzo Silva, o Petra Delicado y Fermín Garzón, de Alicia Giménez Bartlett, entre las de mayor éxito), en *Black, black, black*, dicha pareja desmolda la actuación unívoca y corporativa de las anteriores. Y es que Arturo

Zarco ofrece una contra-imagen del detective al uso (son de destacar, por otro lado, las ironías que desgrana el texto acerca de esos tópicos; cfr. 16–17): cuarentón, gay –enamorado de un joven– (17–18 y 68–76), indeciso, poco resolutivo y, en todo momento, dependiente de su ex–mujer (una especie de voz de la realidad) con la que mantiene un continuo y desconcertante juego de contacto/seducción¹² telefónico a lo largo del relato:

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 emborriona su visión y no le permite ver la realidad. (Sanz 2010 [entrevista])

Sin duda, una de las estrategias narrativas fundamentales de esta novela es la utilización, como instrumento o infraestructura ideológica, del *diario*¹³ (por parte del personaje llamado Luz) para arrojar sobre la narración una honda, plena de desequilibrio intencionado, reflexión acerca de lo que significa la *verdad* en la literatura, esto es: según de quien sea la presencia de la palabra se construirá un relato distinto al otro de la realidad: “La realidad adquiere una forma lingüística cuando las cosas no son como han sucedido, sino como se han contado” (Becerra Mayor 2015: 149).

De donde se desprende que, en el primer capítulo, Zarco manipule el discurso –introduciendo cuestiones irrelevantes y datos poco significativos e, incluso, innecesarios para la investigación– buscando únicamente hacerle daño a su ex–mujer, en tanto que ya, en el tercer capítulo, sea, ahora, Paula quien altere ese discurso como venganza al comportamiento y al dolor que Zarco le causa al principio, en un juego ambivalente de *verdades*.

Como consecuencia de esta reescritura del subjetivismo del *yo*, resulta que al final de la novela lo que menos ha interesado, alterando y desviando, por consiguiente, la misma matriz del género criminal es quién ha sido el asesino de Cristina Esquivel, ya que el objetivo de Marta Sanz ha sido exponer cómo es (puede ser) el significado, insistimos, de la *verdad* en el discurso literario y, a la vez, el hecho de que la utilización del lenguaje funciona como un efectivo instru-

¹² “La seducción se entiende como un juego de dominación que se concreta en las conversaciones telefónicas –esa es la base estructural de la novela: una serie de conversaciones telefónicas– que mantiene el detective Arturo Zarco y su ex mujer, Paula” (Sanz 2010 [entrevista]).

¹³ “El Diario, decíamos, reproduce literalmente esa ideología burguesa del *sujeto*: porque se piensa que la única realidad a conocer (el único elemento a producir) es el propio ‘yo’ que se vacía, que se evacua, las páginas íntimas y secretas del diario personal. [...] El Diario está, en suma, en la base de toda la producción literaria actual en tanto que la obra literaria se sigue concibiendo como un ‘objeto’ producido por un ‘yo’ o un ‘sujeto individual’ que cuenta sus propias ideas, sus sentimientos... y los vuelca –o evacua sobre un ‘objeto’ llamado poema o novela– al que a la vez constituye– etc. El Diario es, pues, la formulación esquemática y más pura de esa problemática ideológica. Y ello ante todo por una razón muy sencilla: porque parece que en el Diario no hay nada que se interponga aparentemente entre el *yo* del *sujeto* y lo que ese *yo* cuenta. En las páginas del *Diario* se transparenta (de nuevo: aparentemente) la verdad misma y sin velos del sujeto que escribe” (Rodríguez Gómez 1984: 253–255).

mento de dominio ideológico, larvado, ya, en los intersticios de la cotidianeidad. De ahí que:

Los enfoques conjuntos o las omnisciencias han sido sustituidos por las ópticas parciales, las miradas individuales, el relativismo y las preocupaciones personales y privadas donde el sujeto aparece como un ser aislado y vacío atormentado por sus dudas e inestabilidad, inseguro de todo, impotente ante el desbordamiento de lo (des)conocido y lanzado en solitario a un precipicio abismal donde se encuentra solo con su ser, sus dudas, sus temores, su incomprensión y su tragedia personal sin saber cómo ni por qué ha llegado a ella. (Sánchez Dueñas 2012: 638)

