



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

El *Noir* Transatlántico.
La Ficción Policial
Argentina y Mediterránea:
Dos Espacios de Crítica Social

D.^a María Pina Iannuzzi

2021



Universidad de Murcia

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**EL *NOIR* TRANSATLÁNTICO.
LA FICCIÓN POLICIAL
ARGENTINA Y MEDITERRÁNEA:
DOS ESPACIOS DE CRÍTICA SOCIAL**

Doctoranda:
Maria Pina Iannuzzi

Directores de tesis:
Dr. Vicente Cervera Salinas
Dra. María Dolores Adsuar Fernández

Murcia
2021

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
--------------------	---

CAPÍTULO PRIMERO

1.1 Orígenes del policial	19
1.2 La evolución de los códigos	32
1.3 Historia y difusión de la ficción policial argentina	42
1.4 Inicios y desarrollo del policial en Europa	53
1.4.1 El <i>Noir</i> en Francia	54
1.4.2 El <i>Noir</i> en España	55
1.4.3 El <i>Noir</i> en Italia	58
1.5 Ficción negra: ¿reflejo y producto de la sociedad?	60

CAPÍTULO SEGUNDO

2.1 Características del <i>noir</i> mediterráneo	67
2.2 Apuntes alrededor de la novela negra italiana	75
2.3 Un paisaje pintado de negro: las reflexiones de Leonardo Sciascia	83
2.4 Vázquez Montalbán y la novela del desencanto	88
2.5 La influencia de la serie <i>Carvalho</i> en la narrativa negra	94

2.6 Melancolías del género <i>polar</i>	99
2.7 Los antihéroes de Jean Patrick Manchette.....	103
2.8 Perspectivas del área <i>noir</i> mediterránea	107
2.9 Escritura negra y silencio en la obra de Vicente Battista.....	109
2.10 La nueva frontera de la narrativa negra argentina.....	112

CAPÍTULO TERCERO

3.1 Geografía <i>noir</i>	119
3.1.1 El género metropolitano	128
3.1.2 La ciudad y los lugares del crimen.....	137
3.1.3 Los no-lugares	141
3.1.4 Espacios reales y espacios simbólicos	145
3.2 Esquemas narrativos.....	147
3.2.1 Alusiones intertextuales	153
3.2.2 Enfoques múltiples y variables.....	161
3.2.3 La lengua o las lenguas del género negro	164
3.2.4 Los personajes: criminales y víctimas.....	168
3.2.5 El detective y su mundo	174
3.3 El género negro: desencanto y denuncia social	181
3.3.1 El mal y la modernidad	187
3.3.2 La sociedad criminal	189
3.3.3 <i>Noir</i> : verdad y memoria.....	192
3.3.4 La dimensión social del <i>noir</i>	200

CONCLUSIONES 211

BIBLIOGRAFÍA 217

«La novela policial tiene para mí una virtud muy grande,
la virtud de que te coloca directamente en un lado
de la realidad y de la sociedad que siempre es el más oscuro».

(Leonardo Padura Fuentes)

«Il poliziesco rappresenta un modo intelligente
per parlare di cose serie».

(Frederich Glauser)

«Le bon roman noir est un roman social,
un roman de critique sociale, qui prend
pour anecdote des histoires de crimes».

(Jean-Patrick Manchette)

INTRODUCCIÓN

La investigación sobre la literatura policial, ya desde los primeros pasos de la realización de este trabajo, ha representado una forma de buscar elementos y rasgos de las realidades culturales y socio-políticas a través de las historias narradas. Muchas tramas que a primera vista parecían banales composiciones delictivas, con un análisis más profundo y minucioso se convirtieron en reflexiones robustas y significativas y, al mismo tiempo, empezaron a revelar sensaciones de desconcierto, malestar individual y social.

El policial o «giallo», como es comúnmente denominado en Italia, es una de las formas más simbólicas de la realidad. La trama consiste en general en la solución de un misterio de tipo criminal y abarca tres aspectos concretos, como nos sugiere Valles Calatrava en *La novela criminal española*¹: el hecho delictivo y su investigación, entendidos como núcleo principal de la narración; la acumulación de los hechos, y por último la presentación de la oposición entre crimen y justicia y entre criminal y detective. Por lo tanto, llega a ser fundamental el análisis del crimen y del criminal (métodos y consecuencias psicológicas) y se revela menos sustancial la investigación en sí misma.

El núcleo de interés de este proyecto es el análisis de la evolución del género policial clásico hacia el *noir* y específicamente la comparación entre la novela negra argentina y del denominado «*noir* mediterráneo» con el objetivo de marcar analogías y diferencias. El presente estudio aborda los orígenes de la novela negra, las técnicas narrativas utilizadas, (disposición de la trama,

¹ Valles Calatrava, J. (1991). *La novela criminal española*, Granada, España: Universidad de Granada.

conflictos desarrollados), la evolución del género que originó la novela negra argentina y mediterránea contemporánea y su estricta correlación con el contexto social, con el fin de trazar ***un recorrido noir*** como instrumento de lectura de lo real.

Adentrarse en el «género negro» significa intentar capturar los aspectos y estructuras que lo componen y, a la vez, delinear donde sea posible el sustrato común de análisis de matices imaginativos en el denominado *noir transatlántico*. Resulta esencial, por lo tanto, empezar con la lección de los trabajos teóricos fundamentales que se ocuparon de novela negra, intentando comprender los motivos de la rápida ascensión del género y sus relaciones con la realidad, con el nihilismo y el sentido de impotencia respecto a un mundo incontrolable y a una situación política y social desastrosa o engañosa. Un pesimismo que imprimió sus huellas en las obras de los principales escritores de novelas negras argentinas y mediterráneas.

Además, considerando la importancia de las fuentes literarias y de la tradición del género, hemos trazado el trasfondo cultural, histórico y literario de la ficción policial en las dos áreas geográficas implicadas en el proyecto: Europa (España, Italia, Francia) y Argentina.

En Europa, en la mitad del siglo XX empieza a circular la ficción policial como modelo narrativo que relata una sociedad sumergida en el desorden, en el caos y que empieza a hacer frente con una política siempre más condicionada e incluso, muchas veces, regida por el crimen. Unos años más tarde, en los sesenta, se propaga el denominado «noir mediterráneo», un subgénero dentro del género negro que se desarrolló en el área mediterránea.

Al principio no se trató de una corriente, más bien de una «determinada percepción del mundo»², como afirma el escritor italiano Massimo Carlotto en la entrevista aparecida online en una revista especializada.

Un grupo de autores, procedentes de diferentes países que forman parte del Mediterráneo (Italia, Francia y España, sobre todo), advirtieron la exigencia de analizar y contar los profundos contrastes entre el encanto de los lugares vividos y la ferocidad de los crímenes perpetuados. Este tipo de novela negra parece convertirse, enseguida, en novela de investigación, caracterizada por una excesiva adhesión en los hechos reales. El humus en que prospera es el mundo de los tráfico, de las violaciones.

Mientras tanto, en la Argentina de los años cuarenta, los autores Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y su *Séptimo Círculo* lograron consolidar una tradición de narrativa policíaca que se venía gestando desde tiempo antes. Sin embargo, esta tradición que se asienta en el ámbito intelectual argentino se relaciona con la vertiente de la novela enigma y la novela negra se mantuvo en los márgenes de la alta literatura porque seguía siendo considerada con menosprecio. El modelo norteamericano, efectivamente, se desarrolla en una fase sucesiva y crea una línea de composición que los escritores argentinos de los años '70 y '80 utilizan de manera a veces híbrida, a veces original, para representar la violencia estatal y la revuelta social.

² Entrevista aparecida en la revista online "Noir italiano. Tutto il nero del poliziesco all'italiana", Septiembre 2012, en <https://noiritaliano.wordpress.com/2012/09/07/il-noir-mediterraneo-secondo-massimo-carlotto/>.

Los dos espacios literarios brevemente trazados representan la base de partida que conduce a indagar y a reflexionar sobre el diálogo que la literatura emprende con la sociedad y a reconocer en qué forma esta misma se pone como instrumento de cambios sociales.

Otra cuestión de interés para la reflexión que estamos proponiendo es la descripción de las características de la *literatura noir* en cuanto escritura «de fórmulas» que reflejan el valor simbólico de los temas tratados (muerte, identidad, sospecha, violencia incesante, desencanto). Conjuntamente asistimos al dominio casi absoluto del espacio urbano, opresivo, realista. La ciudad, verdadera protagonista, revela elementos esenciales:

(...) los escritores *desgarrados* entre el centro y la periferia, entre el discurso dominante y la posibilidad de generar algo distinto, construyen un espacio marginal, como una alternativa a la centralizadora inmovilidad del régimen, como un refugio seguro, tanto para las oposiciones espontáneas como para las planificadas³.

Por último, el tercer capítulo de la investigación encierra el análisis del corpus narrativo constituido por las obras de los escritores: Vicente Battista, Leonardo Sciascia, Jean Patrick Manchette y Manuel Vázquez Montalbán. Un *excursus noir* que permite individuar todos esos rasgos que marcan los posibles caminos hacia un discurso realista, de denuncia social. A través del estudio de las estructuras y técnicas narrativas utilizadas, de la intertextualidad,

³ Masiello, F. (1987). "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura". En D. Balderston. (Ed.), *Ficción y política. La novela argentina durante el proceso militar*. (p. 13). Buenos Aires, Argentina: Alianza.

del estilo, de los perfiles de los personajes, de la ciudad como espacio privilegiado de las narraciones, hemos intentado descubrir los aspectos atribuibles al género y completar el trabajo explorando cómo se manifiesta el sentido de reflexión sociopolítica en la escritura de los autores elegidos.

CAPÍTULO PRIMERO

1.1 Orígenes del policial.

Premisa

El proceso de hacer observaciones, sacar conclusiones y así llegar a una resolución, nos ofrece toda suerte de satisfacciones por el simple hecho de que la vida cotidiana rara vez nos ofrece un proceso mental tan efectivo y porque usualmente se interponen muchos obstáculos entre observación y conclusión, así como entre conclusión y resolución. En la mayoría de los casos no estamos siquiera en condiciones de hacer uso de nuestras observaciones —si lo hacemos o no, no influye en el curso de nuestras relaciones sociales. No somos ni dueños de nuestras deducciones ni de nuestras decisiones.⁴

La reflexión teórica propuesta por Bertolt Brecht en su ensayo titulado «De la popularidad de la novela policíaca», subraya unas condiciones manifiestas de la narrativa policial, banales y fundamentales al mismo tiempo: la rápida ascensión del género, la eminente modernidad y el puro entretenimiento (Brecht, 1984). Pensar en los detalles, observar lo sucedido junto al detective, y poner en marcha todo el proceso lógico es casi un juego, un descubrimiento que trae placer a cada lector que emprende este camino, pero ¿Puede llegar a ser algo más?, ¿Puede despertar nuestra conciencia y modificar nuestra

⁴ Brecht, B. (1984). *De la popularidad de la novela policíaca*, en *El compromiso en literatura y arte*, (pp. 341-346). Barcelona, España: Ediciones Península.

manera de ver el mundo? Estas son las preguntas que movieron la presente investigación.

¿Cuándo hablamos de policial nos referimos sólo a un tipo de lectura, definida “di svago”, placentera, o puede representar el placer una excusa para llegar más allá, para movernos críticamente en un espacio nuevo?

El presente proyecto aborda los orígenes de la literatura policial, las técnicas narrativas utilizadas, (disposición de la trama, conflictos desarrollados), la evolución del género que originó la *novela negra* argentina y mediterránea contemporánea y su estricta correlación con el contexto social, con el fin de trazar **un recorrido noir** como instrumento de lectura de lo real. Espacio de análisis concreto será la *novela negra* considerada como producto cultural dialogante con su propia época (Balibrea, 2002); además, la cuestión principal que mueve el estudio es: ¿Podemos considerar las novelas elegidas en el corpus de este trabajo cómo un espacio cultural estratégico de crítica social? ¿Existe efectivamente un sustrato común en las novelas negras argentinas y en las novelas negras mediterráneas? Y, por último, ¿Cómo se expresa la mirada negra en los dos lados del mundo?

Género y prosperidad

El género literario es una categoría bastante ambigua porque no existe una teoría normativa única que nos puede dar una definición clara, sino diferentes escuelas que han elaborado diferentes concepciones. Sin embargo, prescindiendo de la idea de delimitar el concepto y al mismo tiempo sin pretender relevar exhaustivamente las distintas concepciones que

históricamente abordaron el complejo tema de los géneros literarios porque no es objetivo de este trabajo, intentaremos abordar la cuestión en referencia a lo que atañe desde cerca el fenómeno *noir*, el nacimiento de la narrativa policial.

El género es un conjunto de reglas que busca organizar y clasificar obras literarias. Representa también un conjunto de direcciones, normas y pautas que regulan y determinan la manera de escribir, por lo tanto, los géneros indican en cierto sentido una «gramática de la literatura»⁵. Según la definición clásica, se trata del conjunto de las coexistentes reglas intersubjetivas que se refieren a la construcción de una obra literaria y que cada vez vienen actualizadas por ella misma. De hecho, el género constituye un aspecto remarcable de la comunicación literaria y un signo distintivo de las obras narrativas que permite a los lectores reconocerlo. Es además una unidad semántica que sugiere al lector lo que puede esperarse de una obra y ejerce la función primaria de llave interpretativa, es decir, forma una noción explicativa y un criterio de juicio de los textos que sirve para identificarlos, canonizarlos y clasificarlos.

Evidentemente, se trata de una macro-categoría que incluye una obra en un grupo más amplio y con características comunes. Desde este punto de vista, el factor relevante de clasificación en un género parece ser justo la repetitividad de unos aspectos definidos como pertenecientes a un determinado ámbito o el tema tratado como denominador común (en el caso del policial: la investigación y la resolución del misterio). La relación entre una obra concreta y

⁵ Definición utilizada por el escritor y crítico literario francés Maurice Blanchot (1907-2003) en M. Blanchot (1955). *L'espace littéraire*. Paris, France: Gallimard.

el género literario es idéntica a la relación entre un enunciado y un sistema lingüístico, como *parole et langue*⁶ en la terminología clásica de Ferdinand de Saussure. De todas formas, nunca se puede mirar a una sola obra como identificativa de todo un género, ya que una obra resulta ser exclusivamente la realización de unas posibilidades del género.

A la base de la división de obras en diferentes géneros literarios permanece la estructura narrativa que tiene que ver tanto con la forma como con el sujeto de la obra misma. Por un lado, se trata del nivel lingüístico – *signifiant* – y por otro, del plano del contenido – *signifié*. El plano lingüístico está relacionado con el estilo de la obra que abarca todos los niveles lingüísticos entre otros: lo fonémico, morfológico, lexical o sintáctico. El plano del contenido, en cambio, se refiere a tres principales sectores: el mundo representado, el contenido ideológico del texto y la comunicación literaria. Parece oportuno subrayar que las características que forman un género no tienen el mismo valor constructivo, algunas de ellas son indispensables, otras variables. Esto significa que, en un momento dado, algunos atributos están relacionados con el género literario de forma casi obligatoria, por eso la elección de un determinado género impone la existencia de unas características necesarias que pueden cambiar de época en época y de género en género.

Las características variables no son contradictorias por respecto a las constantes. Por el contrario, sólo gracias a esas se pueden evidenciar elementos que son fundamentales para crear un género. En consecuencia, es

⁶ De Saussure, F. (2205). *Corso di linguistica generale*. Roma, Italia: Laterza Editore.

esencial individualizar las relaciones entre las constantes y las variables del género: indagar si una obra está casi totalmente en el plano de las necesidades o si los elementos obligatorios se reducen al mínimo y el género se define más bien a través del plano de las posibilidades. El primer caso se realiza cuando el género alcanza un nivel alto de normatividad y las actuales reglas llegan a ser las únicas. El segundo se verifica cuando el género no se radicaliza en su forma y prevé muchas realizaciones.

Todorov en el artículo «*Génres littéraires*» observa dos formas de considerar al género: la primera inductiva se funda a partir del análisis de un período determinado y usa las categorías de la historia literaria; y la otra deductiva se construye a partir de la teoría literaria. En el primer caso Todorov se refiere a los géneros, en el segundo a los tipos.

L'œuvre individuelle se conforme entièrement au genre et au type : nous parlons alors de littérature de masse (ou de "romans populaires"). Le bon roman policier, par exemple, ne cherche pas à être "original" (...) mais précisément, à bien appliquer la recette⁷.

A la creciente dificultad de clasificación, especialistas como Todorov y Gérard Genette⁸, a pesar de las distintas concepciones literarias, han intentado remediar con la introducción de una subdivisión ulterior entre género y subgénero o entre género, especies y tipos, donde los géneros representan «*categorie propriamente letterarie che si suppose dominino dall'alto e*

⁷ Todorov, T. (1972). "Genres littéraires". En *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. (p. 195). Paris, France: Seuil.

⁸ Genette Gérard (1930) crítico literario y ensayista francés.

contengano, gerarchicamente, un certo numero di generi empirici; le specie designano le specificazioni di un genere; i tipi indicano classi più vaste e meno specificate, ovvero le più costanti forme generiche»⁹.

El género se relaciona estrictamente con la convención literaria y en igual manera se somete a las transformaciones históricos-sociales. Las sucesivas épocas crean unos repertorios de los géneros literarios en que entran aquellos considerados entonces como contemporáneos, que están en el momento de mayor desarrollo y que satisfacen las necesidades que la vida social, la cultura y los instrumentos de la comunicación imponen a la literatura. La noción de género es más bien un fenómeno dinámico, sujetado a incesantes modificaciones, padece cambios en el curso de la evolución literaria, tanto en la estructura como en las funciones.

Un problema bastante complejo para el investigador que quiere clasificar e interpretar las obras literarias contemporáneas es la ausencia de límites precisos que parten un género literario del otro. Muchos autores se sitúan, de hecho, en la tierra de nadie, y se dedican a escribir textos que se pueden colocar en distintos filones y que sacan material de diferentes estilos y traiciones (e nuestro ámbito de investigación esto es el caso de Leonardo Sciascia, escritor prolífico que no mantiene una relación constante con la corriente policial, podemos decir que cruza el género; o también Vicente Battista que empieza su carrera literaria como escritor *noir* pero que en una fase literaria sucesiva modifica profundamente su manera de escribir y de entrar en contacto con el policial mismo). La cuestión está fuertemente

⁹ Genette, G. (1972). *Figure. La parola letteraria*. (p. 73). Torino, Italia: Einaudi.

relacionada con la nueva literatura *noir* que escapa repetidamente a la tentativa de formular una delimitación definitiva provocando, por consecuencia, dudas y polémicas. Por último, cabe señalar en referencia al policial que es un género muy amplio y que se ha modificado mucho con el pasar del tiempo. Tantas son las investigaciones, el material crítico que permite definir una tipología, construir un modelo en la literatura policial, pero muchas veces los textos encontrados resultaron bastante repetitivos y poco representativo de los matices internos al género mismo.

