

EVOLUCIÓN DE LA NOVELA NEGRA: DEL DETECTIVE DURO AL MONSTRUO EDUCADO



JESÚS ALONSO RUIZ

1. EL NOMBRE DE LA COSA

Resulta muy difícil – o, incluso, imposible - definir o, siquiera, establecer límites de lo que es la novela policial.

Esta imposibilidad se deriva de dos aspectos que han venido acompañando al género desde su nacimiento:

a. El caos terminológico resultante de denominaciones diferentes en lenguas diferentes. Valga como ejemplo que, en inglés, la palabra “policía” o sus derivados no aparecen en ninguna de las variantes del género.

b. La variedad del contenido de las historias que se cuentan.

Para empezar, el término “policial” merece alguna aclaración: hace algunos años, en español se prefería el término policíaco, también proveniente del francés *policier*. No obstante, en Argentina, Borges y Bioy Casares¹ y, en España, Javier Lasso de la Vega² prefirieron en sendos libros la denominación *policial*, que se ha hecho hoy más común entre especialistas.

Tanto policíaco como policial, son dos palabras poco ajustadas para relatos en los que lo “policial” está, la mayor parte de las veces, muy lejos de su contenido. Con mayor propiedad hablaríamos de novela delictiva si no fuera porque el delito está, a su vez, presente en una enorme cantidad de novelas que se resistirían a ser catalogadas como “policiales”.

A partir de esta precisión convendría decir que el género nace sin ninguno de estos términos.

Sin necesidad de remontarse (como es costumbre en casi toda aproximación al género) a *Las mil y una noches* o al *Zadig*, de Voltaire, el género, en su forma moderna, aparece con cuatro relatos de Edgar Allan Poe (1809-1849): *El asesinato de Marie Roget*, *Los crímenes de la Calle de la Morgue*, *La carta robada* y *Tú eres el hombre*.

En ellos el protagonista no es un policía, sino un amateur (aún sin el nombre de detective) fanático de la reflexión y cuyas aventuras intelectuales están narradas por un amigo innominado, prefigurando así al doctor Watson.

El género alcanza la madurez con Arthur Conan Doyle (1859-1930) y su Sherlock Holmes, protagonista de cuatro novelas y 56 relatos breves (lo que los holmesianos llamamos el *canon*).

Los cuentos de Holmes fijan los elementos que se convertirán en el paradigma de este tipo de relatos que irán poco a poco complicándose y depurándose hasta convertirse en lo que se ha dado en llamar **novela-problema**:

- Un detective privado
- Un crimen aparentemente insoluble
- Una solución racional que excluye elementos sobrenaturales

Con el tiempo, se desarrollan, se recrean y se combinan hasta la extenuación esos elementos:

El **detective** privado de nacionalidades, llamémosle exóticas: Poirot (belga), Charlie Chan (chino hawaiano); de aficiones curiosas: Nero Wolfe (cultivador de orquídeas); de profesiones curiosas: Ellery Queen (escritor de novelas policiales), Gilles Gott (profesor de literatura); con minusvalías: Max Carrados (ciego); etc.

El **problema** (el crimen) alcanza variaciones verdaderamente sorprendentes: la habitación cerrada (*Hasta que la muerte nos separe*, de J. Dickson Carr), el submarino (una situación en la que el número de sospechosos es obligatoriamente reducida y cerrada), la desaparición a la vista de varias personas, etc.

Lo único que queda inalterado es (con alguna excepción sin importancia) la **solución racional** del problema.

El mundo de esta **novela-problema** es, hablando en términos generales, el de los diletantes: clases altas, mansiones lujosas, crímenes refinados...

Se trata de una novela en la que el juego intelectual predomina sobre cualquier otra consideración.

Aunque lenta, el género entró en una muerte dulce que dura hasta nuestros días en los que se ha ido diluyendo en varios tipos nuevos de novela.