Este proyecto crítico–subversivo centrado en la disolución del modelo clásico policíaco y en la introducción en el texto de otras técnicas alternativas o poco comunes a sus códigos motores constitutivos y diferenciadores, tiene su continuación en una especie de, por decirlo de esta manera, segunda parte de la relación Zarco/Paula y que Marta Sanz culmina con *Un buen detective no se casa jamás* (2012), novela cuyo título, como el anterior, reconstruye y reconduce, en este caso, la cita de Raymond Chandler,¹⁴ ya que ambas narraciones las considera su autora como un discurso de *anti–seducción*:

Creo que esa pequeña rebeldía frente a las convenciones y a las fórmulas es la mejor manera de rescatar el espíritu de denuncia del género negro, y el virtuosismo, el arte de prestidigitación, el innegable componente moral de las primeras novelas enigma. Escribo en términos generales y también esta novela en particular porque me inquieta el mundo, su estado de salud, y las palabras que sirven para contarlo. (Sanz 2012b: 43)

Ahora, efectivamente, rompiendo con el discurso dominante de lo erótico–sentimental impuesto en la nueva microfísica del poder:

En el interclasicismo global, en el mercado del cuerpo erótico, se lucha solo por el matiz, como en la moda. Todo se convierte, decimos, en estrategias o estereotipos de competencia. Demostrarse que uno es competente significa en definitiva entrar en competencia con los otros. Lo que supone estar atentos al cambio de los modos y las modas del cuerpo erotizante [...]. Porque podríamos hablar de que hay un capital constante (lo invisible que no cambia) y un capital variable (lo visible) que necesita el mercado de cuerpos para funcionar como cualquier otro mercado. Cuando las variables se convierten en constante, el mercado nos conduce a una nueva variación, a un nuevo cambio. Así por ejemplo en el mercado literario se llevan hoy la moda joven y las literaturas temáticas (las escritas por negros, homosexuales, feministas, etc.). Una muestra más de que el capitalismo se aprovecha de cualquier insurrección. (Rodríguez Gómez 2003: 18)

¹⁴ “*Un buen detective no se casa jamás* es el epifonema con que Raymond Chandler pretende resumir las estrategias que deben vincular sentimentalmente a los personajes en las novelas de detectives” (Sanz 2012b: 44).

Arturo Zarco aparece descrito, en esta ocasión, como un enamorado patético y despedido que huye, de sus propias frustraciones e incapacidades, a casa de una amiga adinerada (Marina Frankel) para ayudarla a resolver, ya iniciada la trama, otro asesinato. En esta ocasión:

El amor subvierte el género y desde esta subversión de lo literario Sanz se permite –mediante la mirada ácida de su protagonista– describir la vulgaridad de una burguesía levantina (en cuyo riurau) el detective encuentra cobijo, enriquecida por medio de la especulación inmobiliaria y la urbanización del paisaje. (Becerra Mayor 2015: 152)

A través de estas páginas, Marta Sanz dinamita otro pilar estructural diegético de lo policíaco. La autora demora, conscientemente, la aparición del crimen y su móvil a lo que antepone un despliegue de actos, observaciones de todo tipo, impresiones varias, acontecimientos dispares y alteraciones de la línea cronológico–temporal (analepsis y prolepsis, fundamentalmente) de la historia, persiguiendo la desorientación y la sorpresa del lector: “quien se ve obligado a realizar un esfuerzo para poder ir encajando los distintos planos temporales y relaciones biográficas del texto” (Sánchez Dueñas 2012: 636). Veamos, como ejemplo, el comienzo de una novela de Carlos Pérez Merinero y esta de Marta Sanz para observar la diferente concepción de los inicios en ambos textos (el primero, paradigmático de lo criminal, y el propuesto –alejado de los clichés– por nuestra autora):