Origen

El relato policial es expresión de la modernidad, penetra la vida cotidiana, tiene en cierta medida la posibilidad de representar los conflictos político-sociales de nuestro tiempo (Giardinelli, 2013). Cuando hablamos de lo moderno un primer cambio esencial que se manifiesta en la realidad es el nacimiento de las grandes ciudades y un cierto interés, inédito o novedoso podríamos decir, por la justicia. Chesterton es el primer autor que relaciona explícitamente, de manera directa, el género policial con el desarrollo de la urbanización:

Elle est (l'histoire policière) la première et, jusqu'ici, l'unique branche de la littérature populaire où se trouve exprimé un certain sentiment poétique de la vie moderne. (...) Le roman policier est l'Illiade de la grande ville. Vous avez certainement remarqué que le détective, héros habituel de ces romans, parcourt la rue de Londres avec l'aisance et l'allure mystérieuse d'un prince des

contes de fées. (...) Les lumières de la ville brillent autour de lui comme les yeux d'innombrables fantômes¹⁰.

Lo policial se construye a través de crímenes, búsquedas, persecuciones y pone como objeto principal de la acción un asunto, mejor dicho, un enigma que necesita encontrar solución. Pasquale Pede¹¹ en su libro que abarca el tema del *noir* y la relación estrecha entre literatura y cine noir, nos da una definición muy puntual acerca del ámbito narrativo en que el policial nace y sus posibilidades de desarrollo en las siguientes palabras:

Un fiume carsico il cui bacino sorgivo è la narrativa d'appendice statunitense che in un preciso momento storico viene alla luce utilizzando lo stesso letto del poliziesco e che via via cresce e se ne differenzia, senza mai staccarsene in maniera esplicita. Fino a che esce dai confini americani per incontrare, in un altro preciso momento storico, la corrente di una cultura europea come quella francese (...)¹².

Las primeras manifestaciones del policial aparecieron ya en los años cuarenta del siglo XIX, es decir en un momento histórico verdaderamente singular. Eran años de transformaciones, que vieron el nacimiento de los movimientos culturales del positivismo y del científicismo, el desarrollo de los

¹⁰ Chesterton, G. K. (2004). *Le paradoxe ambulante : 59 essais choisis par Alberto Manguel*. Paris, France: Actes Sud.

¹¹ Pasquale Pede, (Roma, 1951) escritor y periodista, publica numerosos artículos en las revistas "Europolar", "Il falcone maltese"; colabora en la redacción del "Dizionario".

¹² Pede, P. (2009). *Le radici del Noir, fra letteratura e cinema*. (p. 180). Senigallia, Italia: Ed. Fondazione Rossellini.

procedimientos lógicos y los métodos de unas ciencias empezaban a ser aplicados en todas disciplinas. Al mismo tiempo, se vivía otro fenómeno novedoso: la creación de las grandes ciudades, nacían las metrópolis y con ellas el estudio de la antropología criminal (estudio del criminal, del crimen y de la investigación). Además, justo en el mismo período vio la luz el análisis de las huellas dactilares y toda la normativa relacionada con el crimen. Los aspectos apenas descritos crearon unas condiciones fértiles y la formación de un humus que dio el verdadero nacimiento al género.

La narrativa policial fue considerada, en principio, como un “un mero fenómeno paraliterario”, lentamente, con el pasar del tiempo, conquistó las preferencias del público y de la crítica gracias a la revalorización de escritores que se convirtieron en verdaderos puntos de referencia (Borges y Bioy Casares en Argentina y, en cierta medida, Sciascia en Italia). Estos autores en realidad incursionaron en el género y en algunas ocasiones dejaron una huella fundamental sin pertenecer dogmáticamente a ninguna corriente literaria y sin dejarse encasillar en un sólo género.

Como señala Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios*. “los opúsculos publicados en Inglaterra en las primeras décadas del siglo XVIII (*The Newgate Calendar*, *The Malefactor's Register*, etc.)” podrían entenderse como los antecedentes de la novela policíaca, donde encontrábamos las aventuras de policías y delincuentes:

Estos relatos, escritos, al parecer, con un fin educativo, y basados en informes oficiales del Tribunal de Londres, que había condenado a dichos delincuentes, introducen ciertos elementos de ficción que magnifican las hazañas de estos

criminales, respondiendo probablemente a las expectativas de un público lector que seguía con interés esas publicaciones¹³.

Más adelante comenzarían a difundirse ciertas biografías noveladas de criminales como el volumen *Lives of the most remarkable criminals*, ya en 1732. Estas primeras tentativas fueron significativas y por cierto abrieron el camino, pero corrientemente se suele considerar como verdadero precursor del género a Edgar Allan Poe (1809 – 1849) quien, con *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), y posteriormente con *El misterio de Marie Roget*¹⁴ y *La carta robada* (1844), inicia la tradición policial y una forma narrativa muy peculiar. Antes que nada, inventa al caballero Dupin, cuya inteligencia le permite analizar, desde su tranquila residencia, toda la información que recibe y sin apenas esfuerzo. Por lo tanto, Poe hijo del racionalismo, se funda más en el crimen y en la intervención del investigador y llega a crear un personaje que lejos de ser un mero cazador es un razonador lógico. Como afirma Ricardo Sumalavia,

los relatos policiales de Poe pretenden, ante todo, estimular la capacidad de análisis, y no sólo la del investigador, sino también la del lector. Cabe destacar

¹³ Estébanez Calderón, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Alianza (Alianza Diccionarios).

¹⁴ Aparece por primera vez en tres episodios, en la revista *Ladies' Companion*. Los dos primeros episodios se publicaron en noviembre y diciembre de 1842, apareciendo el tercero y último en febrero de 1843.

que estos relatos conjugan lo terrorífico con lo razonable. El miedo está presente porque la verdad no lo está¹⁵.

Siguiendo esta orientación hacia lo moderno, hacia la importancia de lo urbano en los policiales, nuestra atención remonta a los textos de Walter Benjamin sobre el París decimonónico a propósito de la percepción, la experiencia y el lenguaje. En tal sentido, se puede decir sin duda que Poe estaba ahí, “en el tiempo y en el lugar del crimen, el tiempo y el lugar de la ciudad, de las multitudes, del anonimato”¹⁶. La influencia de Poe fue inmediata y creó con su obra un punto de partida literariamente válido. Unos treinta años después, siempre en Europa, pero en otro País, en Inglaterra, el policial explota a finales del siglo XIX. El primer escritor que, de forma consciente, usa un esquema bien definido de elementos estilísticos y estructurales apropiables a la cultura policíaca fue sir Arthur Conan Doyle¹⁷. En la novela *Estudio en escarlata* publicada en 1887, fue mostrada al público por primera vez la pareja de Sherlock Holmes y John Watson que conoció rápidamente una fama inconmensurable tanto en Europa como en América. Los dos investigadores Holmes y Dupin tiene características distintas, pero como refiere bien el ensayo de Umberto Eco y Thomas A. Sebeok, (*Il segno dei tre*, 2004) ambos buscan la verdad y llegan a la solución de un misterio, aparentemente a través de

¹⁵ Sumalavia, Ricardo. Aproximaciones a la novela policial en Latinoamérica y su presencia en ‘Luna Caliente’ de Mempo Giardinelli. www.apuntes.org/paises/peru/ensayo/_policial.html

¹⁶ Benjamin, W. (2010). *I “Passages” di Parigi*. Torino, Italia: Piccola Biblioteca Einaudi.

¹⁷ Artur Conan Doyle (1859 – 1930), fue un escritor escocés.

intuiciones que en realidad corresponden al procedimiento lógico de la *abducción*, en referencia a las teorías semióticas del filósofo americano, Charles Sanders Peirce.

Otro escritor importante que pertenece al mismo filón es Gilbert Chesterton (1874-1936) que añade el matiz religioso con su Padre Brown y pone definitivamente las bases de este tipo de narrativa que encontrará su culminación en el período comprendido entre guerras. Siempre cultores de esta primera etapa son S. S. Van Dine (1888-1939) creador del detective Philo Vance; John Dickson Carr (1906-1977) que creó al Dr. Gideon Fell y a sir Stanley Merrivale; Dorothy L. Sayers (1893-1957) cuyo protagonista, lord Peter Windey, tiene características verdaderamente peculiares; y por último, Anthony Berkeley (1893-1970) o Francis Iles o A. Monmouth Platts, ambos seudónimos utilizados muchas veces por el escritor, al que fue concedido el honor entre los primeros de formar parte de la colección Gallimard ya en 1933, apenas dos años después de la publicación en inglés, y que se convirtió pronto en la fuente de inspiración de Alfred Hitchcock que hizo famosas unas novelas al llevarlas al cine.

Durante todos los años veinte del siglo XX, la novela policial fue un fenómeno esencialmente anglosajón. A partir de 1920 (fecha puramente indicativa porque los cambios en literatura, pero más en general en todos ámbitos, llegan con tiempos y modos diferentes de lugar en lugar), el policial sufre mutaciones causadas sobre todo por la aparición en el campo de la

literatura, de la narrativa de vanguardia¹⁸ que a través de las numerosas experimentaciones luchaba con fuerza en contra de las viejas estructuras morales, culturales y por supuesto literarias. En esas nuevas circunstancias tampoco el policial podía quedar invariado, y fue arrastrado hacia una realidad profundamente transformada.

También un género en apariencia rígido como el policial no puede no reflexionar sobre los cambios del tiempo. Los años que van de Conan Doyle a Van Dine no pasaron en vano, se pasa por tanto de un riguroso cientificismo positivista a una mentalidad más cercana al siglo XX, con más atención en los análisis de aspectos psicológicos que se encuentran en las acciones que un hombre lleva a cabo. El descubrimiento, si hay, del culpable se obtiene cada vez con un proceso lógico, pero la deducción se sustituye por la intuición.

En consecuencia, en el campo del policial empezaron unos cambios que, a partir de las ideas de unos autores, favorecieron la introducción gradual de nuevos elementos. Por eso, en paralelo al desarrollo del policial clásico que continuó su camino, nace y se difunde por un lado el filón psicológico-social,

¹⁸ La vanguardia es un fenómeno estratificado en movimientos que conscientes de su diversidad quieren demoler normas y convenciones y poner en marcha una aproximación experimental a la literatura y a las artes más en general. La narrativa propuesta por las corrientes literarias vanguardistas (dadaísmo, surrealismo, futurismo, etc.) se caracteriza por una fuerte oposición al pasado, trituración de los géneros, rebeldía contra la razón, la moral y los convencionalismos, placer de transgredir y cultivar lo absurdo, liberación del lenguaje.

representado por George Simenon en las historias de su famoso Maigret¹⁹; y por otro, el filón de acción también denominado *hard-boiled*²⁰.

Las primeras obras precursoras del género crearon, por lo tanto, unas etapas distintas y consecuentes en la historia del policial: la etapa primera empieza con los libros de Edgard Allan Poe precursor del “*noir francés*”; luego se difunde una necesidad de renovación y muchos autores agregan matices, estructuras narrativas y aspectos temáticos que desarrollan pequeñas variaciones hasta llegar a la segunda etapa caracterizada por el policial de suspense o de víctima, donde resulta alterado el punto de vista; la tercera etapa, llamada canon americano, corresponde a la difusión de las obras de escritores representativos en los Estados Unidos de los años treinta: Raymond Chandler y Dashiell Hammett dieron comienzo a una vertiente enseguida definida *hard-boiled*. Numerosas son las tipologías del género, como afirma Elisa Calabrese: “la novela-problema, el policial de intriga o suspense, el thriller o relato de acción y aventuras criminales, y el policial negro, duro o *hard-boiled*”, y como bien señala:

Tales categorizaciones se fundan en características de la trama, los personajes, las situaciones y las remisiones al referente extratextual, lo social, pero hay consenso en agrupar estos relatos en dos grandes grupos: el policial

¹⁹ El investigador Maigret nace de la fantasía literaria del escritor belga George Simenon en 1929-1930 y se publica por primera vez en febrero de 1931. Aparece como protagonista de setenta y cinco novelas.

²⁰ La palabra *hard-boiled* nace de una expresión coloquial, significa duro, compacto y en inglés está relacionado generalmente con la consistencia de un alimento: los huevos. Empieza a indicar la vertiente dura de la literatura policial justo en referencia a la acción central que llega a ser más violenta, dura.

clásico, de filiación inglesa y el negro, propio de los maestros norteamericanos del género²¹.

1.2 La evolución de los códigos.

¿Qué es el relato policial, en qué sustrato nace y cómo evoluciona?

El policial es un género estrictamente relacionado con la cultura de masas, propio de la modernidad y nacido justo en la tensión entre arte y consumo. Primera y obvia consideración es que este tipo de literatura vivió cambios, mejor dicho, verdaderas evoluciones que no sólo modificaron el código sino llegaron a volcar el punto de vista, la dialéctica criminal-víctima, y transformaron la centralidad del hecho narrado desde la descubierta del crimen hasta el crimen mismo, analizado en todos sus matices, también los más crudos, violentos, horrorosos. Parece necesario a este propósito indicar unos elementos clave de las novelas policiales para distinguir y definir luego el pantanoso terreno de la novela negra, corpus de estudio central en el presente trabajo de investigación. Hay quienes como Todorov afirman que la novela negra es una suerte de variante de la novela policial²², una modificación literario-estructural sucesiva de un género que se desarrolló en paralelo con la sociedad; otros piensan, al contrario, en un cambio radical que ha generado una tipología narrativa diferente y por eso otro código y por lo tanto otro género.

²¹ Calabrese, E. (2001). "Ficciones urbanas. La narrativa policial en la Argentina". *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* / coord. por Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix Azuar, José Carlos Rovira Soler, págs. 133-140

²² TODOROV, Tzvetan (1974). "Tipología de la novela policial", *Fausto*, III: 4, pp.18.

El policial clásico está caracterizado por estructuras narrativas, artificios criminales e historias que desarrollan un juego interesante y constante entre conflicto y enigma. El esquema básico del policial es: crimen, investigación y solución. Al centro de todo hay un delincuente que lleva a cabo un delito, al delito sigue el momento investigativo que generalmente ocupa una parte relevante de la trama y al final, la historia se concluye con el descubrimiento del asesino. Una procedencia lógica. Además, la resolución del caso es tranquilizadora porque el detective (Sherlock Holmes o cualquier otro) logra reinstaurar el orden del mundo. Según Tzvetan Todorov, este tipo de novela policial, llamada también *whodunit*²³ contiene sólo la historia de la pesquisa, mientras que la del delito se lleva a cabo antes de que empiece la investigación misma y resulta ausente en el libro. El policial clásico desvela lentamente el esfuerzo intelectual del investigador que lleva al descubrimiento del culpable y representa, a la vez, el juego lógico que realiza el lector. El escritor compone su texto intentando ocultar indicios para que el policial se convierta en una lectura de entretenimiento y consolatoria que después de un momento de caos, devuelve el orden de las cosas y termina con un final positivo. En las palabras de Bertolt Brecht:

Es asombroso hasta qué punto el esquema fundamental de una buena novela policíaca recuerda el método de trabajo de nuestros físicos. Primero, se toma nota de ciertos hechos. Tenemos un cadáver. El reloj está roto y señala las

²³ Palabra que procede del inglés y literalmente significa (¿Quién fue? ¿Quién ha hecho eso?) en referencia al esquema que sigue la narrativa policial, es decir la búsqueda del culpable a través del razonamiento lógico. Indica el policial clásico, denominado también novela enigma.

dos. El ama de llaves tiene una tía rebosante de salud. El cielo esta noche estaba nublado. Etcétera, etcétera. Luego, se levantan hipótesis de trabajo que puedan corresponder a esos hechos. La acumulación de nuevos hechos o la invalidación de otros ya anotados fuerza a buscar una nueva hipótesis. Por último, viene la prueba de la hipótesis: el experimento. Si la tesis es correcta, el asesino tiene que aparecer en tal y tal momento y en tal y tal lugar. Es decisivo que la acción no sea desarrollada a partir de los personajes, sino los personajes a partir de la acción. Las personas son vistas en sí mismas, pero en fragmentos. Sus motivos no están claros y tienen que ser deducidos lógicamente. El factor decisivo en sus acciones es asumido por sus intereses, y casi exclusivamente por sus intereses financieros. Son estos lo que se buscan²⁴.

El policial clásico, también definido de enigma, presenta desde un principio un delito sin solución aparente. El detective llamado a la resolución del crimen es generalmente un hombre inteligente, culto y brillante que utiliza todos sus conocimientos científicos para llegar a la verdad. Las pistas o indicios, que en un principio apenas parecer tener conexión, llevan al investigador a la resolución final del misterio y a la explicación del camino hacia la verdad. Mediante la observación directa y la deducción se intenta resolver un crimen, encontrar el autor y comprender el móvil. La tensión narrativa por lo tanto no está relacionada con los acontecimientos, sino con los procedimientos intelectuales que llevan el investigador al descubrimiento del culpable, al

²⁴ Brecht, B. (1984). *De la popularidad de la novela policíaca*, en *El compromiso en literatura y arte*. (pp. 341-346). Barcelona, Italia: Ediciones Península.

descifre del misterio. Los personajes tienen papeles bien definidos porque no se cree confusión entre positivo y negativo, entre héroe y antihéroe. El bien y la razón representados por el detective siempre triunfan sobre el mal y la realidad desfragmentada se va recomponiendo, en último análisis, en una armonía de verdad y justicia.

En *La novela policia*²⁵ Yves Reuter parte la literatura policial en tres ejes principales: la novela enigma, el policial de suspense y la novela negra. La hipótesis de Reuter es una de las tantas que intentan buscar puntos de contacto y diferencia con el fin de llegar a dar una definición más precisa, univoca que por ahora sigue siendo un puro espejismo.

Características del policial de suspense o de víctima:

Nace con el escritor William Irish (1903-1968), seudónimo de Cornell Woolrich, que se aparta del esquema clásico e inicia una nueva vertiente. El centro de interés del relato se desplaza desde el desvelamiento del enigma hacia acciones persecutorias o amenazas sufridas por el protagonista. El héroe por lo tanto no es ya el detective impecable, sino la víctima, el personaje que espera con angustia la llegada de su muerte. Es un cambio de punto de vista sustancial que apela directamente a la sensibilidad y al involucramiento emotivo del lector, creando con todos los elementos del texto (misterio, tiempo, acción, situaciones de terror, etc.) un aparato estructural y de contenido eficaces al mecanismo de la identificación.

²⁵ Reuter, Y. (1998). *Il romanzo poliziesco*. Roma, Italia: Armando Editore.

Características del policial negro:

Entre los años '30 y '40 del siglo XX, y más aún tras la guerra mundial, Europa cambió y, en palabras de Sumalavia,

el individualismo empezó a marcar al hombre. Esta situación fue más clara en los EEUU; allí la sociedad vivía un estado de incertidumbre- (...) La miseria se generalizó, la angustia colectiva generó veinte mil suicidios y los vivos sufrieron el racionamiento y el desempleo. (...) Toda la sociedad se minaba y esto se reflejó en la nueva vertiente de la novela policial.²⁶

Hoveyda afirmará entonces que “la buena novela negra es, al mismo tiempo, el espejo de parte de la sociedad actual. Entraña, por tanto, un elemento de testimonio e incluso de psicología humana extraordinariamente poderoso. Pero entonces la evasión desaparece y el lector vuelve a encontrarse en el corazón de algunos de los problemas contemporáneos”²⁷.