Hacia el final de la I Guerra Mundial aparecen en EEUU una serie de revistas baratas, denominadas *pulp* (por la pulpa de papel barato en la que están impresas) que darán un nuevo enfoque al género. Los nombres de esas revistas consagran la palabra *detective* como adjetivo del género: *Detective Tales*, *Detective Fiction*... Es, no obstante, *Black Mask* la revista que publica a los autores que van a significar el nacimiento de la llamada **novela negra**: allí publica Dashiell Hammett quien, junto con otros autores, pondrá las bases de ese nuevo enfoque de la novela policial.

El nombre, sin embargo, sigue siendo escurridizo: el estilo con el que escriben suele llamarse “hard boiled” (más o menos, “fuertemente hervido”; en adelante, “duro”), aunque esa denominación hace más referencia al lenguaje que se utiliza (el del hampa, callejero) que a los temas que trata.

Sin embargo es ahí (en los temas y los ambientes) donde se produce la variación que auspicia el nacimiento de un nuevo género: la **novela negra** de estilo duro describe las contradicciones (ricos/pobres, poderosos/indefensos) de la sociedad donde se desarrolla: no se encierra en mansiones con mansardas, no trata sobre crímenes ingeniosos, sino brutales y, en suma, el problema que plantea no es la solución de ese crimen, sino el grado de culpabilidad asumible por los buenos o los malos, cuya frontera se desvanece.

El período de la Ley Seca y el subsiguiente al crack del 29, son el escenario perfecto para la **novela negra**: una sociedad donde la corrupción de los políticos, de la policía y el empuje del hampa se llevan por delante a los ciudadanos más débiles.

En esa sociedad, el detective de las novelas actúa como justiciero (a veces al margen de la ley) que condena al culpable, independientemente de su clase social o de su relación con él mismo. Si el detective no procediera así, es seguro que el sistema legal, ya corrompido, los declarara inocentes.

Así pues, la negra se convierte en la novela social de la literatura policial.

Un repaso a los nombres de la cosa no estaría completo sin la mención de la llamada *Série Noire* francesa, que es, de hecho, la que le da el definitivo apelativo “negro” al género.

Nacida en 1945, la editorial Gallimard empieza a publicar en esa serie a autores norteamericanos “duros” y también a autores franceses que llegan a elegir un *nom de plume* anglosajón para hacerse más creíbles. El sistema se extiende a otros autores que no publican en la *Série Noire* dirigida por Marcel Duhamel: el mismo Boris Vian adopta el de Vernon Sullivan para escribir un par de novelas negras de delirante violencia y sentido del humor.

No obstante, el nombre popular que en Francia adopta la novela policial, especialmente la negra, es el de “polar”.

Echemos, pues, un vistazo a eso que hemos llamado **novela negra**.

2. DEL DETECTIVE DURO AL MONSTRUO EDUCADO

2.1 SAM SPADE & PHILIP MARLOWE, DETECTIVES.

En sus orígenes, la novela negra presenta ya ciertas características que la separaron definitivamente de la **novela-problema**:

El estilo de escritura (especialmente en los diálogos) que no rechaza, sino más bien busca, el lenguaje callejero, coloquial o del hampa.

En eminente consumación del ideal aristotélico sobre la imitación de la naturaleza y el decoro, en estas novelas los hampones, macarras, policías y detectives se expresan de acuerdo a su condición.

La voz del narrador, además, no rechaza la descripción pormenorizada de asuntos desagradables: palizas, heridas...

Las tramas empiezan a considerar el delito como parte inevitable del cuerpo social, no como un accidente de la educación moral de los individuos, como ocurre en los escritores de la **novela-problema**.

Los personajes son reales, de la calle y del palacio, y se huye del estereotipo en su creación: apenas hay personaje secundario que no esté dotado de una serie de rasgos que lo individualizan; las tramas unen al ex-presidiario con el Presidente del Consejo de Administración, a la rica heredera con el mafioso y, en todos los casos, la frontera que separa a los buenos de los malos es muy difusa: el maniqueísmo existe, pero no

se sitúa en los personajes o en la moral predominante en la sociedad, sino en la perspectiva del autor-narrador: es él (o sus convicciones) quien decide qué conducta es censurable y cuándo lo es.