<i>Desgracias personales</i> , de C. Pérez Merinero	<i>Un buen detective no se casa jamás</i> , de M. Sanz
<p>Me digo una y otra vez que es mentira, pero sé que es verdad: soy una asesina. Sí, como suena: una asesina. ¿Qué otro nombre reciben si no las mujeres que han matado a una persona? El hecho de que él se lo mereciese no cambia las cosas. Ningún atenuante podría hacerme creer que no soy lo que soy: alguien que ha quitado la vida a un hombre al que hace apenas unas horas ni siquiera conocía. Tampoco en estos momentos, cuando ya todo ha pasado, sé nada sobre él. Ni su nombre, ni dónde vivía, ni si tenía familia... Nada. (Pérez Merinero 1992: 11)</p>	<p>Tengo el corazón roto y no sé conducir. He comprado un billete de autobús. He desconectado el móvil y me he hecho la promesa de no encenderlo más que por las noches para comprobar las llamadas perdidas y los mensajes. Todo el día será como un dolor extendido hacia ese momento negro como el agujero del culo. Retención que acaba en espasmo de placer. O quizá el corazón se me pulverice cuando, tras escuchar la señal de encendido del teléfono, compruebe que nadie me ha buscado. Que a nadie puedo castigar con mi desaparición. –Tómame esta botella conmigo; en el último trago me besas...-. Con el volumen excesivamente alto, mi compañera de asiento escucha una canción, como pensada para mí, a través de unos auriculares. Ahora y durante los próximos meses, casi todas las canciones estarán como pensadas para mí. Mi compañera de viaje le pega un traguito a su cola light. (Sanz 2014: 13)</p>

Como anotábamos líneas arriba, en esta novela el crimen deja de ser el eje operativo de la narración: “El crimen es banal. Yo escribo sobre el crimen que tiene una raíz económica. En *Un buen detective no se casa jamás* hay otra forma de crimen: la inhibición, la imposibilidad, el exceso de pulcritud. El miedo a mancharnos las manos. A la metamorfosis social e íntima (Sanz 2012b: 47). El dispositivo investigador, de nuevo, en esta segunda novela es alterado, subsumido o sustituido por una exposición pseudo–perversa de lo amoroso, por una puesta en escena de ciertos arquetipos de los cuentos de hadas, por un tratamiento privilegiado del lenguaje –otra vez, la ironía sobre la labor detectivesca (2014: 78, 95, 104, 209); polifonía de voces narrativas; intertextualidades, en especial las cinematográficas (79, 84, 86, 122, 123, 212); personajes desterritorializados; microcosmos familiares...etc.– al que desentraña de su ubicación habitual (“Iluminando facetas de la realidad desapercibidas y desatendidas” (Sanz 2003 [entrevista]) para situarlo en lugares imprevisibles para el lector, producto de una estrategia –desvelar la realidad y conectar la experiencia del lector con la del escritor– muy estudiada y calculada:

[Marta Sanz] ha tratado de hurgar en las acomodaticias tendencias narrativas y de agujiar con sus mundos de ficción las continuas faltas de referentes de compromiso y/o elusiones de los discursos novelescos en el periodo que encabalga el siglo xx y el xxi [...] y que por medio de sus personajes y de su descarnado lenguaje el lector repare en esa realidad circundante e inmediata que le rodea y que día a día pasa desapercibida sin querer verla o sin detenerse a contemplarla. (Sánchez Dueñas 2012: 630)

EPÍLOGO

Estas dos novelas *negras* de Marta Sanz responden a parte de su proceso personal (político) y literario de rebelarse contra la estética subjetiva, intimista y complaciente de la posmodernidad con una doble finalidad. En primer lugar, sirviéndose de las estrategias estéticas de aquella para subvertirlas, intentando, de esta manera, arañar en el sistema ideológico que ha instaurado esos relatos y, en segundo lugar, recuperar, frente al lector pasivo de la literatura actual, y retándolo intelectualmente, en sus propias palabras, una lectura activa y co–participativa, poniendo en práctica en su novelística métodos y técnicas emparentadas con el distanciamiento brechtiano:

De cualquier modo la “apuesta realista” hoy (a la manera, diríamos, de Brecht pero también de Raymond Carver o Michael Heir) supone sacar a la luz las contradicciones del inconsciente que nos habita y que objetivamente “engrasa” a las relaciones sociales. Esto que se podría llamar el intento de producir el “efecto–verdad”, hacer visible lo invisible, más que la tradicional descripción de “lo que se ve” o “se oye”. (Rodríguez Gómez 2002: 272–273)

A pesar de que nuestra autora comparte con el género negro más comprometido en la actualidad su denuncia de las injusticias sociales, políticas y judiciales y su reflexión acerca de a qué responde la nueva composición geopo-

lítica neoliberal contemporánea, opta, como hemos expuesto, por oponer la diferencia entre ese mundo y sus palabras, entre la realidad y las representaciones que nos imponen de ella, diseccionando, de manera dialéctica y materialista, la consigna postmoderna de que lo único importante es el *lenguaje*.