A partir de ello, se desarrolla la tradición del relato *hard-boiled*, con la consecuente producción, como afirma Manuel Rud, “de una serie de transformaciones formales y temáticas respecto al que se supone como su antecesor inmediato, el relato de enigma o de intriga de ascendencia británica”²⁸. Se modifica por completo el punto de vista y la construcción del relato, la figura de la ley y de la justicia adquieren un plano secundario,

²⁶ Sumalavia, Ricardo. Aproximaciones a la novela policial en Latinoamérica y su presencia en ‘Luna Caliente’ de Mempo Giardinelli. www.apuntes.org/paises/peru/ensayo/_policial.html

²⁷ Hoveyda, F. (1967). *Historia de la novela policíaca*. (p. 48). Madrid, España: Alianza Editorial.

²⁸ RUD, M. (2001). “Breve historia de una apropiación, apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina”, *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, n. 17.

protagonista absoluto es el crimen; el tono se presenta como más duro, violento y el detective que en el policial clásico era un hombre que trabajaba con el uso de la racionalidad y lejos del mundo, ahora se convierte en un investigador implicado, que con astucia maneja las tensiones de lo público:

Es decir, sujetos que se contaminan, en mayor o menor medida bordeando las pautas de la legalidad, con los modos de lo criminal que, según las prescripciones del molde genérico, pretenden combatir.²⁹

La diferencia sustancial en este tipo de narrativa es la puesta en relieve de las “determinaciones sociales (en términos siempre de motivación criminal) que el policial clásico evadía”³⁰, en palabras de Rud. La investigación adquiere otro sentido y se convierte en un proceso que muestra la corrupción global. Raymond Chandler en una de sus obras detalla con exactitud las peculiaridades del género *noir*:

El autor realista de novelas policiales habla de un mundo en el que los gánsteres pueden dirigir países: un mundo en el que un juez que tiene una bodega clandestina llena de alcohol puede enviar a la cárcel a un hombre apresado con una botella de whisky encima. Es un mundo que no huele bien, pero es el mundo en el que usted vive. No es extraño que un hombre sea

²⁹ RUD, M. (2001). “Breve historia de una apropiación, apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina”, *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, n. 17.

³⁰ RUD, M. (2001). “Breve historia de una apropiación, apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina”, *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, n. 17.

asesinado, pero es extraño que su muerte sea la marca de lo que llamamos civilización³¹.

Con el término de «novela negra» se define una tendencia que penetra géneros diferentes y que no se basa en un manifiesto o programa definido. El interés primordial en este nuevo filón “no radica tanto en la resolución del problema sino en la configuración de un cuadro de conflictos humanos y sociales, además de un estudio de caracteres, a partir de un enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen” ³², como afirma J. Coma.

Tzvetan Todorov en su *Poetica della prosa*³³ afirma que “il genere nero sovverte la struttura del giallo enigma a due storie”. Todorov alude a la dualidad en la construcción de la novela policial clásica que la diferencia de la negra porque el relato policial se construye sencillamente a partir de dos historias: una que sería la historia del crimen y otra que vendría a ser la de la investigación, que resulta privilegiada y cuyo punto de vista es el del detective. En la segunda historia, la de la investigación, no pasa nada, los personajes no actúan, sólo comunican informaciones, por eso el detective está libre de todo peligro, no le puede pasar nada. Estas dos historias vienen también comparadas a la distinción entre fábula y trama de los formalistas rusos: la

³¹ Chandler, R. (1970). *El simple arte de matar*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo contemporáneo.

³² Coma, J. (1980). *La novela negra: realismo crítico en la novela policíaca norteamericana*. Barcelona, España: Ed. 2001.

³³ Todorov, T. (1996). *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*. Milano, Italia: Bompiani.

primera, la del delito, cuenta tal cual lo que ocurrió, en tanto que la de la investigación mostraría cómo lector o narrador conocieron los hechos. Todorov aclara también que la novela policial se fija en dos puntos de vista sobre una misma cosa, uno al lado del otro con el hecho de que la historia del delito es una historia de ausencia, y que su característica principal es de no estar presente en el libro, y que el estatuto de la segunda historia, la de la investigación, es de no tener alguna importancia y de desarrollar la simple función de mediación entre el lector y la primera historia. Y así concluye: «Nel romanzo enigma vi sono allora due storie; di cui una è assente ma reale, l'altra presente ma insignificante»³⁴.

En la novela negra, en cambio, el crimen y la investigación llegan a fusionarse y el misterio asume una función subordinada, ya no central. En ese territorio literario, en efecto, los límites entre bien y mal pueden mezclarse o aparecer empañados, ambiguos y revueltos. Esta variante rechaza una construcción autolimitada, una estructura vinculante y nunca llega a un final positivo. La atención al futuro se sustituye a la del pasado y no quiere tranquilizar al lector individuando el culpable. El lector llega en el centro de un universo horroroso, lleno de angustia, en una realidad que forma parte de la sociedad, aunque intentamos olvidarlo o alejarlo de nuestras vidas. La novela negra fundamentalmente traiciona el esquema de la novela policíaca (presencia de un crimen, investigación del mismo por un detective, descubrimiento y persecución de los culpables). Otra diferencia sustancial es

³⁴ Todorov, T. (1996). *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*. (p. 157). Milano, Italia: Bompiani.

que, frente a la condición de «paraliteratura asignada a buena parte de las novelas policíacas, la novela negra norteamericana se ha convertido, gracias a sus grandes maestros, en un subgénero narrativo de indudable prestigio literario», (Estébanez Calderón, 1996). A este propósito es tener presentes los elogios de los escritores André Malraux, André Gide y Luis Cernuda a Dashiell Hammett, porque efectivamente consideraban el iniciador del hard-boiled como «un escritor para escritores, un técnico agudo en el arte de la novela y un estilista»³⁵.

En 1923, en Estados Unidos se publica *Memorias de un detective privado* de Dashiell Hammett, libro que representará la señal de un nuevo camino literario seguido por *Cosecha roja* (1929), *El halcón maltés* (1930), *La llave de cristal* (1931) y otras. Sam Spade, protagonista de la novela *El halcón maltés* es un detective inflexible, duro, agresivo, por ciertos aspectos ambiguo y frío. Ellery Queen³⁶ lo describe así en un prólogo a una colección de cuentos de Hammett:

³⁵ Estébanez Calderón, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. (pp. 760-764) Madrid, España: Alianza (Alianza Diccionarios).

Recuperado en <https://urbinavolant.com/archivos/literat/novneg.pdf>.

³⁶ *Ellery Queen* es lo seudónimo utilizado por dos escritores de literatura policíaca y creadores de un personaje (el inspector) con el mismo nombre que su seudónimo. Se trata de los primos estadounidenses Frederick Dannay, nacido Daniel Nathan (1905-1982) y Manfred Bennington Lee, nacido Manford Lepofsky (1905-1971). El personaje, aparecido en 1929 en la primera novela "The Roman Hat Mystery", llegó a ser tan famoso que los autores decidieron crear una revista a su nombre "Ellery Queen's Mystery Magazine".

(...) He aquí a este hombre de acción, duro de pelear, cuya sonrisa pensativa constituye el gesto más peligroso: el hombre que odia recibir golpes sin devolverlos y que a nadie perdona, hombre o mujer, muerto o vivo.³⁷

El detective entonces pertenece al mismo ambiente que el criminal y lucha contra él con los mismos métodos. Este nuevo tipo de protagonista ya no puede moverse en el marco aristocrático típico de la novela clásica y justo en el lugar de la acción se crea otro cambio novedoso: el triunfo del ambiente urbano. La ciudad hostil, caótica, la violencia cotidiana y oscura de las calles, los suburbios nefastos, todo en el trasfondo del mundo de los negocios o de la política. Se trata de textos claramente inseparables del contexto real que vivían Estados Unidos en esos años, la crisis del '29, la Grande Depresión, el fenómeno del gansterismo. Los escritores que se insertan en tal entorno se ponen como objetivo primario la descripción de las relaciones sociales más que inventar un razonamiento para descubrir el asesino. A veces desaparece por completo la intriga y sabemos ya desde el comienzo quién es el asesino, se invierten los términos porque la investigación en sí pierde su sentido y el núcleo verdadero del relato llega a ser la acción. Se percibe en estas nuevas obras un mundo donde rige el crimen y la lógica del dinero determina las acciones humanas. Este es, pues, el punto de partida de nuestra investigación, el momento en que un género definido de entretenimiento, de evasión pasa por un cambio radical y, en una de sus variantes o subgéneros, llega a ser visión

³⁷ Hoveyeda, F. (1967). *Historia de la novela policíaca*. (pp. 148-149). Madrid, España: Alianza Editorial.

crítica, denuncia social expresada abiertamente como en las obras de Dashiell Hammett o denuncia descubierta por la crítica en el caso de autores que no escribieron con este específico intento.

Prestigiaron el género los escritores James Mallahan Cain (1892-1977) con la famosa novela *El cartero siempre llama dos veces*³⁸, Horace McCoy (1897-1955) con *Acaso no matan a los caballos?*³⁹ que se convirtió en la película titulada *Baile de ilusiones*, David Goodis (1917-1976) con *Al caer la noche*⁴⁰ y *Disparen contra el pianista*⁴¹, y Don Tracy (1905-1976) con *El abrazo de la muerte*⁴². No podemos olvidar al detective Philip Marlowe, personaje que se transformó en máximo referente de la novela negra de la mano del gran escritor Raymond Chandler en las novelas magistrales *El sueño eterno*, *Adiós muñeca* y *El largo adiós*. Esa novela norteamericana contará historias tomando como referente a escritores europeos desde finales de los años treinta y, más concretamente a partir de la Segunda Guerra Mundial.

1.3 Historia y difusión de la ficción policial argentina.

38 Cain, J. M. Título original: *The Postman Always Rings Twice*, novela publicada por primera vez en 1934 por la editorial Knopf. Fue fuente de inspiración para el escritor italiano Cesare Pavese en el libro "Paesi tuoi" de 1941 y para el escritor francés Albert Camus en "L'étranger" de 1942.

39 McCoy, H. Título original: *They Shoot Horses, Don't They?* novela publicada por primera vez en 1935 por la editorial Simon & Schuster.

40 Goodis, D. Título original: *Nightfall*, novela publicada por primera vez en 1947.

41 Goodis, D. Título original: *Down There*, novela publicada por primera vez en 1956.

42 Tracy, D. Título original: *Criss Cross*, novela publicada por primera vez en 1934.

Pregunta fundamental para comenzar nuestro estudio sobre el desarrollo de la novela negra en Argentina es cómo el policial argentino entra en la literatura nacional. Dada la importancia y la popularidad de este género, no sorprende que muchos autores argentinos hayan tomado para sí la herencia literaria del género policial francés, inglés y del policial negro norteamericano, aunque, hay que destacar que han aplicado en él, rasgos propios que logran introducir este género dentro de una literatura propiamente nacional.

En el marco de la historiografía tradicional de la literatura policial argentina, la década de 1940 ha sido considerada con insistencia como la de los orígenes del género, ligada fundamentalmente con el auge de la novela clásica de enigma. La vertiente negra de la literatura policial ha tenido, en cambio, un largo y diferente desarrollo a partir de la década de 1960.

La literatura policial fue cultivada por primera vez en Argentina hacia finales del siglo XIX. Resulta difícil trazar una historia del género por dos motivos: por un lado, es un género de la modernidad, es decir, se desarrolla bastante tarde en la literatura mundial y al mismo tiempo, a pesar del mucho éxito de público, siempre tuvo que enfrentarse con una génesis no culta y por eso fue considerado a nivel mundial como narrativa paraliteraria, fuera de la alta literatura. Por otro, los escritores argentinos que se dedicaron al género lo hicieron de manera esporádica, casi como un pasatiempo entre muchas otras actividades (sólo en tiempos recientes algunos escritores dedicaron una parte importante de la actividad literaria a la literatura policial). Existen por lo tanto tentativas antecedentes y episódicas, es decir precursores del género que empezaron, a través de sus incursiones en este tipo de narrativa, a formar la

tradición. Como señala Álvaro Contreras⁴³, la historia temprana del género comienza en torno a 1870 con Raúl Waleis, seudónimo de Luis V. Varela (1845–1911), y su novela *La huella del crimen* (1877), primera novela policial en castellano, que subtitularía “novela jurídica original”; contando en ella el hallazgo de un cadáver, que no es sino el cuerpo de una joven disfrazada de hombre. Del mismo año sería su novela *Clemencia*, que junto a *Herencia fatal* (anunciada la última, pero nunca escrita) iban a formar una trilogía narrativa. El primer detective argentino sería, pues, el comisario L’Archiduc, un cuarentón apodado “el Lince”, vinculado a la policial y con una capacidad de lógica sin igual. Otro pionero en el contexto del ‘80 es Eduardo L. Holmberg (1852–1937) fue médico naturalista y escritor. Se acercó al género con *Nelly*, un folletín publicado a principios de 1896. Ese mismo año aparecieron publicadas dos novelas: *La casa endiablada* y *La bolsa de huesos*. En la primera edición de *La bolsa de huesos* aparecía un prólogo-dedicatoria del mismo escritor que reflexionaba sobre las posibilidades del género policial, sobre los efectos producidos y sobre la idea de «juguete policial», es decir el policial como entretenimiento que bien se encaja en el género, y al mismo tiempo artefacto narrativo que distrae al enemigo. En *La bolsa de huesos*, y como bien observa Sonia Mattalia, “el narrador, médico, naturista e influyente profesor, al regresar a Buenos Aires después de una excursión científica sobre la fauna y la flora del norte argentino, recibe de un amigo una “bolsa de huesos”, esas bolsas que contienen esqueletos humanos para el estudio de los estudiantes de medicina,

⁴³ Contreras, A. (2013). El sabueso compulsivo: notas sobre *La huella del crimen*, de Luis Varela. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. 73-88.

olvidada por un joven estudiante en su casa”, siguiendo el andamiaje de la obra “el modelo de la “novela experimental” de Zola: experiencia vivida, indagación en el entorno social de los hechos y novelización”⁴⁴. Pero parece ir más allá, crea huecos en la continuidad de la historia, acelera la trama, esconde o confunde detalles, transfigura los hechos y llega a jugar con la verdad. Otras narraciones que se acercan al policial son los textos de Carlos Olivera, Carlos Monsalve, Paul Groussac, Horacio Quiroga, Vicente Rossi y Félix Alberto de Zavalía, hasta las primeras producciones del género de Enrique Anderson Imbert, Victor Guillot, Jorge Luis Borges y Roberto Arlt en la década de 1930. El relato *La pesquisa* de Paul Groussac es considerado típicamente policial; otro cuento perteneciente a los inicios de la tradición policial es *El triple robo de Bellamore* de 1903 de Horacio Quiroga. En Quiroga se nota una experimentación del género mucho más indirecta. Sus relatos no son propiamente policiales, pero la violencia y el crimen ocupan un lugar de relieve en su obra. La palabra “muerte” efectivamente ya la podemos encontrar en el título de uno de sus libros. Como afirma Rud,

este movimiento creciente de consumo del género y su expansión tiene su sustento en el aumento, a partir de 1915, de las publicaciones periódicas (*La novela semanal*, *El cuento ilustrado*, *Gran Guignol*, etc.) que incluían textos de Conan Doyle, Gaston Leroux y el propio Poe, así como de sus epígonos nacionales enrolados en la vertiente clásica del relato de enigma⁴⁵.

⁴⁴ MATTALIA, S. (2008). *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina*. Madrid, España: Iberoamericana.

⁴⁵ RUD, M. (2001). “Breve historia de una apropiación, apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina”, *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, n. 17.

Autores con diferentes rasgos literarios han chocado con el policial casi de manera casual, decidiendo a veces de entrar y salir de este género, otras veces de quedarse o de no volver nunca. Analizamos la cuestión de una identidad nacional del género policial señalando, la mínima pero relevante presencia, en las Historias de la literatura argentina, de precursores del género. Por primera vez, cabe decir que todas las historias de la literatura argentina, ya a partir del volumen de Ricardo Rojas, citan a los autores antes mencionados, pero evidentemente sin crear una clara inclusión de sus obras en la narrativa policial. Así, en la *Historia de la Literatura Argentina*⁴⁶ de Ricardo Rojas (capítulo XIV, «Los Modernos») se perfila una mención a Luis V. Varela y a Eduardo L. Holmberg en un capítulo dedicado a la formación del género novelesco; los dos escritores citados en un breve párrafo aparecen, pero sin elementos de pertenencia al mundo literario del policial.

En la *Historia de la Literatura Argentina*⁴⁷ de Viñas, específicamente en la sección dedicada a los modernos, en referencia a la llamada generación del '80, se señala que para los escritores de esta generación la literatura no era una actividad central, más bien un pasatiempo acompañado a sus actividades principales (médico, científico, etc.) y a propósito de Holmberg (médico naturalista), Viñas escribe que la intensidad de su producción literaria refleja un aspecto esencial: ciencia y literatura son dos elementos que favorecen la

⁴⁶ Rojas, R. (1948). *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo II "Los Modernos". (pp. 388 – 389). Buenos Aires, Argentina: Losada.

⁴⁷ Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Argentina: Jorge Álvarez Editor.

modernización económica y cultural. En tal contexto, parece clara la inclusión de Holmberg más bien en la corriente literaria naturalista. En la *Historia de la Literatura Argentina*⁴⁸ de Arrieta se dedica un entero capítulo (el cap. XVII del tomo IV) a Horacio Quiroga y parece relevante la clara referencia al género, considerando a Quiroga como a un escritor cuya trayectoria literaria es procedente de Kipling, Maupassant y sobre todo de Poe. En la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*⁴⁹ de Noé Jitrik hay que relevar un cambio, por primera vez se dignifica en cierta forma el género y en el volumen once aparece un entero capítulo dedicado a los relatos de enigma. En la *Historia de la Literatura Argentina*⁵⁰ de Capítulo se mantiene más o menos invariada la distinción existente en las otras historias literarias; los precursores del género citados en todos los textos (Varela, Holmberg, etc.) figuran en capítulos dedicados a la literatura fantástica o al naturalismo. Pero, ya en Capítulo⁵¹ n. 119 sobresale una sección dedicada a la narrativa policial; se trata de una reflexión sobre el género a partir del texto *Asesinos de papel*⁵² de Lafforgue y Rivera y de las entrevistas (los testimonios) incluidos en la segunda parte de la

⁴⁸ Arrieta, R. (1958). *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo IV "Las letras en la primera mitad del siglo XX". (pp. 336 – 343). Buenos Aires, Argentina: Peuser.

⁴⁹ Jitrik, N. (2003). "Gestos del relato: el enigma, la observación, la evocación". En N. Jitrik. (Ed.), *Historia crítica de la Literatura argentina*, La narración gana la partida, Vol. 11 Buenos Aires, Argentina: Emecé.

⁵⁰ Prieto, A. (1967). *Historia de la Literatura Argentina*. Capítulo, vol. 2. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.

⁵¹ AA. VV. (1981). *Historia de la Literatura Argentina*. Capítulo, vol. 11. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.

⁵² Lafforgue, J., y Rivera, J. B. (1977). *Asesinos de papel*. Buenos Aires, Argentina: Calicanto Editorial.

obra (Borges, Piglia y otros autores daban sus opiniones sobre policial). Además, en el párrafo titulado «El cuento policial y de ciencia ficción», incluido siempre en el mismo fascículo de la colección, se propone un excursus del género, de los precursores europeos y norteamericanos y se señala la vinculación de los escritores argentinos a la narrativa policial. Por lo tanto, se puede observar que con Capítulo se atestigua la existencia de una narrativa policial, stricto sensu, en la historia de la literatura argentina.