El protagonista por excelencia de esta primera época es el **detective**: un tipo solitario (salvo Nick, el protagonista de *El hombre delgado*, que está casado), moralmente inflexible, desencantado de la vida, duro (es capaz de entregar a la Policía a la mujer que podría hacerle feliz) y pobre. La suma de esas cualidades, más la sociedad industrial capitalista nos da como resultado –claro está– el retrato de un perdedor. Pero un perdedor sólo en lo fundamental: el detective tiene una



vida arruinada, pero resuelve siempre, generalmente por tozudez, los casos que se le presentan. Es un triunfador profesional, pero un perdedor como individuo.

Cuando pasa al cine, este personaje se convierte en el héroe moderno por excelencia: vulnerable, tierno y moral, ahora superado por el héroe posmoderno: invencible.

Los héroes-detectives por antonomasia de la novela negra son Sam Spade, creado por Dashiell Hammett, y Philip Marlowe, que lo fue por Raymond Chandler.

Ambos son el epítome de lo dicho más arriba, es decir, las características apuntadas son precisamente las de ellos: ambos son el paradigma de todos los demás detectives. Las diferencias hay que encontrarlas en el propio estilo de cada autor.

2.2 LA MUERTE LENTA

Hacia 1960 el modelo de detective (y por lo tanto de novela) de los años 30 a 50 entra en crisis absoluta.

Pueden apuntarse varias causas:

Por una parte, la explosión de las novelas y películas de espionaje (existían desde antiguo: incluso algún relato de Holmes puede considerarse así). La guerra fría entra en sus momentos más delicados y la amenaza “roja” es un bocado demasiado apetitoso como para que los escritores lo dejen aparte. Las posibilidades de acción que brinda este nuevo orden mundial aparta “lo policíaco” de las calles del suburbio y lo lleva a los hoteles internacionales, hipódromos, estaciones de esquí y otros lugares frecuentados —como se sabe— por agentes secretos mundialmente conocidos. Estas novelas y películas cubren en gran medida la necesidad narrativa del público, especialmente el aspecto “thriller” (literalmente, “emocionante”) que antes brindaba casi en solitario la novela negra.

Por otra, la sofisticación (perdónese ese barbarismo semántico) de un mundo repentinamente moderno (el rock, la televisión, la nueva ropa, los satélites artificiales...) que arrincona sin remisión a los chicos duros pretecnológicos y ayuda, por el contrario, a los agentes secretos armados de *gadgets* diminutos, aunque eficacísimos, contra supermalos que intentan apoderarse del mundo pertrechados con ejércitos privados, científicos locos a sueldo y chicas apoteósicas.

Surgen entonces (acaban surgiendo) en el mundo de la novela negra los nuevos escritores con nuevos personajes: aún continúa el dominio del detective privado de toda la vida, pero empiezan a asomar ya personajes más “freakies”:

Patricia Highsmith publica “El talentoso Mr. Ripley” en 1955, aunque ya sea abusivo llamarle novela negra. Ripley es un asesino pusilánime y una persona insignificante que contradice el estereotipo de sicario.

Ed MacBain, Chester Himes y Robert Bloch (“Psycho”) lo hacen entre 1956 y 1960, y ya se decantan hacia otros caminos: la novela de terror o el thriller.

La última gran novela clásica del género quizás sea “1280 almas” (1964), de Jim Thompson, que es, además, un ejercicio de estilo sobre el narrador (hay un narrador en primera persona que sabe de la historia menos que el lector), pero también, y sobre todo, una novela negra ya desteñida.

2.3 LA EXAGERACIÓN

En Europa, y principalmente Francia, la novela negra vive en el decenio de 1970 una segunda juventud a través, como se ha dicho, de la *Série Noire* y otras colecciones que se lanzan al mercado.