De ahí que el despliegue amplio y radicalizado que de lo estético realiza en estas novelas— puntos de vista del asesino y de la víctima / juego intertextual / parodia / cinefilia / polifonía textual / presencia de lo metaficcional / reelaboración del lenguaje / rechazo de las identidades unívocas / hibridismo del género—, responda, como ella subraya, a la siguiente meta: “Quizá el futuro consista en hacer la crítica al género desde dentro del género y, en esa apuesta retórica, estar haciendo a la vez crítica de la realidad” (Sanz 2013a: 42).

OBRAS CITADAS

- Álamo Felices, Francisco (2013): “El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración”, *Lingüística y Literatura*, n.º 64, pp. 179–201.
- Becerra Mayor, David (2013): *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid, Tierradenadie ediciones.
- (2015a): “Entrevista a Marta Sanz”, *Buen salvaje*, n.º 2, pp. 20–23.
- (coord.) (2015b): *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid, Tierradenadie ediciones.
- Bértolo, Constantino (2007): “Realidad, comunicación y ficción: a propósito de *El padre de Blancanieves*”. En Matías Escalera Cordero (coord.): *La (Re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*. Madrid, Tierradenadie ediciones, pp. 129–146.
- Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas (1968): *La novela policial*. Buenos Aires, Paidós.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- Colmeiro, José (1992): “Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca”, *España Contemporánea*, n.º 2, pp. 27–39.
- (1994): *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.
- De Vicente, César (2011): “El realismo social en las revistas culturales comunistas de posguerra (una lectura sin conclusiones)”, *Revista de crítica literaria marxista*, n.º 5, pp. 21–29.
- Dorca, Toni (2011): “Contornos de la narrativa española actual (2000–2010): Presentación”. En Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (coords.): *Contornos de la narrativa española actual (2000–2010)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 13–18.
- Dotrás, Ana M^a. (1994): *La novela española de la metaficción*. Madrid, Júcar.
- Escalera Cordero, Matías (2007): “El vacío abisal de una literatura sin realidad presente (ni pasado)”. En Matías Escalera Cordero (ed.): *La (Re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*. Madrid, Tierradenadie ediciones, pp. 7–16.
- Fortes Fernández, José Antonio (2003): *La guerra literaria*. Madrid, Tierradenadie ediciones.