Cabe añadir, en última instancia, que en la *Breve historia de la Literatura Argentina*⁵³ de Martín Prieto, por primera vez, inclusive los precursores del género policial argentino se consideran como tales y figuran en la historia literaria, por ejemplo, se menciona a Holmberg como escritor del “primer relato argentino netamente policial”. Al final, podemos concluir que en las historias literarias más recientes se reconoce al policial su lugar y su relevancia literaria.

Después de las incursiones tempranas, breves y muchas veces esporádicas, hasta ahora descritas, otro momento esencial en la historia del policial es la consagración del género por parte de autores fundamentales en la tradición literaria argentina. La construcción de una historia oficial de la literatura policial y de un modelo que empieza a formar parte de la literatura definida se debe en primer lugar a Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. El género policial considerado como menor, como paraliteratura durante muchos años y en todo el mundo, en la Argentina llega a ser una tradición importante y excelsa ya a partir de los años '40. Borges y Bioy Casares favorecieron el florecimiento del género, lo experimentaron directamente y con el grupo que

⁵³ Prieto, M. (2006). *Breve historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

configuraba la revista *Sur* hicieron antologías, colecciones, y también tradujeron escritos policiales europeos o norteamericanos. Además, siempre bajo la dirección de Borges y Bioy Casares mueve sus primeros pasos la Colección **El Séptimo Círculo** de Emecé Editores, una colección con un destino prestigioso y de enorme difusión en toda la Argentina. Como recoge Fabián Soberon, ambos escritores se ocuparon de

difundir a los autores anglosajones. En Borges hay no solo una práctica revolucionaria del género (...) sino también una activa actitud de difusión. (...) Hizo, como sabemos, una apología del policial inglés y negó, de alguna manera, la versión negra.⁵⁴

En un diario difundido y popular (la *revista multicolor* del sábado) dirigido por Borges y otros periodistas fue creada una sección dedicada al género policial, donde se discutía de las características y de la estructura del *noir*. Como bien señala José Fernández Vega (1999), los esfuerzos de Borges se fijaron en la posibilidad de

ambientar la acción en un escenario cultural donde los detectives privados no son habituales y (...) centrar la construcción del relato en sus características esenciales -a saber, el problema y su pertinente solución inesperada. (...) La efectiva realización borgeana de las líneas básicas de este programa estético

⁵⁴ SOBERON, F. (2010). El policial en el cine y la literatura argentina. Berg, H. (coord.). *Papeles en progresivos y relectura de la tradición en la literatura argentina*. Universidad Nacional del Mar de Plata, pp. 59-78.

compartido abre las puertas tanto a una refundación del género como a su nacionalización en el campo literario argentino.⁵⁵

Contribuciones teóricas significativas de Borges sobre policial se publicaron, como bien recoge Fernández Vega, en forma de reseñas de relatos policiales en la sección *Libros y autores extranjeros* “de la revista femenina *El Hogar* realizadas en la segunda mitad de la década de 1930, (...) elaborando una serie de normas a las que debería atenerse, en su opinión, una narrativa policial de calidad”⁵⁶. Así, Borges señalaría:

En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial sin principio, sin medio, sin fin (...) Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa, leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden⁵⁷.

En completo acuerdo con la poética de Borges, Bioy Casares afirma:

Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en las matemáticas) para los argumentos. Destacar la importancia de

⁵⁵ Fernández Vega, J. (1996). “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”. *Variaciones Borges*, Nº 1, 1996, págs. 27-66

⁵⁶ Fernández Vega, J. (1996). “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”. *Variaciones Borges*, Nº 1, 1996, págs. 27-66

⁵⁷ Borges, J. L. (1979). “El cuento policial”. En J. L. Borges. (Ed.), *Borges Oral*, en *Obras Completas* (tomo IV). (p. 197). Buenos Aires, Argentina: Emecé.

la construcción: este es, quizá, el significado del género en la historia de la literatura⁵⁸.

En las palabras de Bioy Casares se percibe una recuperación, o más bien un verdadero rescate de la literatura policial como modelo formal, que tiene que ver tanto con la elaboración del argumento como “con su originalidad y su plasmación rigurosa en un artefacto literario eficaz”⁵⁹..

Como señala Calabrese, “Borges trabaja al margen de las fronteras del género, en una parodia que es un homenaje, no una burla, pese a los rasgos irónicos del estilo”⁶⁰. El filólogo y escritor Jurij Nikolaevic Tynianov (1894-1943) vincula el concepto de parodia con el de evolución literaria. La parodia opera como ruptura con los cánones existentes y crea una forma nueva, se convierte por lo tanto en un factor de cambio verdadero. Se trata de textos que llegan a transgredir unas convenciones del género (procedimiento de inversión de los personajes, o la investigación relegada en segundo plano, etc.) y que abren nuevos horizontes de lectura.

La narrativa policial atrapó a muchos escritores argentinos. Cultor indiscutible fue Roberto Arlt (1900 – 1942) con la novela *El crimen casi perfecto*

⁵⁸ Bioy Casares, A. (mayo de 1942). “Comentario a *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges”. *Sur*, 92, p. 61.

⁵⁹ Fernández Vega, J. (1996). “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”. *Variaciones Borges, Nº 1, 1996, págs. 27-66*

⁶⁰ _____ (2001). “Ficciones urbanas. La narrativa policial en la Argentina”. *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* / coord. por Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix Azuar, José Carlos Rovira Soler, págs. 133-140

(1940) y el cuento *Las fieras* (cuento escogido por Piglia para su colección **Serie Negra**), textos donde aparece por primera vez una ambientación urbana y local. En la obra de Roberto Arlt predomina el mundo duro del delito: asesinatos, ajustes de cuentas, prostitución, robos; hay un crimen o delito, hay una investigación y finalmente un desciframiento o resolución del enigma que pone en juego la ingeniosidad y las aptitudes intelectuales o de reflexión del investigador. Como afirma Soberon, “Roberto Arlt trabaja con ciertas claves del género: la paranoia, la mujer fatal, el prostíbulo como escenario obligado, las prostitutas, la lógica del enigma y cierto suspense narrativo; todos estos elementos forman parte de sus novelas”⁶¹.

El mismo Ernesto Sábato con *El túnel* presenta una obra con elementos distintivos de la novela negra; la historia empieza con un asesinato, pero ya sabemos desde el principio quién mató a quién y esto no es fundamental, lo importante es cómo lo hizo y el motivo. No se busca justicia, el mundo se acepta tal cual es. Uno de los personajes de la novela, cuestionándose sobre el género, pronuncia estas palabras:

Son la única clase de novelas que puedo leer ahora, te diré, me encantan. Todo tan complicado y detectives tan maravillosos que saben de todo: sobre la época de Ming, grafología, teoría de Einstein, baseball, arqueología, quiromancia, economía política, estadística de la cría de conejos en la India. Y después son tan infalibles que da gusto⁶².

⁶¹ SOBERON, F. (2010). El policial en el cine y la literatura argentina. Berg, H. (coord.). *Papeles en progresivosos y relectura de la tradición en la literatura argentina*. Universidad Nacional del Mar de Plata, pp. 59-78.

⁶² Sábato, E. (2010). *El túnel*. (p. 75). Barcelona, España: Seix Barral.

Palabras que dejan percibir de manera clara y sencilla la difusión y la importancia que estaba adquiriendo este tipo de narrativa en la Argentina de los años cuarenta. Luego, otros autores relevantes contribuyeron a difundir y agrandar la literatura policial: Rodolfo Walsh, María A. Bosco, Manuel Peyrou, Marco Denevi y Abel Mateo. En la primera antología de relatos policiales argentinos (*Diez cuentos policiales argentinos*, publicada en 1953), Rodolfo Walsh, su compilador, da cuenta del momento en que en la Argentina se inauguró el género:

Hace diez años, en 1942, apareció el primer libro de cuentos policiales en castellano. Sus autores eran Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Se llamaba *Seis problemas para don Isidoro Parod*⁶³.

El éxito de todas las colecciones mencionadas y la difusión periodística de este tipo de novela fomentó la participación de escritores argentinos empezando a crear un *noir argentino*. Al mismo tiempo, nació el deseo de una versión nacional de este tipo de literatura, es decir, donde Buenos Aires fuera el escenario de lo policial (autores como Walsh y Covarrubias ya evocan la realidad porteña). Como señala Soberon, “Ricardo Piglia fue uno de los enérgicos difusores del género en la década del setenta. Escribió numerosos prólogos y ensayos y sus obras dan cuenta de una clara apropiación del

⁶³ Walsh, R. J. (1953). *Diez cuentos policiales argentinos*. (p. 7). Buenos Aires, Argentina: Hachette.

género”⁶⁴. Al mismo tiempo, Soberon afirma que Juan José Saer “mantuvo una relación más ambigua. Mientras que en algunos ensayos confiesa su afición devota por las novelas de Chandler, en otros, en cambio, le niega al norteamericano un lugar en el panteón de los escritores. Y sus novelas y cuentos muestran esa actitud de uso, de asimilación y de rechazo”.⁶⁵

1.4 Inicios y desarrollo del *noir* en Europa.

El proyecto de la novela *noir* se revela “capaz de establecer un modelo narrativo adecuado a describir el desbarajuste de una sociedad lastrada por la estrecha relación entre política y delito, la hipercompetitividad capitalista (heredada del grande capitalismo norteamericano), la omnipotencia del dinero como factor envilecedor del medio ambiente social, la doble moral y los manejos que hacen de la justicia una simple máquina productora de leyes alienantes”⁶⁶. Por eso, en Europa, existe la costumbre de considerar la novela negra como un excelente instrumento de investigación de los cambios sociales, una fórmula literaria y política que permite poner en relieve las nuevas tendencias del crimen organizado, de la corrupción y de la descomposición

⁶⁴ SOBERON, F. (2010). El policial en el cine y la literatura argentina. Berg, H. (coord.). *Papeles en progresivosos y relectura de la tradición en la literatura argentina*. Universidad Nacional del Mar de Plata, pp. 59-78.

⁶⁵ SOBERON, F. (2010). El policial en el cine y la literatura argentina. Berg, H. (coord.). *Papeles en progresivosos y relectura de la tradición en la literatura argentina*. Universidad Nacional del Mar de Plata, pp. 59-78.

⁶⁶ Ayala Flores, M. H. et al (2016). “Historiografía y aplicación de las características de la novela negra en la narrativa salvadoreña: *De vez en cuando la muerte* de Rafael Menjívar Ochoa”. Universidad de El Salvador. Disponible en <http://ri.ues.edu.sv/id/eprint/12498/1/14102824.pdf>

político-social que, día tras día, se vislumbra en los medios de comunicación, en todos los sectores de actividad y por la calle. En este sentido el género aparece a veces una verdadera lupa sociológica. En Europa, en la mitad del siglo XX, empieza a difundirse la novela negra como modelo narrativo capaz de describir el desorden de una sociedad hundida en la estrecha e indisoluble relación entre política y crimen. Dos escritores suecos, M. Sjöwall y P. Wahlöri, creadores de la saga del inspector Martin Beck (1965-1975) por primeros abrieron el camino a la novela negra nórdica europea y al mismo tiempo evidenciaron que la escritura de literatura policial conllevaba unos tonos sociales poderosos y un fin puntual: investigar sobre la injusticia, poniendo al centro la condición social de su propio País.

1.4.1 El *Noir* en Francia

La Francia vio el nacimiento de la narrativa policial en el siglo XIX, este nuevo eje literario expresa unos miedos inéditos relacionados con el crecimiento de la pobreza urbana y hace alarde de precursores como Charles Dickens con *Oliver Twist* (1837), Honoré de Balzac con *Une Ténébreuse Affaire* (1841), Victor Hugo con *Les Misérables* (1862). Su desarrollo está relacionado con los acontecimientos de la difusión de la imprenta, la era industrial, el aumento de la criminalidad en las grandes ciudades en expansión y la aparición de historias judiciales en los periódicos que crea muy pronto un público de lectores aficionados. Como en el resto del mundo, Francia también conoce diferentes variantes (novela policial clásica, novela de suspense, novela negra) y conoce también otras evoluciones (*roman polar*, *neo noir*) que analizaremos en forma

más específica en los capítulos sucesivos. La palabra francesa *noir* fue utilizada por primera vez en Francia en 1946 por Nino Frank y Jean-Pierre Chartier en referencia a unas películas americanas de tipo *hard-boiled* que llegó justo en esos años a Francia. Los dos críticos con esta definición pretendieron indicar una nueva forma de policial con un matiz novedoso y verdaderamente único por respecto a lo existente. Muy rápidamente, tal concepto se difunde fuera de los límites territoriales franceses, manteniendo la forma lingüística francesa, pero al mismo tiempo indicando un bagaje cultural y una serie de tipicidades de la atmósfera metropolitana americana. Hay que añadir que existía ya la colección «Série noire» de la editorial Gallimard, que tomaba su nombre del color de las tapas de los libros publicados y que ya había editado muchas novelas de procedencia americanas, definidas al principio más duras por respecto al policial clásico, por eso el color negro se convirtió en un rasgo distintivo de la nueva declinación del género.

1.4.2 El *Noir* en España

En la literatura española no podemos hablar de una verdadera fecha de comienzo del policial y además muchos especialistas, literatos y escritores se han interrogado en diferentes ocasiones si se pueda hablar de novela policial, es decir si fue o es un género productivo. A este propósito señala Estébanez que en los “antecedentes remotos del relato policíaco suelen citarse *El clavo* (1853) de P.A. de Alarcón, *La incógnita* (1889) de B. Pérez Galdós, *La gota de sangre* (1911) de E. Pardo Bazán (que escribió además algunos cuentos relacionados con el tema: *De un nido* (1902) *La cita* (1909), etc); *Una mancha*

de sangre (1915) de J. Belda, *El vampiro rojo* (1931) de A. Fernández Arias, etc”⁶⁷. Estébanez apunta que en la temporada que fue de los años 20 a la Guerra Civil española aparecieron publicadas novelas de crimen y relatos policíacos “elaborados según el modelo de la novela de enigma” en colecciones como «Detectives», «Enigma» y «Biblioteca Oro».

Ya en la Dictadura (1939-1975), como sucedió en Italia con Mussolini durante el fascismo, se paró la creación de un policial nacional, paralelamente continuó la colección «Biblioteca Oro» (con novelas de Vicente Arias Archidona, José Mallorquí, etc.), y aparecieron la “Serie Wallace”, (con obras del mencionado Fernández Arias, Vallvé, etc.), la “Colección Misterio” (con textos de Guillermo y Luis Gossé, Guillermo López Hipkiss, y otros), pero hay que esperar a los años cincuenta para asistir al nacimiento del relato policíaco autóctono, con *El inocente* (1953), de Mario Lacruz y las novelas de Francisco García Pavón, cuyo protagonista, Plinio, es jefe de Policía Municipal de Tomelloso. Pero, es a finales de los años setenta que aparece y se difunde la novela policíaca y *noir* con la creación de un detective simbólico en España como lo es el Salvo Montalbano de Andrea Camilleri en Italia: se trata de Pepe Carvalho, protagonista de *La soledad del manager* (1977), *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Los pájaros de Bangkok* (1983), *La Rosa de Alejandría* (1984). entre otras, obras todas ellas de Manuel Vázquez Montalbán. Este autor utiliza sus historias:

⁶⁷ Estébanez Calderón, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Alianza (Alianza Diccionarios).

(...) para incorporar al relato un agudo y sabroso análisis de la realidad nacional, tanto en sus conflictos histórico-sociales y políticos como en su dimensión cultural⁶⁸.

A principios de los años ochenta se enraíza el género con una serie de autores que escriben obras interesantes, como Juan Madrid, creador del detective Toni Romano (*Un beso de amigo* de 1980, *Nada que hacer* de 1984, *Regalo de la casa* de 1986 y otras); Andreu Martín con *Barcelona Connection* (1988), Pedro Casals Aldama que con el abogado Salinas nos conduce en investigaciones llenas de intriga (*La jeringuilla*, publicado en 1986; *El señor de la coca* aparecido en 1988); Francisco González Ledesma con su *Crónica sentimental en rojo* de 1984, ganador del Premio Planeta, y por último Julián Ibáñez García, autor de culto para los lectores aficionados a la novela negra, sus historias están fuertemente relacionadas con la realidad y con el presente, *Mi nombre es Novoa* (1986) es la obra que dio origen a una serie protagonizada por Novoa, luego siguen otro libros y otros investigadores.

El desarrollo reciente, en España, de esta novela policíaca (o novela negra, como prefieren algunos críticos), coincide con la vuelta al gusto por contar, con la recuperación de la narratividad, que se advierte en bastantes escritores.⁶⁹

⁶⁸ Sanz Villanueva, S. (2002). *Novela española en el fin de siglo*. (p. 65). Madrid, España: Mare Nostrum. Recuperado en <https://urbinavolant.com/archivos/literat/novneg.pdf>.

⁶⁹ Calderón, D. E. (1996). *Diccionario de términos literarios*. (pp. 760-764). Madrid, España: Alianza.

1.4.3 El *Noir* en Italia

El color negro siempre tuvo en la tradición occidental una connotación simbólica específica, está claramente relacionado con los aspectos negativos y más oscuros de la vida; simboliza el miedo, el sentido de angustia, da la imagen de la oscuridad, de algo envuelto en las tinieblas y representa en último análisis lo nocturno.

Fuera de cualquier tipo de clasificación posible, estamos de acuerdo con F. Giovannini cuando afirma, en su *Storia del noir: dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, que:

Il noir, allora, è uno dei primi «movimenti» letterari e cinematografici novecenteschi che sono dei non-movimenti, perché non si fondano su nessun manifesto e su nessun programma culturale deciso a tavolino dai suoi autori di punta. Gli autori noir, quindi, non sapevano di realizzare opere noir. E i lettori o gli spettatori del noir dell'epoca d'oro non dicevano: «mi piace leggere un noir» o «andiamo a vedere un bel film noir». Eppure lo facevano. Il noir classico non era una scuola e non era un vero e proprio movimento.⁷⁰

Podemos decir, por lo tanto, que en Italia como en España, no existe una fecha de comienzo oficial del *noir*, no existe un manifiesto literario como en los movimientos de vanguardia artístico-literaria del siglo XX, todo empieza a partir de un cambio literario e social casi inevitable.

⁷⁰ Giovannini, F. (2000). *Storia del noir: dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*. (pp. 13-16). Roma, Italia: Castelvecchi Editore.

El mundo de la narrativa policial clásica es definido en italiano también «giallo» (amarillo), otro color que se empezó a utilizar a partir del año 1929 gracias al título de la colección «Libri gialli» creada por la editorial Mondadori. Los primeros cinco números de esa colección tenían, a partir de la idea del ilustrador Alberto Bianchi, una tapa amarilla con arriba un hexágono rojo. El número seis cambió un poco gracias a la intuición del pintor inglés Abbey que transformó el hexágono en un círculo rojo, en homenaje a la famosa firma de Edgar Wallace (que era exactamente un círculo rojo con fondo amarillo). El éxito inmediato de la colección, en que aparecieron las historias de S. S. Van Dine, de Edgar Wallace, de Robert Louis Stevenson y Anna Katherine Green, llevó en muy poco tiempo a la asociación de este tipo de narrativa basada en crímenes, delitos, misterios e investigaciones policiales con el color amarillo y de ahí el término «giallo» pasó a indicar todo el género.