El proceso de aclimatación a Europa del género de detectives es similar al de cualquier arte cuando es trasladado fuera de su hábitat: lo que en EEUU era clásico, se transforma en Europa en manierista, vale decir exagerado y, así, llegan a escribirse muchas novelas en las que el protagonista es, directamente, un delincuente, heredando así una tradición que venía de Lupin y Fantomas: Reiner³, creado por Claude Klotz, es probablemente el mejor de los ejemplos.

La exageración, en cualquier caso, se refiere, sobre todo, a la violencia que aparece en ellas.

Conviene decir que la violencia en Europa tiene un componente esteticista y antirrealista y, sobre todo, de gratuidad: en las novelas norteamericanas la violencia se suele justificar en una doble dirección: los malos la ejercen justamente para ejemplificar su maldad; los buenos, para equilibrar la balanza de la justicia y, con ello, dar su merecido a los malvados. En las novelas norteamericanas raras veces la violencia de los malos deja de tener su castigo en la violencia de los buenos.

Es destacable J.P. Manchette, autor prolífico y excelente, considerado el padre del neo-polar.

Lo de “neo” viene de la “renovación por regreso a los orígenes”, que opera Manchette en sus novelas: los políticos y los delincuentes vuelven a juntarse en sus novelas en una imbricación que se parece sospechosamente a la realidad, aunque, como se ha dicho, con un punto de exageración: en este sentido, el polar francés viene a ser como el *spaghetti western* en relación al *western* clásico de John Ford o Preston Sturges, digamos.

2.4 LOS MONSTRUOS EDUCADOS

Los últimos coletazos del género apuntan a dos direcciones: una, la recuperación de los modos de la novela clásica; otra, en un sentido posmoderno, es decir, jugando con que el lector ya conoce las claves del género y operando sobre ellas un distanciamiento irónico o nostálgico. El prototipo de esta transformación es, probablemente, *Ameri-*

can *Psycho*, de Bret Easton Ellis, en la que se le da vuelta al personaje del asesino del suburbio y se lo convierte en el psicópata del barrio alto, impune, justamente, por ser del barrio alto. Así, el trasfondo social de la novela negra tradicional se subvierte, en el sentido de que nadie cree que un personaje como Patrick Bateman (educado, guapo, bien vestido, triunfador) pueda ser un asesino psicópata aunque lo confiese y, además, porque no hay detective tenaz e incorruptible que lo persiga. De algún modo, Bateman es la puesta al día, tipo años ochenta, del Ripley de los cincuenta: ambos quedan impunes; uno por insignificante, el otro, por conspicuo.

No obstante, el monstruo educado tiene su hábitat más natural en una nueva clase de novela policial: la que trata de la captura de un *serial killer* (asesino en serie, calco lingüístico con el que se los conoce en español), el más escurridizo de los asesinos, ya que carece de móvil aparente. Este tipo de relatos tiene como prototipo las historias de Hannibal Lecter, el protagonista de tres novelas de Thomas Harris⁴. Hannibal Lecter – Aníbal el Caníbal – es psiquiatra. Su refinadísima educación incluye la lectura de clásicos latinos (Marco Aurelio), el conocimiento exhaustivo de la obra de Dante, la adoración por Bach y la fascinación por la cultura italiana del Renacimiento. A esta nueva clase habría que añadir lo que en EE.UU. se conoce como género forense (*forensics*), así llamado por tratarse de novelas en que el protagonista es un investigador forense. Sus representantes más interesantes son Patricia D. Cornwell (su personaje es la doctora Scarpetta) y Kathy Reichs (su clon).

2.5 EL CASO ESPAÑOL

La novela negra española nace, inevitablemente, en las postrimerías del franquismo. De acuerdo con lo expuesto anteriormente acerca de la novela negra como notario que levanta acta de la realidad en sus tramas, la novela negra es, casi inevitablemente, realista y, por lo tanto, poco aceptable para regímenes políticos dictatoriales donde la realidad no es sino el producto de la propaganda oficial, pues ya se sabe que las otras realidades son potencialmente peligrosas.