- (2007): "Escribir la lucha de clases". En Matías Escalera Cordero (ed.): *La (Re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*. Madrid, Tierradenedie ediciones, pp. 157–166.
- (2010): *Intelectuales de consumo. Literatura y cultura de Estado en España (1982–2009)*. Jaén, Almuzara.
- Gil, Antonio J. (2009): "Postnovela versus la vieja historia de la nueva narrativa", *Quimera (Revista de Literatura)* (Dosier "Novela española de la década"), n.º 313, pp. 31–34.
- Gil Casado, Pablo (2004): "Tetralogía Kronen: realismo, dimensión crítico social y posmodernidad (I)", *Ojácano*, n.º 26, pp. 77–102.
- Gómez López–Quiñones, Antonio (2011): "La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la guerra civil". En Palmar Álvarez–Blanco y Toni Dorca (coords.): *Contornos de la narrativa española actual (2000–2010)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 111–119.
- González, Sofía; Larraz, Fernando; y Somolinos, Cristina (2014): "Intersecciones entre relatos: literatura y discurso dominante", *Contrapunto*, n.º 10, p. 24.
- Gopegui, Belén (2008): *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid, Universidad Complutense.
- (2011): "Tres condiciones necesarias, aunque no suficientes, para una literatura de izquierdas". En Palmar Álvarez–Blanco y Toni Dorca (coords.): *Contornos de la narrativa española actual (2000–2010)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 281–283.
- Holloway, Vance R. (1999): *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española*. Madrid, Fundamentos.
- Hoveyda, Fereydoun (1967): *Historia de la novela policial*. Madrid, Alianza.
- López Salinas, Armando (2013): *La mina*. Ed. de David Becerra Mayor. Madrid, Akal.
- Lozano Mijares, María Pilar (2007): *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco Libros.
- Pérez Merinero, Carlos (1992): *Desgracias personales*. Madrid, Grupo Libro 88.
- Pozuelo Yvancos, José María (2005): "Narrativa y Posmodernidad", *Cuadernos de Mangana*, n.º 30, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca.
- Ricoeur, Paul (1999): *Historia y narratividad*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona / Paidós.
- Rivero Grandoso, Javier (2011): "Disecionando el género negro", *La página* (Dosier "Anatomía de la novela policial"), n.º 89/90, pp. 3–6.
- (2014): "La novela criminal española: del desencanto al boom editorial", *Miscelánea. Assís*, n.º 16, pp. 153–170.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos (1984): "Poesía de la miseria, miseria de la poesía (Notas sobre el 27 y las vanguardias)". En *La norma literaria. Ensayos de crítica*. Granada, Diputación Provincial, pp. 234–271.
- (2002): *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada, Comares.
- (2003): *Literatura, moda y erotismo: el deseo*. Granada, Investigación&Crítica Ideología Literaria en España.
- (2011): *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*. Granada, Universidad de Granada.

- (2013): *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid, Akal.
- Rodríguez Joulia, Carlos (1970): *La novela de intriga*. Madrid, ANABA.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid, Eneida.
- Rodríguez Puértolas, Julio (1975): "Democracia, literatura y poder". En VV.AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975–1990*. Madrid, Akal, pp. 267–277.
- Sánchez Dueñas, Blas (2012): "Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos*, de Marta Sanz", *Signa*, n.º 21, pp. 625–649.
- Sánchez Zapatero, Javier (2011): "El género negro: entre la convención y la transformación". *La página* (Dosier "Anatomía de la novela policial"), n.º 89/90, pp. 7–24.
- y Martín Escribà, Àlex (eds.) (2011): *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona, Laertes.
- Sanz, Marta (2003): "Entrevista a Marta Sanz. Marta Sanz, en 5 minutos", <http://www.elmundo.es/elmundolibros/especiales/2003/03/la_novela_que_viene/e_marta.html> [última visita: 1.9.2016].
- (2010) [entrevista]: <<http://www.elmundo.es/yodona/2010/03/10/actualidad/1268223635.html>> [última visita: 1.9.2016].
- (2012a): "Razones para la novela hoy", *Youkali*, n.º 12, pp. 104–109.
- (2012b): "Porqué un detective no se casa jamás", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 741, pp. 43–47.
- (2013a): "El buen y el mal futuro de la novela negra". *Viento Sur*, n.º 127, pp. 31–42.
- (2013b): *Black, black, black* [2010]. Barcelona, Anagrama.
- (2014): *Un buen detective no se casa jamás* [2012]. Barcelona, Anagrama.
- (2015): "Siete apuntes sobre literatura y compromiso", *Mercurio*, n.º 175, pp. 12–13.
- Sanz Villanueva, Santos (1985): "El realismo en la nueva novela española", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 464–465, pp. 7–8.
- Uriaste Azcorra, Carmen de (2009): *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994–2009)*. Madrid, Fundamentos.
- Valle Detry, Mélanie (2011): "Pasado, presente y futuro del realismo social. Un acercamiento brechtiano", *Revista de crítica literaria marxista*, n.º 5, pp. 31–46.
- Valles Calatrava, José R. (1990): *La novela criminal*. Almería, IEA.
- (dir.) (2002) (co-autoría Francisco Álamo Felices): *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada, Alhulia.
- Vázquez De Parga, Salvador (1983): "La novela policíaca española", *Los Cuadernos del Norte* (Novela criminal), vol. IV, n.º 19, pp. 24–37.
- White, Hayden (2003): *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona / Paidós.