La vertiente negra llegó en Italia sólo en los años sesenta, es decir cuarenta años después de las primeras publicaciones en Estados Unidos y en un momento de profunda crisis de la estética moderna. Resulta significativo observar que la introducción del género vivió en Italia una experiencia peculiar porque fue mediada por el campo del comic y luego contaminó el ámbito literario. En 1962 las hermanas Angela y Luciana Giussani crearon la serie de Diabolik, que cuenta las vicisitudes de un ladrón disfrazado, cruel y rebelde, que desafía continuamente al inspector Ginko. El aspecto principal de las historias está en ese vuelco final que de positivo pasa a ser negativo desde el punto de vista moral principalmente; gana siempre el criminal y no la justicia, gana Diabolik y sobre él se concentra la acción. El comic tuvo gran éxito y otros

autores empezaron a proponer textos parecidos en el mercado: la editorial de Max Bunker publicó en 1964 *Kriminal, Satanik, Gesebel o Agente SS018*. Los años sesenta se convirtieron en la gran estación de los comics negros en Italia. ¿Y la literatura *noir*? momento decisivo de su difusión fue el 1966, año en que en el mercado editorial aparece la novela policial de Giorgio Scerbanenco, verdadero precursor del género en Italia. La vertiente negra, como se ve, llega muy tarde y encuentra campo fértil con los cambios de la sociedad del tiempo, una sociedad que buscaba nuevos instrumentos para expresar nuevas circunstancias.

1.5 Ficción negra: ¿reflejo y producto de la sociedad?

«Este mundo no huele muy bien, pero es el mundo en que vivimos», afirma Raymond Chandler en *El simple arte de matar*⁷¹, un ensayo breve, lúcido y minucioso, de 1944, que abre y da título al libro. Como afirma Corcuff,

Esta observación de Chandler nos conduce al centro de las intersecciones entre la relevancia filosófica y la relevancia sociológico-crítica de la novela negra americana. Relevancia filosófica, porque si el mundo "no huele bien", ello nos plantea a la vez cuestiones relativas al sentido de la existencia humana y a las reacciones morales frente las incertidumbres y los sinsabores de la búsqueda de sentido. Relevancia sociológico-crítica, porque estas interrogaciones existenciales y estos sentimientos morales se hallan situados en las sociedades "donde vivimos", vistas a través de lentes críticos en lo

⁷¹ Chandler, R. (2014). *El simple arte de matar*. Barcelona, España: Debolsillo.

concerniente a sus desigualdades, sus corrupciones y sus diversos desórdenes.⁷²

Paco Ignacio Taibo II⁷³, uno de los autores más reconocidos de novela negra, en una entrevista destacó, a su vez, los nuevos matices escondidos en el entramado de la literatura *noir*:

Una novela negra es aquella que tiene en su corazón un hecho criminal y que genera una investigación. Lo que ocurre es que una buena novela negra investiga algo más que quién mató o quién cometió el delito, investiga a la sociedad en la que los hechos se producen. Empieza contando un crimen, y termina contando cómo es esa sociedad⁷⁴.

La evolución del policial hacia el *noir* se expresa a través de un cambio sustancial: ya no se trata de contar unos hechos criminales en un tiempo y en un lugar específico, sino de investigar al interior de la trama en la búsqueda de una serie de elementos, tonos, metáforas de análisis de la realidad intentando contestar a las preguntas, ¿cómo se produce la conmixión entre los aspectos

⁷² Corcuff, P. (2014). Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas. *Cultura y representaciones sociales* [online].vol.8, n.16, pp.30-51.

⁷³ **Paco Ignacio Taibo II** (Gijón, Asturias 1949), escritor y periodista hispano-mexicano. Escribió numerosas novelas policiacas y creó y dirigió hasta 2012 el festival literario de la *Semana Negra* de Gijón. Natural de España, a partir de los diez años creció en Méjico porque su padre Paco Ignacio Taibo I, de tradición socialista, se fue en exilio en el país latinoamericano para huir de la dictadura franquista. El detective Héctor Belascoarán Shayne es el protagonista de sus novelas negras. Su increíble pasión por el género lo llevó a fundar con otros escritores siempre cercanos a la literatura *noir*, en 1986, la AIEP (Asociación Nacional de Escritores Policiacos).

⁷⁴ Entrevista de Paco Ignacio Taibo II (1 de julio 2000). En *ABC Cultural*.

de ficción y de no-ficción? y ¿la novela negra llega a ser una fórmula literaria que se convierte en instrumento de investigación de los cambios sociales?

El desplazamiento de la solución (en el policial) hacia la problematización de la verdad (en el *noir*) implica también el cuestionamiento de la realidad y de los parámetros morales adoptados por la sociedad. El *noir*, hoy en día, aparece como un policial fuertemente vinculado con el contexto sociohistórico de un determinado país o de un territorio más o menos definido, diferenciado ulteriormente a través de factores geográficos y lingüísticos. En cierto sentido, trasluce la posibilidad de volver al compromiso civil, a la lucha cultural, a las elecciones incómodas, al valor de ser autor e intérprete de un mundo cada vez más absurdo.

En este contexto parece significativo delinear, por un lado, el reflejo de la sociedad española y argentina en los años de conflictos económicos y sociopolíticos de corrupción y violencia, de paranoia y de persecución en los años de la dictadura o en el período inmediatamente sucesivo, el de la transición democrática. Por otro lado, las relaciones entre las nuevas mafias y los ordenamientos políticos y económicos en el Mediterráneo, sobre todo en Italia y Francia. En consecuencia, el *noir* parece representar, en algunos casos literarios más que en otros, la narrativa del conflicto. El conflicto en la definición de Durkheim⁷⁵ es la consecuencia de una sociedad anómica, es decir, una

⁷⁵ Émile Durkheim (Epinal, Francia 1858 – Paris 1917), sociólogo y filósofo francés, junto con Karl Marx y Max Weber, es considerado uno de los padres fundadores de las ciencias sociales. Creó el primer departamento de sociología en la Universidad de Burdeos en 1895 y un año después fundó *L'Année Sociologique*, primera revista de sociología. Su influyente obra fue pionera en la investigación social.

sociedad en que la cohesión y las relaciones sociales resulten fuertemente debilitadas, agudizando una verdadera descomposición social y eliminando la conciencia colectiva. Terreno fértil para el nacimiento de conductas peligrosas y para la creación de fenómenos corruptivos y la proliferación del mal, un mal que se expande en todos niveles.

Para lograr el intento de un análisis exhaustivo del género y de su relación con el contexto sociopolítico de referencia, el corpus narrativo se compone de cuatro secciones que reflejan respectivamente las literaturas italiana, española, francesa y argentina, cotejando así el punto de vista del *noir* mediterráneo e hispanoamericano (restringido específicamente a la narrativa argentina). Los autores, precursores del género y contemporáneos, que se pueden incluir en la línea del *noir* son numerosos, por lo tanto, hemos decidido concentrarnos en un sólo autor en cada sección, para trabajar de manera más escrupulosa y puntual. Por lo que se refiere al *noir mediterráneo* las obras escogidas son: *L’Affaire N’Gustro*⁷⁶ y *Nada*⁷⁷ de Jean Patrick Manchette (área francesa); *Todo modo*⁷⁸, *Il cavaliere e la morte*⁷⁹ y *Una storia semplice*⁸⁰ de Leonardo Sciascia (área italiana); *Tatuaje*⁸¹, *Los mares del sur*⁸² y *Asesinato en*

⁷⁶ Manchette, J. P. (1971). *L’Affaire N’Gustro*. Paris, Francia: Gallimard, Série noire.

⁷⁷ Manchette, J. P. (1972). *Nada*. Paris, Francia: Gallimard, Série noire.

⁷⁸ Sciascia, L. (1974). *Todo modo*. Torino, Italia: Einaudi.

⁷⁹ Sciascia, L. (1988). *Il cavaliere e la morte*. Milano, Italia: Adelphi.

⁸⁰ Sciascia, L. (1989). *Una storia semplice*. Milano, Italia: Adelphi.

⁸¹ Vázquez Montalbán, M. (1974). *Tatuaje*. Barcelona, España: Batlló, Serie Carvalho.

⁸² Vázquez Montalbán, M. (1979). *Los mares del sur*. Barcelona, España: Planeta, Serie Carvalho.

el *Comité Centra*⁸³ de Manuel Vázquez Montalbán (área española). Por lo que se refiere a la novela negra argentina, a pesar de los varios autores que dignificaron el género, las obras seleccionadas son: *Los muertos*⁸⁴, *Siroco*⁸⁵ y *El final de la calle*⁸⁶ de Vicente Battista. ¿Podemos considerar estos textos cómo un espacio cultural estratégico de crítica social? ¿Existe efectivamente un sustrato común en las novelas negras tanto en la zona del Mediterráneo que en la Argentina? Y ¿cómo se expresa la relación sociedad-ficción policial en los dos lados del mundo?

⁸³ Vázquez Montalbán, M. (1981). *Asesinato al Comité Central*. Barcelona, España: Planeta, Serie Carvalho.

⁸⁴ Battista, V. (1969). *Los muertos*. Buenos Aires, Argentina: Jorge Álvarez.

⁸⁵ Battista, V. (1985). *Siroco*. Buenos Aires, Argentina: Legasa.

⁸⁶ Battista, V. (1992). *El final de la calle*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

CAPÍTULO SEGUNDO

2.1 Características del *noir* mediterráneo.

Dentro del inmenso mundo del policial nace y se desarrolla en el Mediterráneo una nueva tendencia literaria que en las palabras de Massimo Carlotto⁸⁷ – escritor contemporáneo perteneciente a lo que definimos *Neonoir* mediterráneo, es decir, la nueva corriente que, hoy en día, mantiene una estrecha relación con el *noir* que vio la luz en la Europa de los años 60 y 70 del siglo XX –, no es un movimiento y ni siquiera un género en sí mismo, sino una peculiar «percepción» del mundo o de la sociedad. Un grupo de autores, procedentes de diferentes países que se asoman al Mediterráneo, advirtió la exigencia común de contar los profundos y grandes contrastes entre la belleza de los lugares habitados y la ferocidad de los crímenes cometidos.

Cada movimiento, tanto cultural como político o espiritual, no germina casualmente y de la nada, en este caso la base de partida es la narrativa negra norteamericana dura, el *hard-boiled* florecido en los años Treinta en un clima de desengaño causado por el prohibicionismo, la crisis del '29, un momento de conflictos económico-políticos que ayer como hoy se transforma, mejor dicho, degenera en crisis cultural y en triunfo de la corrupción, de la brutalidad y al mismo tiempo cambio de valores. Pesimismo y nihilismo son dos elementos bien presentes en la escritura de los fundadores de la escuela: Dashiell

⁸⁷ **Massimo Carlotto**, (Padua, 22 de julio de 1956), es un escritor italiano de novela negra que pertenece a la corriente mediterránea. Uno de los personajes más representativos de su obra literaria es Marco Buratti, denominado “el caimán”. Este hombre, víctima de un error judicial, pasó siete años en prisión acusado de formar parte de una banda armada. Ex cantante blues se convierte en detective sin licencia y da comienzo a una verdadera saga *noir* con la ricopublicación de *La Verdad del caimán* en 1995.

Hammett⁸⁸ y Raymond Chandler⁸⁹. Hammett, detective privado que conocía desde cerca el delito y el hampa, hizo del policial el espejo de una América amarga y brutal donde la vida se convierte en lucha continua para el poder o el dinero (que es su símbolo más presente). El triunfo convencional de la justicia pierde sentido en estas historias, donde investigadores y criminales usan las mismas armas y las mismas motivaciones. En este mismo espacio se encierra a Raymond Chandler, discípulo de Hammett y probablemente todavía más sensible a las negatividades y a los malestares de su tiempo. Llegó a la literatura policial de manera bastante casual y construyó un héroe verdaderamente significativo, Philip Marlowe, detective desinteresado e incorruptible en quien Chandler volcó toda la tristeza y el disgusto de vivir en una sociedad llena de corrupción y donde la honestad es imposible.

⁸⁸ **Dashiell Hammett**, escritor estadounidense nacido en St. Mary's County (Maryland) el 27 de mayo de 1894 y muerto en Nueva York el 10 de enero de 1961. Considerado el padre indiscutido del *hard boiled*; sus personajes y sus historias, el detective Sam Spade y el investigador millonario Nick Charles, constituyeron los prototipos fundamentales de la literatura *noir* y del cine *mystery* y *noir* en Estados Unidos. H. tuvo una estrecha relación con el mundo del cine gracias a su trabajo de guionista y a la transposición de sus novelas en películas. Se trasladó con la familia en Baltimore y empezó sus estudios en el "Polytechnic Institute", que dejó enseguida. Llega a ser detective en la agencia de investigación Pinkerton. A partir del año 1923 escribe cuentos en la revista de *crime fiction* "Black Mask" y el editor Knopf publica sus novelas.

⁸⁹ **Raymond Chandler**, (Chicago, 23 de julio de 1888 – La Jolla, 26 de marzo de 1959) vive entre Londres y los Estados Unidos y pronto empieza a trabajar como reportero al "Daily Express", luego al "Westminster Gazette" y por último al "The Academy". En 1912 vuelve en Estados Unidos, encuentra el trabajo de contador, se casa y parece vivir una existencia tranquila hasta 1930, 1931 cuando una crisis existencial transforma su vida. En 1933, durante el periodo negro de la Gran Depresión, se dedica a la escritura y empieza una colaboración con la revista "Black Mask" y nace la "Hard-Boiled School".

El escritor de este género que se preocupa por el realismo de su historia escribe sobre un mundo en el que los maleantes y matones pueden gobernar naciones y adueñarse de ciudades; en que los hoteles, departamentos y restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regenteando burdeles; en que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla y ese hombre simpático que vive en la casa de al lado es el jefe de una banda de levantadores de apuestas; un mundo en el que un juez con un sótano repleto de bebidas de contrabando puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de whisky en el bolsillo (...) ⁹⁰.

Se trata de autores comprometidos, que escriben, indagan con el fin de describir una realidad en descomposición, continuamente amenazada por el desorden, el caos, el triunfo de la lógica del poder y de la corrupción. En cierto sentido, el crimen deja de ser algo extraordinario y se convierte en hecho ordinario; asimismo, las zonas oscuras de la realidad dejan de ocupar un espacio y un tiempo definido y empiezan a dominar de forma continua. En las palabras de Yves Reuter ⁹¹ en referencias a las peculiaridades de la novela negra “La disfunción se ha convertido en la regla”.

⁹⁰ Chandler, R. (1989). *El simple arte de matar*. (p. 341). Buenos Aires, Argentina: Emecé. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Berg H. (2008), recuperado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/escrimen.html>.

⁹¹ Reuter, Y. (1998). *Il romanzo poliziesco*. Roma, Italia: Armando Editore.

El modelo americano (más allá de Hammett y Chandler cabe recordar también a otros dos autores fundamentales, o sea, Cornell Woolrich⁹² y James M. Cain⁹³) es novedoso y presenta un detective privado muy diferente, es un protagonista que se mueve en los ambientes más sórdidos, se mezcla a la sociedad de los bajos fondos, corre peligros en primera persona y no gestiona todo desde su casa o desde su oficina, agregando indicios y llegando a la solución del crimen como ocurría en el policial clásico. El suspense es notablemente aumentado ya que la narrativa *hard-boiled* no se expresa en forma de memorias, como en la mayoría de los textos policiales en que el narrador era el ayudante del detective; Chandler usa la narración homodiegética: es el mismo Marlowe que nos cuenta sus aventuras, que es testimonio de los acontecimientos y esto favorece el proceso de identificación. Hammett, al contrario, usa un narrador ocultado y neutro que registra los eventos o los personajes desde el exterior, en perfecto estilo “behaviorista”. Otra novedad es la importancia concedida a las descripciones y a los detalles. Si en el decálogo policial de Van Dine, la regla número 16 expresaba que:

En la novela policial no debe haber largas descripciones, análisis sutiles o preocupaciones de atmósfera, porque perturban cuando se trata de exponer claramente un crimen y buscar al culpable. Retardan la acción y dispersan la

⁹² **Cornell Woolrich** (New York, 4 de diciembre de 1903 – New York, 25 de septiembre de 1968), fue uno de los escritores que más influenciaron el cine *noir* americano y francés. Suyo el cuento del que Hitchcock sacó “La ventana indiscreta”.

⁹³ **James Mallahan Cain** (Annapolis, 1 de julio de 1892 – University Park, 27 de octubre de 1977), escritor, periodista y guionista. Autor de varias novelas negras que se convirtieron en películas, entre otras recordamos: *El cartero siempre llama dos veces* (1934), *Mildred Pierce* (1941), *Pacto de sangre* (1936), etc.

atención, distraen al lector del asunto principal, que es plantear el problema, analizarlo y encontrarle una solución⁹⁴.

Chandler en propósito tiene una idea totalmente diferente, modifica la estructura del policial porque está claramente convencido de que sea necesario superar las fórmulas fijas, para llegar a hacer “buena literatura” y por eso, en su opinión, la novela negra precisa una escritura distinta, otra técnica y otro estilo, atención a los detalles y a los efectos de las acciones:

Molto tempo fa, quando scrivevo per le *pulp*, in un racconto misi una frase del genere: «Smontò dalla macchina, attraversò il marciapiede inondato di sole, finché l'ombra del tendone sopra l'ingresso gli tagliò il viso col tocco dell'acqua gelida». Quando pubblicarono il racconto eliminarono questa frase. I loro lettori queste cose non le apprezzavano, servivano solo a rallentare l'azione. Mi disposi allora a dimostrare che sbagliavano. La mia teoria era che in effetti i lettori credevano di interessarsi soltanto all'azione; ma in effetti, anche se non lo sapevano, ciò che gli interessava, e interessava me, erano le emozioni create attraverso i dialoghi e le descrizioni. Le cose che ricordavano, quelle che restavano impresse non erano, per esempio, il fatto che un uomo venisse ucciso, ma piuttosto che, nel momento di morire, quell'uomo stava cercando di raccogliere sul lucido piano della scrivania un fermaglio che continuava a sfuggirgli di mano, cosicché c'era un'espressione di tensione sul suo viso e la bocca era dischiusa in un ghigno tormentato, e al tempo stesso l'ultima cosa al

⁹⁴ Van Dine, S. S. (septiembre de 1928). Twenty rules for writing detective stories, *American Magazine*.

mondo alla quale pensava era la morte. Non l'aveva neanche sentita bussare alla porta. Quel maledetto fermaglio continuava a sfuggirgli tra le dita⁹⁵.

Y podemos añadir que el escritor va más allá afirmando que la novela dura debe fundarse en una historia sólida, en una aventura que merece ser leída, un interés que no tiene su punto central en la estructura crimen-investigación-solución. En la narrativa negra quedan situaciones suspendidas, que no llegan a conclusión y que representan experiencias alarmantes, inquietantes. Estas novelas nacen en un clima desestabilizante y de malestar que se transfiere en la literatura a través de ambientaciones oscura, a través de la violencia, a través de un orden imposible de restaurar, se esfuman los límites entre bien y mal, se construyen en las palabras de Chandler «personas verdaderas en un mundo verdadero».