Los nombres que configuran la nómina de escritores españoles de novela negra está (hasta donde alcanza mi conocimiento) integrada por personas que también fueron antifranquistas. Sin embargo, no fue la España del franquismo el marco elegido para situar sus historias, pese a la abundante evidencia de corrupción moral en aquella sociedad pues faltaba en ella un factor determinante: el desarrollo capitalista y el desplazamiento del poder hacia los poderes fácticos: la banca, las empresas multinacionales, los partidos políticos...

La novela policial realista antes de la transición era más bien costumbrista: Francisco García Pavón y sus historias de *Plinio*, el Jefe de la Policía Municipal de Tomelloso son relatos de extraordinaria calidad y su pintura de las personas y ambientes es

más que digna, pero difícilmente pueden ser considerados como “negras”, tanto por su tono acrítico, como por la intención de su autor.

Así pues, la aparición de una novela policial española – y especialmente la negra – está condicionada (o impedida) por la existencia de un régimen totalitario y las consecuencias que de ello se derivaron, de entre las que pueden mencionarse el aislamiento cultural, que hace que no haya traducciones de los clásicos norteamericanos hasta muy tarde y, como se ha dicho, el subdesarrollo económico encarnado en una sociedad campesina y poco cosmopolita, poco apta para materia de novela negra.

Manuel Vázquez Montalbán publica en 1972 *Yo maté a Kennedy*, una novela experimental que, aunque incluya a Carvalho, no puede ser, en rigor, catalogada como negra, precisamente por lo de experimental: un rasgo estilístico que contradice la naturaleza cartesiana de la novela policial.

De nuevo con Carvalho, aparece, en 1974, *Tatuaje*, que puede ser ya considerada una novela negra, y en 1977, el año de las primeras elecciones democráticas, la espléndida *La soledad del manager* y, sobre todo, *Los mares del Sur*, publicada en 1979 que es, a mi entender, la mejor novela de la serie. En *Tatuaje*, el trasfondo intertextual de la novela es el cuplé del mismo título: un cuplé negro, de amores tabernarios, prostitutas y alcohol. Con ello MVM encarrila la subcultura española como motor de la nueva novela.

En 1980 publica Juan Madrid (con el que comparto alma mater durante un curso) *Beso de amigo*; en 1982, *Las apariencias no engañan* y en 1984, *Nada que hacer*.

Andreu Martín publica en 1982 *Por amor al arte* y, en 1984, *El caballo y el mono*.

Puede observarse la coincidencia de fechas en torno a los años posteriores a 1975 (año de la muerte de Franco), 1977, año de las primeras elecciones, como se ha dicho, y 1978, año en que se aprueba la Constitución.

La nómina de autores de novela policial (lo negro ya no es sustantivo) españoles incluye nombres de calidad indudable, pero ya estamos más cerca del modelo nórdico (Mankell, Sjöwall y Wahloo...) que han incorporado a la novela policial la cotidianeidad de Simenon, el rigor investigador de Patricia Cornwell y cierta crítica social como en Hammett y Chandler. Es el caso de Lorenzo Silva y su estupenda serie de los guardias civiles Bevilacqua y Chamorro.

Pero, en resumen, en España no hay propiamente novela negra: de hecho, en ninguna parte salvo en los Estados Unidos y en las décadas señaladas. Todo lo que después se ha venido llamando novela negra no es sino un tributo a los autores clásicos por la vía de la imitación, de la referencia o, sutilmente, de la intertextualidad o la parodia (PGarcía publica en 1983 *El calzoncillo eterno*, jugando con la traducción de la paronomasia que se produce entre “The big sleep” y “The big slip”). Obviamente, lo anterior no supone en absoluto un menoscabo de la calidad de algunas de estas novelas, sino que simplemente expone un hecho, a mi entender, obvio.