El *noir* mediterráneo con todos sus matices, fruto de la tradición *hard-boiled*, es por lo tanto la línea que extiende y supera el camino del policial, que comunica con los lectores mostrando la realidad contemporánea y utilizando nuevas posibilidades narrativas y extraliterarias. Describe de manera detallada y atroz la vida en los márgenes de la sociedad y las oscuridades del alma humana con una llave de lectura bastante experimental, eliminando los límites entre diferentes géneros literarios y abatiendo toda barrera. A causa de su contaminación incesante representa, sin duda alguna, una tendencia ambigua y

⁹⁵ Chandler, R. (1976). *Parola di Chandler. Le confessioni del creatore di Philip Marlowe*. (p. 185). Milano, Italia: Milano Libri.

de difícil definición, pero su enorme éxito revela la fuerza de esta nueva manera expresiva.

La historia de la cuenca del Mediterráneo fue marcada, desde la antigüedad, por enfrentamientos entre civilizaciones, por dominaciones, abusos y crímenes nunca olvidados. Una connotación cultural dominante en este espacio geosocial es la idea de conflicto, de hostilidad. Esta literatura se abre a nuevos temas criminales que tienen estrechas relaciones con la actualidad: la prostitución, la adulteración alimentaria, el narcotráfico, la explotación de los territorios, la contaminación indiscriminada, la infiltración de la criminalidad en el tejido social, político y a todos niveles. Y, desde siempre, donde se manifiesta algo oscuro, hay una voz que sacude lo feo, un autor dispuesto a contarlo.

El *noir* mediterráneo se revela a través de unos aspectos esenciales que van mucho más allá de la procedencia geográfica de sus representantes o de la ambientación de las historias en este espacio geográfico. Se señalan unas características comunes: antes que nada, la acción se desarrolla alrededor de uno o más crímenes; el detective juega un papel esencial, es a menudo un héroe derrotado o un antihéroe, que vive y actúa en los márgenes de la sociedad, siempre en peligro, y además es intérprete de la tentativa de cambiar el curso de las cosas. La ambientación, las descripciones y la atmósfera resultan siempre foscas, pesadas y provocan motos de angustia y movimientos de revuelta. El autor centra toda su indignación hacia un alma negra y, sin ninguna ilusión hacia la naturaleza humana, pone su mirada decepcionada y a veces cínica en la sociedad. El protagonista es, en líneas generales, un

individuo ordinario o un verdadero criminal, pero siempre representa el antihéroe. La resolución del crimen nunca es el objetivo último de los acontecimientos, el fin verdadero es contar los aspectos más crudos y violentos de la sociedad para transmitir al lector una visión del mundo pesimista y dramática. La imagen de la mujer en estas obras se delinea con unas características peculiares, es la *femme fatale* con una actitud distante, atractiva y manipuladora, vinculada a la lógica del dinero. La sexualidad ocupa un lugar marginal y a veces se utiliza como suceso esporádico para desarrollar la intriga y, de hecho, casi no existe el sentimiento.

La ambientación es parte importante en la historia, una ambientación sobre todo metropolitana, es la ciudad el lugar favorito en la construcción de las obras *noir* y en algunos contextos llega a ser verdadera coprotagonista. «Las ciudades, y en manera más amplia, el Mediterráneo se convierten en espacio en devenir que permite contemplar el mundo y, más en general, la vida», (Sánchez Zapatero - Martín Escribá, 2013). La realidad degradada de las periferias, la misma degradación sin reglas y sin límites del modelo criminal interiorizado por las sociedades no parecen dejar mucha esperanza. En estas obras las amistades se hacen pedazos, los vínculos más sencillos y naturales caen en la sombra de lo sospechoso y también la mujer amada no es más que un fantasma, una idea más que una persona, un sueño imposible de retener, destinado sólo a desvanecer.

Más allá de la ambientación, otro aspecto que pone en relación algunas obras del área mediterránea y que adquiere importancia en los tiempos de la narración es el interés finalizado a la cocina. El sentido último de la vida está en

las cosas pequeñas de nuestra realidad, en la construcción de los afectos, en la reivindicación de sí mismos y del propio estilo de vida, en la capacidad de disfrutar de la contemplación, de la dilatación del propio tiempo, en el gusto de la cocina casera, sencilla, que en los sabores y en los perfumes no sólo crea un sentido de afiliación, sino que hace pensar y al mismo tiempo parece representar el único atisbo de ese mundo positivo, que todavía existe, que no se puede borrar. «Y la comida se convierte en un momento constante en el estilo de vida de muchos personajes de novelas policiales contemporáneas»⁹⁶: desde Manuel Vázquez Montalbán hasta Andrea Camilleri, el detective de nuestro tiempo hace una comida sencilla en el poco tiempo a su disposición, en las pequeñas y frenéticas pausas laborales, pero apenas puede se concede, también si se encuentra solo, el tiempo y el placer de un plato refinado, de sabores capaces de resucitar también al alma más afligida y de crear una correspondencia más auténtica con lo real.

2.2 Apuntes alrededor de la novela negra italiana.

Señala Edgardo H. Berg a propósito de la escuela del crimen y el género policial que

Antonio Gramsci decía en sus *Apuntes carcelarios* -luego recogidos en 1966, por la Editorial Einaudi bajo el título *Letteratura e vita nazionale*- que la novela policial había nacido sobre los márgenes de la literatura. Descendiente directa del folletín en sus manifestaciones primitivas y a partir de la figura del justiciero,

⁹⁶ Sánchez Zapatero, J., y Martín Escribà, A. (2013) Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto, *Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán CEMVM*, Vol. 1(1), p. 46-62, en <https://dialnet.unirioja.es/>.

vengador de los oprimidos y en lucha constante con los poderosos, configura un fuerte punto de anclaje en la recepción y el modo de lectura de los sectores medios y populares de la sociedad.⁹⁷

En los últimos años asistimos a una verdadera proliferación de novelas, cuentos atribuibles a la grande corriente del *noir*, una difusión que parece incesante y que ocupa un lugar relevante en la narrativa italiana moderna. Las colecciones de obras *noir* existen casi en todos los sellos, y muchas son las editoriales más pequeñas o independientes que se especializaron en este sector; además florecieron blogs, festivales, revistas online, congresos, eventos y las célebres y muy de moda cenas con delito. Este boom literario es proporcional al crecimiento de los lectores y de la oferta (autores que se especializaron en la escritura negra) y editores que aumentaron la atención hacia una producción que funciona, que tiene cada vez más mercado. Pero, a esta altura ya podemos afirmar, teniendo en cuenta las reflexiones de la crítica literaria, Elisabetta Mondello (Universidad La Sapienza, Roma) que ya no se trata de astutas políticas de marketing o de cuestiones económicas, ni hablamos de lecturas de evasión, por lo tanto los otros sujetos de la comunicación literaria, es decir autores y público, tuvieron un papel central en el proceso de afirmación de la narrativa *noir*, coparticipando en la creación de lo que hoy llamamos «noir italiano».

Sia marchio di fabbrica, o felice, e meramente descrittiva, formula di sintesi, l'espressione "noir italiano" è ormai innegabilmente – qualcuno dice

⁹⁷ BERG, E. H. (2008). "La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina". *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, Madrid, n. 38.

“dannatamente” – familiare a una sempre più vasta comunità di lettori. Ma di cosa parliamo, quando parliamo di “noir italiano”? Parliamo, io credo, di un gruppo di autori che, attraverso il ricorso a luoghi e a parametri di un genere da noi largamente minoritario, se non addirittura sporadico, in pochi anni hanno ideato e imposto un modo decisamente originale di raccontare i miti, i riti, gli splendori (pochi) e le miserie (molte) della contemporaneità. Autori, beninteso, che hanno percorso la propria strada ciascuno in perfetta autonomia e senza pagare dazio a scuole, accademie o conventicole letterarie che dir si voglia. Diversi per il passo narrativo, per la lingua, per le proprie personalissime ossessioni, descritte ora con immensa cupezza, ora con efferato sarcasmo, ora con il ricorso al registro del patetico, ora dell’epico. Ed è stata solo e unicamente la percezione della comunità dei lettori a far sì che questa felice, anarchica commistione di diversità fosse considerata un “insieme”. L’insieme del “noir italiano”, appunto.⁹⁸

Se trata, por lo tanto, y como bien explica el escritor De Cataldo de una forma narrativa que cuenta los mitos, los rituales y las muchas miserias de la contemporaneidad.

Existe entonces un *noir* italiano y se configura una tendencia a contar historias negras, a veces más crueles o violentas, no siempre completamente de detección, contadas por autores italianos que no usan seudónimos ingleses, y ambientadas en paisajes, en ciudades italianas. Los protagonistas son personajes cotidianos o hampescos, gánster, policía o investigadores no

⁹⁸ De Cataldo, G. (2005). Introducción a la antología *Crimini*. (p. 5). Milano, Italia: Einaudi.

profesionales que viven historias de sangre y de misterio y encarnan vicios y males de la realidad.

L'autobus stava per partire, rombava sordo con improvvisi raschi e singulti. La piazza era silenziosa nel grigio dell'alba, sfilacce di nebbia ai campanili della Matrice: solo il rombo dell'autobus e la voce del venditore di panelle, panelle calde panelle, implorante ed ironica. Il bigliettaio chiuse lo sportello, l'autobus si mosse con un rumore di sfasciume. L'ultima occhiata che il bigliettaio girò sulla piazza, colse l'uomo vestito di scuro che veniva correndo; il bigliettaio disse all'autista - un momento - e aprì lo sportello mentre l'autobus ancora si muoveva. Si sentirono due colpi squarciati: l'uomo vestito di scuro, che stava per saltare sul predellino, restò per un attimo sospeso, come tirato su per i capelli da una mano invisibile; gli cadde la cartella di mano e sulla cartella lentamente si afflosciò.⁹⁹

Una plaza silenciosa, un vendedor de «panelle» (comida típica siciliana, son frituras con harina de garbanzos), el taquillero que cierra la puerta del autobús, dos disparos y un hombre vestido de negro que cae como flotando en la plaza, así empieza el «giallo italiano» contemporáneo, se trata de la novela *Il giorno della civetta* de Leonardo Sciascia. Es el año 1961 y el escritor siciliano empieza el mismo proceso cumplido por Borges en Argentina, eleva el policial a género de la literatura más alta, demostrando que es un dispositivo narrativo que crea deleite también si se convierte en investigación histórica. El policial y más bien el *noir* como exploración problemática y como pesquisa metafísica:

⁹⁹ Sciascia, L. (2002). *Il giorno della civetta*. (p. 3). Milano, Italia: Adelphi.

esto es lo que transforma las novelas de Sciascia en libros actuales y palpitantes que describen rasgos de la Italia entera.

En realidad, las primeras tentativas de novela negra en Italia remontan al año 1887 con la novela *Il cappello del prete* de Emilio De Marchi¹⁰⁰, que relata el descenso hacia la locura del barón Santafusca, quien después de haber matado a un cura usurero, don Cirillo, pierde lentamente la lucidez, ofuscado por el peso del asesinato cumplido. En 1852 ya apareció otro texto *Il mio cadavere* de Francesco Mastriani¹⁰¹, considerado en absoluto como el primer policial de Italia. A principios del siglo XX, fue publicado por primera vez el folletín de *Il marchese di Roccaverdina* de Luigi Capuana¹⁰² en el diario "L'Ora" de Palermo. La novela fue editada completa en la primavera de 1901 y se desarrolla en el paisaje del ragusano, en Sicilia. Estas fueron tentativas, primeros acercamientos al género, pero el *noir* se difunde en Italia sólo a partir de los años Sesenta y el escritor considerado el verdadero iniciador es Giorgio

¹⁰⁰ **Emilio De Marchi** (Milán, 31 de julio de 1851 – Milán, 6 de febrero de 1901). Escritor y traductor italiano. A partir de 1876 se dedicó a la escritura de novelas, publicadas al principio en los diarios de la época. Con la novela *Il cappello del prete* (1888) deja huella del primer *noir* italiano, pero se trata de una experiencia esporádica en su carrera literaria.

¹⁰¹ **Francesco Mastriani** (Nápoles, 23 de noviembre de 1819 – Nápoles, 7 de enero de 1891). Escritor, periodista y dramaturgo, contribuyó al nacimiento del "meridionalismo" y entre otras obras, escribió *Il mio cadavere* (primer policial italiano).

¹⁰² **Luigi Capuana** (Mineo, 28 de mayo de 1839 – Catania, 29 de noviembre de 1915) fue escritor, crítico literario y periodista italiano, teórico del movimiento verista italiano, junto con Giovanni Verga y Federico De Roberto, influenciado por Zola y por el naturalismo francés, fue autor prolífico.

Scerbanenco¹⁰³, que en 1966 presenta al público el detective Duca Lamberti. Fue esta serie que dejó la huella de un verdadero cambio en la literatura policial, con la afirmación de la vertiente negra en el panorama literario nacional. Un modelo original que representa una ruptura con la tradición antecedente.

Duca Lamberti surge por primera vez de las páginas de *Venere privata* (1966), luego sus vicisitudes siguen en *Traditori di tutti* (1966), *I Ragazzi del massacro* (1968), *I milanesi ammazzano al sabato* (1969). Es un ex médico que los lectores conocen después de haber perdido su trabajo, a la salida de la cárcel donde estuvo tres años preso con la motivación de haber practicado la eutanasia. Su pena fue la detención y la expulsión del colegio de médicos. Vuelto a la libertad ya no puede ejercer su profesión y decide dedicarse a la detección, llega a ser investigador. Su actitud es distintiva de los detectives *noir*, Duca Lamberti después del episodio que cambió su vida, se ha transformado en una persona dura, amarga, solitaria y siempre afligida. La injusticia sufrida le ha mostrado el lado más atroz de la vida y al mismo tiempo le ha quitado toda ilusión: la realidad es cruel.

¹⁰³ **Wladimiro Giorgio Scerbanenko**, nacido Volodymyr-Džordžo Ščerbanenko y conocido como Giorgio Scerbanenco y con otros seudónimos: Valentino, Adrian, Denny Sheer y Denny Sher (Kiev, 28 de julio de 1911 – Milán, 27 de octubre de 1969), fue un escritor y periodista italiano de origen ucranio. De padre ucranio y madre italiana, vivió en Italia a partir de los seis meses de vida. El padre murió durante la revolución rusa y la madre uso años después, sólo y joven Scerbanenco no pudo seguir con los estudios y tuvo que buscar trabajo. Después de muchas travesías, llegó al mundo editorial antes como redactor de la editorial Rizzoli y luego redactor jefe en Mondadori. La escritura fue siempre una pasión enorme.

Además, él utiliza los métodos típicos de los detectives que pertenecen a la escuela *hard-boiled*, métodos directos, bruscos, brutales. A pesar de sus maneras violentas, el objetivo último de su actuar es la justicia, la verdad, aunque no resulte siempre alcanzable.

El escritor se midió también con la escritura de relatos cortos en este mismo ámbito literario, por ejemplo, con *Milano calibre 9*. La forma narrativa breve presenta en pocas páginas una realidad más oscura e inquietante marcada por la culpa, los protagonistas son todos culpables, e incluso los ciudadanos honestos resultan cínicos y calculadores y matan sin vacilar y brutalmente. En la prosa de Scerbanenco domina el pesimismo alrededor de la naturaleza humana y de la sociedad entera. En sus obras, el escritor desarrolla problemas que envuelven a las grandes ciudades italianas de los años Sesenta, fijando su atención, sobre todo en los nuevos conflictos nacidos con la sociedad de masa: la delincuencia de las nuevas generaciones, el consumismo, los profesionales del crimen, o sea una sociedad podrida, enferma. Lo que llamamos «fenómeno Scerbanenco» ha creado un interés por la novela negra y una verdadera tendencia narrativa dominante. En los años Ochenta, siguiendo el ejemplo de la Escuela *hard-boiled* se difunden dos colectivos *noir*: *Sigma*, asociación de veinte escritores dirigida por Biagio Proietti¹⁰⁴ nace en 1980 y en 1984 abre caminos a la experiencia de *Gruppo 8*, un grupo compuesto por Macchiavelli, Olivieri, Veraldi, Perria, Enna, Signoroni, Russo, Anselmi. Ambas escuelas con un manifiesto teórico común y con la primacía geográfica de dos ciudades, Bologna y Milano, terminaron pronto su

¹⁰⁴ **Biagio Proietti** (Roma, 23 de junio de 1940), guionista, director de cine y escritor italiano.

actividad con escasos resultados a nivel nacional. En cambio, en los años Noventa una nueva ola de escritores, nuevamente organizados en grupos, fortalece el género, introduciendo pequeños cambios y da la luz al denominado *Neonoir*. Las tres ciudades de referencia de los nuevos colectivos son Milano, Bologna y Roma donde la *Scuola dei Duri*¹⁰⁵ de Milán, el *Gruppo 13*¹⁰⁶ de Bologna y la *Factory Neonoir* de Roma estructuran un recorrido común en la novela negra italiana contemporánea. Todos los autores que pertenecen a esta temporada manifiestan en obras colectivas tendencias comunes, pero persiguen en general caminos literarios autónomos. Los tres grupos tienen en común, siguiendo el minucioso análisis de Mondello en *Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*¹⁰⁷, la idea de asociación literaria con un nombre y una identidad bien definidos y reconocibles, la elección de un espacio geográfico representativo, la creación de antologías temáticas colectivas.

La *Factory Neonoir* es la única agrupación que muestra características levemente diferentes porque se define un «movimiento - no movimiento» con una poética compartida que tiene como fundamento central el «punto de vista

¹⁰⁵ La *Scuola dei duri*, nacida en 1990 en la ciudad de Milán, se funda alrededor de la figura de Andrea G. Pinketts y reúne escritores que eligen atmósferas oscuras y violentas de la Milán metrópolis y de sus periferias.

¹⁰⁶ El *Gruppo 13* nace en 1990 en la ciudad de Bolonia. Los fundadores son: Pino Cacucci, Lorian Macchiavelli, Sandro Toni, Carlo Lucarelli, Massimo Carloni, Nicola Ciccoli, Marcello Fois, Loris Marzaduri, Danila Comastri Montanari e Gianni Materazzo. Los autores publican obras colectivas y texto autónomos, y entre todos recordamos: *I delitti del Gruppo 13* (1992), *Giallo, nero e mistero* (1995), *Delitti sotto l'albero* (1999), *Capodanno nero* (2000).

¹⁰⁷ Mondello, E. (2007). *Roma noir 2007: luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*. Torino, Italia: Robin Edizioni.

de Caino» en las palabras de Mondello, es decir, el grupo adopta la perspectiva del asesino. Los puntos claves del manifiesto elaborado por los teóricos Giovannini y Tentori expresan:

- 1) Innanzitutto, per le narrazioni neo-noir l'assassino è la figura centrale. In questo, uno dei riferimenti principali può essere individuato in alcuni aspetti del cinema di Dario Argento. Il neo-noir guarda il mondo "dal punto di vista di Caino".
- 2) Il neo-noir "riscrive" i generi: il giallo, il noir, la spy story, l'horror e infine il cyber. Usa per questo fine un approccio multimediale, che intreccia letteratura, cinema, fumetto, ipertestualità, ecc.
- 3) Il neo-noir si installa nella sovrapposizione tra cronaca nera e immaginario. Il punto di partenza, quindi, è nel reale, ma per oltrepassarlo con le armi della fantasia: si tratta di un' *interzona transrealista*.
- 4) Il neo-noir privilegia le situazioni estreme, ma sapendo che queste possono presentarsi anche nella normalità quotidiana dei rapporti interpersonali segnati dalla violenza. Non è mai rassicurante, e perciò rifugge dal "perbenismo" che certi giallisti di successo perorano.