La novela negra no configura un género en el sentido que lo son el “drama” o la “novela policial”, sino un *modo*. En este sentido, se ha extendido la costumbre de hablar de “género negro”, denominación que hace referencia a un tipo de novela (o película) policial en el que lo sustantivo no es la averiguación o el método de la averiguación, como ocurre en la novela-problema o en la forense, sino otros aspectos de un caso, digamos, policial como podría ser el retrato del patio trasero o las cloacas de la sociedad contemporánea del autor a través de las andanzas de un personaje fronterizo entre la ley y el hampa. No obstante, en una novela policial de cualquier clase, ha de haber – y así ocurre – una investigación, y la investigación debe llevar a la solución de un caso. El callejón sin salida se produce en *Los pájaros de Bangkok*, de MVM, donde no hay ni crimen ni culpable y donde la sensación de infortunio del lector no puede ser mitigada ni con una receta de Carvalho.

3. EL SIGLO XXI

Aunque la novela negra, propiamente dicha, tiene extendido certificado de defunción, la novela policial (llámese o no, negra) está más viva que nunca.

Hay una revitalización en Europa y EE.UU. que viene de la mano de autores como Henning Mankell (su serie de Kurt Wallander sigue una imparable pérdida de calidad según avanza) y Stieg Larsson, con su excelente trilogía *Millenium*, dan prueba de ello.

En EE. UU. aparecen, por citar los más relevantes y consistentes, una serie de autores estupendos:

Michael Connelly y su personaje Harry Bosch (un policía duro y desencantado francamente recomendable) y también la recuperación de un género (el de abogados) que parecía perdido: desde las novelas de Perry Mason, de Erle Stanley Gardner, solo John Grisham había ocupado el trono vacío hasta que Connelly crea la figura de Micky Haller en -hasta ahora- cinco novelas. La primera de ellas, *El inocente*, se convirtió, además, en una entretenida película.

Douglas Preston y Lincoln Child crean una serie desesperadamente irregular con su fascinante personaje el Agente Especial del FBI Xavier Aloysius Pendergast. La serie resulta tremendamente irregular, como hemos dicho: desde estupideces supinas, como *El ídolo perdido*, hasta la fenomenal *Naturaleza muerta*.

Una vuelta de tuerca a la novela forense es la serie de Jeffery Deaver y su curioso criminólogo Lincoln Rhyme, que es tetrapléjico. Van ya 11 entregas de la serie y su calidad sigue siendo extraordinaria. Citemos como ejemplo *El coleccionista de huesos* (de la que se hizo una versión cinematográfica que se tomó ciertas libertades: convertir en afroamericano al protagonista, por ejemplo) o *El hombre evanescente*.

Por último, conviene citar a uno de los escritores más interesantes de los últimos años: Lee Child, cuyo personaje Jack Reacher es protagonista – hasta ahora – de 19 novelas aunque solo tres hayan sido traducidas al español. *Un disparo*, una de las novelas

de la serie, fue llevada al cine protagonizada incomprensiblemente por Tom Cruise: Jack Reacher (en las novelas) mide 1.95 y pesa 100 kilos...

El personaje y las tramas son realmente extraordinarios ya que proporcionan mayor diversión por página leída que casi ningún otro autor.

La reciente concesión (2014) del Premio RBA de Novela Negra a su última obra (*Personal*) quizás propicie la traducción al español del resto de sus novelas.



¹ Borges, J.L. y Casares, Bioy, *Los mejores cuentos policiales*, Alianza, Madrid, 1979

² Lasso de la Vega, J., *Antología de cuentos policiales*, Labor, Madrid, 1967

³ Probablemente haciendo juego con la eufonía del nombre de su autor, los títulos de las novelas de Reiner son ingeniosos juegos de palabras: Putsch Punch, Dolly Dollar, Micro Mic Mac, Alpha Beretta, Jap Job, Casse Cash...

⁴ *El dragón rojo, El silencio de los corderos y Hannibal*.

⁵ Tomamos el término como una ampliación del concepto subliteratura. Vid. Andrés Amorós, *Subliteraturas*, Ariel, Barcelona, 1974.