Privilegiar el punto de vista del asesino, mirando el mundo a través de la culpa; trabajar en la reescritura de los géneros; escribir en la llamada «zona transrealista», o sea tomar la realidad como punto de partida para ir más allá con la imaginación; por último, describir las situaciones extremas conscientes de que todo se pueda efectivamente verificar en una vida cotidiana dominada por la violencia. Estos son, en síntesis, los elementos esenciales de la poética del *Neonoir*; cabe añadir que se trata de autores que eligen editoriales

independientes, más pequeñas como forma ulterior de libertad y enfrentamiento a las lógicas del mercado.

2.3 Un paisaje pintado de negro: las reflexiones de Leonardo Sciascia.

Nacido en 1921 en el pueblo siciliano de Racalmuto, Leonardo Sciascia se enamoró del mundo de la literatura precozmente y gracias a la madre y a dos tías que enseñaban en la escuela. Él mismo llegó a ser profesor durante muchos años, hasta que los compromisos literarios y políticos lo absorbieron por completo. Espíritu libre y anticonformista, consciente y despiadado crítico de nuestro tiempo, encarnó uno de los grandes personajes literarios del siglo XX a nivel italiano y europeo. A la ansiedad de descubrir, estudiar las contradicciones de su tierra y de la humanidad, juntó un sentido de justicia cargado de pesimismo y de frustración. Influenciado en su reflexión literaria por el iluminismo y por el relativismo cognoscitivo de Luigi Pirandello que se manifiesta a través del humorismo y de la dificultad de sus protagonistas de llegar a una conclusión: la realidad no siempre se puede observar de manera objetiva, y muy a menudo es un conjunto intricado de verdad y mentira. Sus primeros escritos suscitaron gran interés, pero el éxito llega en 1961 con la publicación de la novela *Il giorno della civetta*¹⁰⁸.

Vivió dividido entre tres ciudades: Palermo, donde contribuyó a la creación de la editorial Sellerio; Roma, donde desarrollaba su actividad política (siempre cercano al Partido Comunista Italiano, en 1975 fue elegido concejal de la ciudad de Palermo, luego diputado europeo y diputado al Parlamento

¹⁰⁸ Sciascia, L. (2002). *Il giorno della civetta*. Milano, Italia: Adelphi.

italiano en los años 1979-1983) y por último, Paris, donde afirmaba respirar un aire de profunda libertad y colmada de nuevos estímulos. Falleció en Palermo en noviembre de 1989.

Sciascia describe con ánimo una Sicilia y una Italia que hasta la publicación de *Il giorno della civetta* nadie todavía había desvelado, cuenta y critica la convivencia y los acuerdos entre estado y mafia en una realidad en que se continuaba diciendo que la mafia no existía. Verdadera revolución literaria la suya. El intento del escritor resulta manifiesto desde el principio y su texto es ejemplificativo de:

“Un sistema” che in Sicilia contiene e muove gli interessi economici e di potere di una classe che approssimativamente possiamo dire borghese; e non sorge e si sviluppa nel “vuoto” dello stato (cioè quando lo Stato, con le sue leggi e le sue funzioni, è debole o manca) ma “dentro” lo Stato. La mafia insomma altro non è che una borghesia parassitaria, una borghesia che non *imprende* ma soltanto *sfrutta*.¹⁰⁹

El autor trata muchos temas que se refieren a la esfera social, política, cultural, habla por lo tanto de la realidad, pero a través de una lente singular: la literatura. En sus escritos trasluce la natural capacidad de leer los hechos mediante detalles que en apariencia se revelan como marginales, revolviéndolos con el fin de agarrar el sentido último. A esto se agrega la voluntad de analizar el mundo con la literatura y más bien con una idea

¹⁰⁹ Nota a la novela *Il giorno della civetta*. (1972). En L. Sciascia. (Ed.) *Il giorno della civetta* “Lettura per la scuola media”. Milano, Italia: Einaudi.

volteriana de la escritura, acompañada por una mirada hacia lo histórico y lo político. Y finalmente, el deseo, ininterrumpido durante toda su existencia, de no apartar nunca lo que es poesía de lo que no lo es, y luego de no apartar la crítica literaria de la misma crítica del mundo.

Elemento esencial de su escritura fue la reflexión alrededor de las posibles articulaciones de la verdad y de sus ambigüedades. Sciascia deja la exploración de la verdad en manos de la narrativa porque en esa se encajan las diferentes coyunturas de la verdad; y es por la misma razón que elige la novela negra para contar y analizar.

Pero las verdades son varias, articuladas, huidizas, prismáticas. El conocimiento está relacionado con el concepto de verdad, conocer significa revelar y el acto de revelación permanece a su vez asociado a la verdad. Por eso, el escritor en el libro *Nero su nero*¹¹⁰ define la literatura como «la más absoluta forma que la verdad puede asumir» porque, en definitiva, puede aislar los eventos de la dinámica del continuo devenir y de la continua mistificación e insertarlos en un espacio de verdad. Se fortalece por lo tanto una actitud de confianza en una literatura capaz de desvelar el mundo, también en los matices más perversos, una forma de «escritura-verdad» en las palabras de Sciascia:

(...) Sono arrivato alla scrittura-verità, e mi sono convinto che, se la verità ha molte facce, l'unica forma possibile di verità è quella dell'arte. Lo scrittore svela la verità decifrando la realtà e sollevandola alla superficie (...).¹¹¹

¹¹⁰ Sciascia, L. (2014). *Nero su nero*. Milano, Italia: Adelphi.

¹¹¹ Sciascia, L. (1979). *La Sicilia come metafora*. Entrevistado por Marcelle Padovani. (p. 97). Milano, Italia: Mondadori.

La literatura entendida como universo que se puede poner en orden, en antítesis al caos de la vida, consuelo intelectual pero nunca refugio. El escritor es por lo tanto un «hombre que vive y hace vivir la verdad (...)», también cuando la verdad – la verdadera, absoluta y objetiva – se halla como diría Don Mariano en *Il giorno della civetta*¹¹² «en el fondo de un pozo».

El interés de Leonardo Sciascia por el policial se expresa, además, en un breve volumen titulado *Breve storia del romanzo poliziesco*, treinta páginas de indagación que intentan contestar a las preguntas: ¿por qué nos gustan los policiales? Y ¿qué cuentan de nosotros mismos, de nuestra realidad? En pocas líneas, el escritor define el policial como algo metafísico y el detective como una figura capaz de «leer» en el crimen, de profundizar lo humano y de desvelar algunos rasgos de la realidad:

Nella sua forma più originale ed autonoma, il romanzo poliziesco presuppone una metafisica: l'esistenza di un mondo "al di là del fisico" (...). L'incorruttibilità e infallibilità dell'investigatore, la sua quasi ascetica vita (generalmente non ha famiglia, non ha ambizioni, non ha beni, ha una certa inclinazione alla misoginia e alla misantropia, quando apertamente non le dichiara e pratica), il fatto che non rappresenta la legge ufficiale ma la legge in assoluto, la sua capacità di leggere il delitto nel cuore umano oltre che nelle cose, cioè negli indizi, e di presentirlo, lo investono di luce metafisica, ne fanno un eletto.¹¹³

¹¹² Sciascia, L. (2002). *Il giorno della civetta*. Milano, Italia: Adelphi.

¹¹³ Sciascia, L. (2014). *Breve storia del romanzo poliziesco*. Milano, Italia: I Corsivi Corriere della sera.

La obra de Sciascia va a colmar un vacío en la producción literaria italiana. Implícitamente, el escritor expresaba esa confianza en la literatura como instrumento de conocimiento, que algunos años después inspirará las palabras: «Nulla di sé e del mondo sa la generalità degli uomini, se la letteratura non glielo apprende».

2.4 Manuel Vázquez Montalbán y la novela del desencanto.

Manuel Vázquez Montalbán nació en Barcelona el 14 de julio de 1939, poco tiempo después de la conclusión de la guerra civil española, y falleció el 18 de octubre de 2003 a causa de un infarto; volvía de Australia justo para completar la revisión de su última novela que tenía como protagonista a su personaje más famoso, el detective privado Pepe Carvalho. Vázquez Montalbán fue ensayista, poeta, escritor, periodista y gastrónomo, una figura ecléctica e innovadora en la literatura española.

Hijo único de una costurera sindicalista y anárquica, no conoció a su padre, un militante de izquierda perteneciente al PSUC, hasta los cinco años porque después de la guerra fue preso y tuvo que descontar en la cárcel una pena de cinco años. El escritor crece entonces en un ambiente muy politizado, elemento que por supuesto influencia su personal visión del mundo y su obra literaria junto a otros dos aspectos esenciales: el amor por su ciudad y la pasión por la gastronomía. En 1961, se inscribe al mismo partido político del padre, llegando pronto a ocupar un cargo en el Comité Central. Un año después, en 1962, fue llevado a la cárcel y condenado a cuatro años por su actividad antifranquista ya que participó en la huelga de mineros en Galicia. Gracias a una amnistía, fue

liberado dieciocho meses después y publicó enseguida un manual de periodismo que sigue siendo utilizado hoy en día. Licenciado en Letras en la Universidad Autónoma de Barcelona, estudia también en la escuela de periodismo y en estos ambientes conoce a su mujer, Anna Sallés Bonastre. Se inició en el mundo del periodismo en un diario franquista, *Solidaridad Nacional*, pero nunca se trató de una actitud colaboracionista, el autor siempre pretendió, con artificios y escamoteos, criticar de manera oculta, velada a la dictadura. Tuvo experiencias de colaboración con *El País* e *Interviú* de manera intermitente durante toda su vida. Su camino literario empieza con dos poemarios, *Una educación sentimental* (1967) y *Movimientos sin éxito* (1969), y a finales de los años 60 aparece su primera novela, *Recordando a Dardé*.

El personaje que mueve nuestro interés, el detective Pepe Carvalho, nace en cambio en 1972 en las páginas de una novela experimental, *Yo maté a Kennedy*¹¹⁴. Desde entonces el investigador, definido a menudo la versión mediterránea de Marlowe o Maigret, será protagonista de más de veinte libros, entre novelas y cuentos. Más allá de lo que podemos definir el ciclo o la saga Carvalho, el escritor siguió escribiendo de narrativa, ensayo, poesía, historia y cocina. Recibió muchos premios y entre otros recordamos: Premio Planeta con la novela *Los mares del sur* (1979), Premio Europeo de Literatura con *Galindez* (1992), Premio Internacional de Literatura Ennio Flaiano per *Yo, Franco* (1995) y el Premio Grinzane Cavour (2000).

Pepe Carvalho representa en cierto sentido el alter ego del escritor, con que Vázquez Montalbán comparte incluso el año de nacimiento, aficiones,

¹¹⁴ Vázquez Montalbán, M. (1972). *Yo maté a Kennedy*. Barcelona, España: Planeta.

pasiones, el amor a la gastronomía y a la ciudad que tiene un papel principal en todas sus novelas negras: Barcelona. Es un *outsider*, un investigador solitario, misterioso, seductor, cínico y encarna además la mirada crítica de Montalbán hacia la realidad circundante.

Las historias conducidas por el detective Carvalho se desarrollan a partir de cuestiones complejas, oscuras expresadas sin algún perjuicio: la crisis de las ideologías del comunismo, las contradicciones del capitalismo, la conciencia sucia del franquismo y del postfranquismo, las guerras, el imperialismo, la globalización, las esperanzas traicionadas o la consternación existencial en el período de la posguerra.

La pesquisa para el autor es un pretexto, es la ocasión de construir un viaje irónico y apasionado en la España de la transición democrática y del postfranquismo, a través de las grandes transformaciones económicas y sociales del país, y llegar hasta las aspiraciones reformistas de los años Noventa. La actitud cuestionadora de las novelas negras de Montalbán es una constante y distingue su obra de las de otros escritores contemporáneos. Tal y como escribe José F. Colmeiro creando una comparación con autores como Francisco García Pavón:

(...) mientras que la obra de García Pavón se aferra a unos moldes socioculturales y literarios del pasado (...), la obra de Vázquez Montalbán desmantela críticamente la moralidad del orden establecido¹¹⁵.

¹¹⁵ Colmeiro, J. F. (1996). *La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. (p. 187). Miami, Florida: North South Center Press.

En Europa, excepto alguna experiencia aislada como la italiana de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*¹¹⁶, de Carlo Emilio Gadda, o las obras de Leonardo Sciascia, Vázquez Montalbán es un verdadero innovador en el manejo de la narrativa *noir* como contenedor para la literatura alta, y crea una enérgica y fundamental evolución en el lenguaje de este género, contaminando un léxico refinado y una prosa opaca con el grotesco, la paradoja, el compromiso social y el ensayo histórico. El estilo resulta efervescente y barroco, lleno de deseos lujosos, empapado del derramamiento de aromas de comida juntos con los olores de cuerpos abundantes, se expresa todo un riquísimo conjunto de ramificaciones sensoriales que enriquecen al registro lingüístico.

La literatura negra es parecida a una lupa que hace emerger los defectos de la modernidad. Muy a menudo se reduce a una parodia o a una feroz sátira hacia un mundo que está perdiendo sus rasgos de humanidad. Por eso, deja de ser necesario el descubrimiento del asesino, del culpable, y adquiere importancia la posibilidad de perderse en las calles de Barcelona juntos al detective Carvalho, apreciar sus divagaciones culinarias y filosóficas, rastrear los ambientes con que entra en contacto y observar. De la observación, del ojo crítico – del ojo privado pesimista y destructivo que indaga la sociedad como escribía el maestro del *noir* norteamericano, Dashiell Hammett – del detective y de su creador se percibe todo el desencanto relacionado con la frustración de las esperanzas en una España que está viviendo el periodo de la transición democrática; nada realmente había

¹¹⁶ Gadda, C. E. (1957). *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milano, Italia: Garzanti.

cambiado en la realidad española, los poderes económicos quedaban en las manos de los mismos potentes de antes, siempre trabajaban las mismas grandes empresas, por lo tanto, no se había producido una verdadera transformación social, política y económica. Por primera vez, en el área mediterránea de la novela negra se delinea un tono de denuncia, esta nueva narrativa negra expresa la crisis de valores de la España de los años Setenta y tiene, en las palabras de Leonardo Padura Fuentes:

(...) la virtud de hacer avanzar sus argumentos al ritmo de los sucesos que ocurren en el país. Y este ejercicio de cronista fabulador sólo ha sido posible gracias al talento político y, sobre todo literario, de Vázquez Montalbán¹¹⁷.

El hombre entonces sólo dispone de medios cínicos y violentos. El corazón del investigador se ha vuelto duro, y la ley no es otra cosa que un código de conducta individual que maniobra en un mundo siempre más complejo, infernal. Los personajes de Montalbán interactúan con canallas engañosas; el placer que Carvalho saca del trabajo de limpiar, de intentar solucionar un caso, un acontecimiento en la ciudad es amargo porque más va a fondo y más se encuentra con la corrupción, con una realidad sucia. Cada mentira desvelada oculta otra mentira que resulta todavía peor al antecedente, hasta llegar a la verdad.

La decepción, el desencanto, siempre presente en la mirada del protagonista parece mantener una conexión también con otro elemento que

¹¹⁷ Padura Fuentes, L. (2011). Modernidad, postmodernidad: la novela policíaca en Iberoamérica. En E. De Rosso, y C. Manzoni. (Ed.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Jaén, España: Alcalá Grupo Editorial.

sobresale de las historias detectivescas, es decir, las mutaciones de la ciudad. Los cambios producidos por la modernidad, por las nuevas organizaciones territoriales crean una geografía urbana que se va completamente transformando y que pone al investigador en una crisis de reflexión y de nostalgia:

El detective medita con frecuencia sobre la evolución de la ciudad. Sus reflexiones no sólo versan sobre los cambios que el paso del tiempo y las decisiones políticas han tenido sobre el paisaje urbano, sino también por las modificaciones que los nuevos tiempos han tenido sobre el clima moral y el ambiente social. (...) La Barcelona que vive en la memoria del detective poco tiene que ver con la imagen de la ciudad cosmopolita y de diseño que en la actualidad proyecta la capital catalana. Para Carvalho, que sitúa la esencia física de la ciudad en su núcleo original, en las calles del Raval o del Barrio Gótico, la transformación de la ciudad no es sino una progresiva pérdida de identidad sólo restituible a través de la memoria¹¹⁸.

Como señalado al principio, otro aspecto característico en los libros protagonizados por Pepe Carvalho es la gastronomía, que irrumpe en muchas páginas a través de sencillos consejos culinarios, descripciones de comidas y recetas diseminadas en la trama, y que representan una metáfora de la cultura popular y al mismo tiempo estrategia narrativa:

¹¹⁸ Sánchez Zapatero, J., y Martín Escribá, A. (2011). 2011-2012, "La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria", *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamientos europeos* 1.13-14, pp. 45-54.

La descripción detallada de la elaboración de un plato o de su consumición rellena un compás de espera, soluciona la situación de impasse en el caso policiaco y ayuda a mantener el suspense¹¹⁹.

2.5 La influencia de la serie *Carvalho* en la narrativa negra.

Una subterránea y misteriosa necesidad -como todas las relacionadas con el arte-, pero muy conectada con las transformaciones sociales de la época, se hizo patente en los años que corren entre los finales de la década del Sesenta y la del Setenta, cuando varios autores, sin comunicación entre sí y respondiendo apenas a sus propias necesidades expresivas y hasta sociales, comenzaron a escribir en lengua española (...) historias de carácter criminal, más cercanas a la vital narrativa de los autores de los Sesenta que al viejo modelo genérico asentado sobre la existencia de un enigma. Un proceso curioso, definitivamente subversivo y anticipador (...) ¹²⁰.

La descripción de Padura Fuentes expresa exactamente lo que ocurre en los diferentes países europeos, y después latinoamericanos, en la narrativa policial y se podría referir no sólo a los países de habla hispana, sino también al área francés, italiana, griega. Esta tendencia, como afirma en su iluminante estudio titulado "El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su

¹¹⁹ Colmeiro, J. F. (1996). *La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. (p. 187). Miami, Florida: North South Center Press.

¹²⁰ Padura Fuentes, L. (2003). Prólogo. Miedo y violencia: la literatura policial en Hispanoamérica. En (Ed.), *Variaciones en negro. Relatos policiales hispanoamericanos*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.

influencia en Latinoamérica”¹²¹ el autor y crítico Mempo Giardinelli se desarrolla en los años Setenta en España gracias a un grupo de autores y teóricos verdaderamente muy interesantes que reconocieron y registraron en la literatura los grandes cambios sociales, políticos y económicos que estaba viviendo la sociedad española en el periodo de la transición democrática. Matices y evoluciones que confluyeron en el policial negro, género capaz de generar entusiasmo y despertar el interés de los lectores.

Este cambio radical hacia el *noir* se advierte con matices y formas diferentes en varios espacios geográficos, donde unos autores abordan con inédito interés la vertiente negra del policial y empiezan a conectarla con sus propias realidades. Estos escritores son, en algunos casos, los precursores de la novela negra europea o latinoamericana y en otros los verdaderos originarios intérpretes del género, Leonardo Sciascia por ejemplo pertenece a los primeros, en cambio Manuel Vázquez Montalbán es un verdadero iniciador del *noir* en España, con fuerte resonancia en toda Europa, por eso hablamos de la influencia de la serie *Carvalho*.

Las características apropiables a las novelas o cuentos negros de Vázquez Montalbán y señaladas brevemente en los párrafos antecedentes están presentes en varios autores que continúan esta modalidad. La procedencia es de clara matriz norteamericana y siempre tiene como puntos de referencia a los grandes escritores de la tradición *hard-boiled*, Dashiell Hammett y Raymond Chandler. El personaje que encarna el detective es un

¹²¹ Giardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

hombre solitario, cínico, embrutecido por la vida, que no mira exclusivamente a solucionar un hecho delictuoso sino también a mostrar con un arranque crítico la suciedad, la corrupción, la deshumanización de la realidad circundante; las descripciones se hacen violentas, duras; los ambientes metropolitanos y la modernidad; la desilusión provocada por una situación socio-económico que está en un punto muerto, que no evoluciona y por una crisis ideológica de la izquierda europea; la presencia constante de la gastronomía; el uso del sarcasmo y del humor; un estilo brioso y al mismo tiempo seco, descarnado, esencial; una actitud cuestionadora. Estos son los aspectos principales que encontramos en la generación de autores sucesiva a Vázquez Montalbán que, poniéndose en el mismo camino, abre a una narración más objetiva, desencantada, una narración que se mezcla a las realidades sórdidas de nuestras ciudades, a las violencias y a la corrupción del Estado, a las feroces dictaduras en los países latinoamericanos.

Algunos de estos autores homenajean al escritor barcelonés con referencias literarias en sus obras, con comentarios sobre la influencia que el detective Pepe Carvalho ejerció en la construcción de sus mismos detectives: Jean-Claude Izzo¹²² con su Fabio Montale que mueve sus pasos en las

¹²² **Jean-Claude Izzo** (Marsella, 20 de junio de 1945 – 26 de enero de 2000), Escritor, periodista, guionista francés. Empezó a escribir poesías muy pronto. En 1964 fue llamado a hacer el servicio militar, a su vuelta se afilia al PSU y en 1968 se convierte en el candidato a las elecciones legislativas de Marsella; siempre en el mismo año entra en el PCF. En 1970 publica su primera colección de poemas, *Poèmes à haute voix*. Obtuvo sus mayores éxitos gracias a la publicación de la novela negra *Total Khéops* (1995), y que sería el primer capítulo de la trilogía marsellesa con el detective Fabio Montale. En 1996 publica *Chourmo* y en 1998 *Soléa*.

periferias de Marsella, en una realidad degenerada sin reglas y sin límites, expresión de una vida suspendida entre fracaso y resistencia. Andrea Camilleri¹²³ que dio a su protagonista detectivesco el nombre de Salvo Montalbano, con clara voluntad de expresar el papel imprescindible de Vázquez Montalbán en la profunda innovación de la narrativa negra. Petros Màrkaris¹²⁴, padre del detective Kostas Jaritos, en varias entrevistas afirmó que empezó a «escribir novelas policiacas gracias a Manuel Vázquez Montalbán».

Por lo que se refiere a España, la influencia de Vázquez Montalbán aumentó y a su proyecto se acercaron autores como Andreu Martín, Juan Madrid y Francisco González Ledesma, que siguieron cada uno con características muy peculiares, con calidad y originalidad, el camino *noir*.

¹²³ **Andrea Camilleri** (Porto Empedocle, Sicilia, el 6 de septiembre de 1925), escritor, guionista, director teatral y televisivo, inició con una serie de montajes de obras de Luigi Pirandello, Samuel Beckett, T. S. Eliot y Eugène Ionesco para el teatro y como productor y coguionista de la serie del inspector Maigret de Simenon para la televisión italiana. En 1978, debuta en la narrativa con *El curso de las cosas*, escrito 10 años antes y publicado con un editor pagando el libro fue un fracaso. En 1980 publica con la editorial Garzanti *Un hilo de humo*. En 1992, después de 12 años de pausa vuelve a la escritura y publica *La temporada de caza* con Sellerio Editore; desde este momento, Camilleri se transforma en un autor de gran éxito y en 1994 nace su Comisario Montalbano en *La forma del agua*, primera novela de la serie que cuenta hasta hoy con más de treinta libros.

¹²⁴ **Petros Màrkaris** (Istanbul, 1 de enero de 1937) es escritor, traductor, guionista y dramaturgo. Perteneciente a la minoría armenia, durante muchos años no tuvo ninguna ciudadanía; obtuvo la griega después de la caída de la Dictadura de los Coroneles en 1974, junto con el resto de los armenios que vivían en Grecia. Empezó su carrera literaria en 1965 con la pieza teatral *Historia de Ali Retzos*. Desde entonces ha escrito obras de teatro, guiones cinematográficos y su famosa serie detectivesca protagonizada por el comisario Kostas Jaritos, un desengañado policía ateniense.

Cambian las ciudades, conocemos nuevos tipo humanos, pero el substrato de los bajos fondos, del mundo del hampa, la ironía como recurso degradador de la realidad, la posición crítica ante la situación social y económica del país, la denuncia de la connivencia entre clases al poder y crimen permanece. En el fundamental trabajo teórico de José Valles Calatrava se registra esta importante «inflexión» en la narrativa policial que lleva a hablar de novela negra española, con especificidades relacionadas con el espacio geográfico y con la historia del país, por eso nace una verdadera «modulación nacional» del género:

Entre los distintos factores que han coadyuvado a esta renovación pueden mencionarse: el peso en la formación cultural de los escritores españoles contemporáneos de la novelística policíaca europea y americana así como también de las filmaciones policíacas cinematográficas y televisivas, la nueva situación sociopolítica, ideológica y jurídica, la idoneidad de las fórmulas del relato negro para elaborar una pintura crítica de la sociedad española, las razones de mercado que han auspiciado el apoyo editorial a las novelas policíacas españolas, sobre todo a partir de 1979, y que se evidencia en las colecciones especializadas¹²⁵.

Valles Calatrava además individua dos grupos de autores que en España cultivan el género y que representan respectivamente dos décadas distintas. A la primera, que es la década de la transición pertenece el mismo

¹²⁵ Valles Calatrava, J. R. (2002). Los primeros pasos de la novela criminal española. *Iberoamericana*, II(7), pp. 141-149.

Vázquez Montalbán *in primis* y se destacan “Juan Madrid Muñoz, Andreu Martín, Eduardo Mendoza y Arturo Pérez Reverte, y a ellos habría que añadir los nombres de Fernando Martínez Laínez, Jaume Fuster, Pedro Casals Aldama, Francisco González Ledesma, Raúl Guerra Garrido, Julián Ibáñez, Jorge Martínez Reverte, Carlos Pérez Merinero, Pgarciá –José García Martínez– o Jaume Ribera, al margen de un importante número de autores que sólo incursionan en el género, como por ejemplo Javier García Sánchez, Lourdes Ortiz, Fernando Savater, Santiago Lorén o Félix Rotaeta. En el segundo grupo, aún mucho más abierto y creciente, pueden mencionarse, entre muchos otros, los nombres de Eduard José (Gasulla), José Luis Muñoz, Manuel Quinto Grané, Mariano Sánchez, Jordi Sierra i Fabra, Ferran Torrent, Antoni Serra, Juan A. de Blas, Manuel L. Alonso, etc.”¹²⁶. Un grupo nutrido que muestra como la novela negra en España es en auge y puede contar aún muchas historias.

2.6 Melancolías del género *polar*.

En Francia como en Estados Unidos alrededor de la narrativa negra brotó enseguida una revista *pulp*, «Détective», que a comienzos de los años Veinte llegó a ser un verdadero punto de referencia para los cultores del género. Creada en 1928 por Joseph Kessel fue la sustitución de otra publicación que en el siglo anterior había apasionado a muchos lectores, «Causes Célèbres». En

¹²⁶ Valles Calatrava, J. R. (2002). Los primeros pasos de la novela criminal española. *Iberoamericana*, II(7), pp. 141-149.

las páginas de «Déetective» escribieron tantos autores, entre otros, un joven George Simenon¹²⁷.

Simenon, creador del famoso Maigret, protagonista de más de cien novelas, es el padre de la literatura policial francesa; se coloca en la vertiente clásica, aunque en algunas ocasiones, la rudeza de ciertas situaciones, la construcción de algunos personajes y la presencia de elementos de mayor dureza acercan sus obras al *hard-boiled* norteamericano, pero nunca de manera definitiva. De todas formas, la indagación del crimen y la búsqueda del culpable mantiene un esquema en que se muestra la predominancia del policial clásico.

El primer autor de novela negra francés es, sin duda alguna, Boris Vian¹²⁸, existencialista francés, escritor transgresivo, escandaloso, sus textos son densos de personajes totalmente enloquecidos, de una atmosfera de violencia incesante y de erotismo. Otro maestro del *noir* francés, ejemplo

¹²⁷ **George Simenon** (Lieja, 13 de febrero de 1903 – Lausana, 4 de septiembre de 1989), escritor belga de lengua francesa, publicó 192 novelas bajo su nombre y alrededor de 30 bajo seudónimos. En 1922 se instala en París y empieza una vida de artista, descubriendo la gran capital con sus delirios, sus locuras, y sus delicias y entra en contacto con el vulgo parisino. En 1930 aparece por primera vez su personaje más famoso, el Comisario Maigret.

¹²⁸ **Boris Vian** (Ville d'Avray, 10 de marzo de 1920 – París, 23 de junio de 1959), escritor, dramaturgo, traductor y trompetista francés. En su breve vida, escribió diez novelas (entre estas, cuatro novelas negras que fueron publicadas con el seudónimo de Vernon Sullivan). Músico y aficionado de Jazz escribió muchas canciones y puso este género musical siempre al centro de su arte.

literario para la generación de escritores de los años Setenta es Léo Malet¹²⁹, creador del investigador Nestor Burma (uno de los primeros antihéroes que sale de las páginas de la literatura negra francés) que aparece en más de treinta novelas, ambientadas en diferentes barrios de la ciudad de Paris, los «arrondissement», pero que alcanza su alma *noir* verdadera en la trilogía (Trilogie noire), tres historias representativas del género que son respectivamente *La vie est dégueulasse*, *Le soleil n'est pas pour nous* y *Suer aux tripes*. Tema central de las tres obras es el destino y la imposibilidad de cambiar nuestra condición. No hay pesquisa, no hay búsqueda de indicios, conjeturas, no hay solución, sino un lento precipitar, un inexorable abismarse de los protagonistas. A partir de Malet, toda una generación sucesiva de escritores franceses se dedica al género (Didier Daenincks, Jean-Patrick Manchette, Hervé Prudon y otros).

Con la difusión de las primeras novelas negras de ambientación francés, nace y circula también el término *Polar*, creado por los críticos en los años Cuarenta con el fin de indicar las obras literarias y cinematográficas de *noir* nacional, esta vertiente subió la influencia del cine americano que en Francia encuentra una nueva dimensión, casi una nueva identidad. Caracterizado por atmosferas turbias y nocturnas, por intrigas típicas del género negro, agrega

¹²⁹ **Léo Malet** (Montpellier, 7 de marzo de 1909 – Paris, 3 de marzo de 1996), fue uno de los más representativos escritores franceses de literatura policial. Vinculado a la corriente surrealista a partir de 1931 y firmante de uno de los doce manifiestos del movimiento. Después de una difícil experiencia en un campo de concentración nazis, en 1941 empieza a escribir policiales firmando con varios seudónimos. Recibió los Premios: Grand Prix de littérature policière (1948) et Grand Prix de l'Humour noir (1958).

unos rasgos introspectivos, los protagonistas viven, durante el desarrollo de la historia, momentos catárticos o cambios radicales en su propia existencia. Estas narraciones se mueven en los terrenos accidentados de las pasiones, de las venganzas y de las obsesiones, trazando retratos humanos raros, torcidos y fascinantes, que oscilan entre una ambigüedad desencantada y una humanidad huidiza. La ambientación sigue siendo de prevalencia metropolitana, domina la ciudad con sus periferias, sus bajos fondos, pero algunos autores remontan a la realidad de la provincia intolerante y llena de contrastes, donde se mezclan estados de ánimo melancólicos y la violencia que brota de la lucha por la supervivencia. Historias que se mueven entre el drama y el realismo, sin renunciar a la representación de ambientes sociales inquietos, revoltosos que sufren la desolación y los horizontes restringidos.

Acción, miedo, violencia, humorismo son los ingredientes que permean el *polar*. Juegos de palabras, lenguaje hablado y construcciones sintácticas sincopadas serán las características distintivas de estas nuevas formas literarias. Paralelamente, la tensión narrativa – que en la forma policial tradicional se fundaba en las acciones del detective y en la búsqueda del culpable – se desplaza hacia la víctima o hacia el punto de vista del asesino; tanto el misterio como la pesquisa ya no son asociados a los personajes clásicos. Por lo tanto, una creciente sensación de miedo y un sentido de melancolía irremediable adquiere lugar en las novelas *polar*, y al mismo tiempo se muestra una diferente conexión con el mundo.

Es así que el polar se va alejando del enigma policial para llegar a la representación de la condición humana en las situaciones más complejas e

insostenibles. Después del año 1968 nace una especificación ulterior del *polar*, definida *Néopolar*, vertiente invadida por un sentido de denuncia de la sociedad francesa contemporánea. Jean-Patrick Manchette, escritor francés que guía a los jóvenes autores cercanos a los movimientos de contestación afirma que «Polar quiere decir novela *noir* violento» y explica:

Mentre il romanzo a enigma di scuola inglese vede il male nella natura umana, il *polar* vede il male nell'attuale organizzazione sociale. Un *polar* parla di un mondo che ha perso il suo equilibrio e che quindi è labile, destinato ad andare in rovina e a scomparire. Il *polar* è la letteratura della crisi¹³⁰.

La melancolía amarga, profunda, dolorosa de chejoviana memoria, que en algunos momentos llega a ser torpor y en otros, resignación cruel frente a la promesa violada de una sociedad diferente, más justa, más honesta. El protagonista detective vive un equilibrio inestable permanente y se refugia en una ironía melancólica que es forma de protección de la acumulación de fracasos y de las esperanzas traicionadas.

2.7 Los antihéroes de Jean Patrick Manchette.

Jean Patrick Manchette nació en 1942 en Marsella, ciudad definida la cuna del género *noir* europeo. Fue escritor, periodista, traductor, guionista, crítico cinematográfico y literario y músico jazz.

Fiel a su lema «un buon noir è un romanzo sociale, di critica sociale, che prende spunto da storie di crimini», Manchette fue un verdadero innovador,

¹³⁰ Manchette, J. P. (2003). *Chroniques*. Paris, Francia: Payot et rivages.

enseguida considerado uno de los maestros del género *noir*, e iniciador del denominado *Néopolar* de matriz izquierdista. La novela *Néopolar* sugiere, en definitiva, un retrato lúcido y a veces brutal de la sociedad (en el caso de Manchette se trata de la situación histórico-política francesa) y denuncia los aspectos violentos e injustos. No hay que olvidar el momento en que el autor empieza su recorrido narrativo, es decir, una época de intensos fermentos sociales que se verificaron en su ciudad, pero más en general en la Francia de los años Sesenta.

El acercamiento de Manchette a la escritura *noir* es sucesivo a los comienzos de su carrera de traductor que empieza con obras de autores angloamericanos como Robert Bloch, Donald Westlake, Ross Thomas entre otros. La televisión y el cine también contribuyeron a su formación, en 1970 se unió al cineasta Jean Pierre Bastid¹³¹ y juntos trabajaron a *Dejad que los cadáveres se bronceen*¹³², luego en 1971 se publica *L’Affaire N’Gustro*.

Inspirado en el caso de Ben Barka, hombre político de Marruecos, activista del movimiento independentista, secuestrado en Paris en 1965 en

¹³¹ **Jean Pierre Bastid** (Montreuil, Seine-Saint-Denis, 4 de febrero de 1937), escritor, guionista y director de cine. Se dedica principalmente al cine, y empieza su carrera como ayudante de Jean Cocteau en *Le Testament d’Orphée* (1960); colabora además con Nicholas Ray y se inserta en la corriente de la *Nouvelle vague*. Su primera película fue prohibida por la censura francesa en 1966, se trataba de un polar erótico. Conoce a Jean-Patrick Manchette y empieza una colaboración que confluye en la investigación alrededor del polar francés y sus perspectivas en la literatura y en el cine. En 1971, coescriben el libro *Laissez bronzer les cadavres!* (*Dejad que los cadáveres se bronceen*), publicado por Gallimard.

¹³² Manchette, J. P., y Bastid, J. P. (1981). *Dejad que los cadáveres se bronceen*. Barcelona, España: Bruguera.

circunstancias misteriosas, se supone por los servicios secretos franceses en colaboración con los de Marruecos, y nunca más hallado. Es una novela descarnada y atormentada que describe, sin demasiadas concesiones, un mundo donde no existen espías o policías buenos. En 1973, se publicó su segunda novela *Nada*, título que trae inspiración de una frase de Hemingway «nada y pues nada y nada y pues nada», considerada la novela de izquierda más significativa de la década y llevada al cine por el director Claude Chabrol en 1974. *Nada* es la historia de un grupo anarquista con un sueño político común: eliminar todas las hipocresías políticas. De ahí la idea de dar un sentido práctico a todo con una acción clamorosa: secuestrar al embajador norteamericano en París. Con una elevada carga ideológica, se cierra emblemático y trágicamente con un tiroteo.

Los personajes que llenan las novelas de Manchette son antihéroes muchas veces perjudicados por la sociedad donde crecieron y vivieron; son actores ordinarios de pequeñas mezquindades cotidianas, burgueses solitarios, corruptos y violentos, asesinos crueles, monstruosos. Los detectives también son muy atípicos (se encajan en la corriente de literatura negra norteamericana), por es ya no se trata de figuras que luchan con todos sus valores en contra de un mundo corrupto y que restablecen el orden real de las cosas, sino de hombres cínicos que luchan sin ninguna ilusión. La “Comédie humaine” de Manchette se construye a partir del modelo behaviorista, no hay descripciones de aspectos psicológicos y no transparentan pensamientos, los caracteres de los personajes se delinea a partir de la acción,

de las actitudes, para ofrecer una visión de la sociedad más oscura y desilusionada.

La modernisation du polar n'est pas où on la cherchait ces dernières années. Elle n'est pas dans le modernisme des anecdotes ou la nouveauté des décors ou des mœurs. Elle est dans le travail de plus en plus savant sur le texte¹³³.

El *noir* se convierte, por lo tanto, en una verdadera propuesta cultural que refleja la sociedad contemporánea y que intenta transmitir al lector perspectivas inéditas y una clave de lectura nueva para tomar conciencia de la realidad. El compromiso político del autor es evidente, se acerca a la extrema izquierda y a la Internacional Situacionista, y su literatura llega a ser casi un arma social: «*el género policial negro es un género moral. Es la gran literatura moral de nuestra época*»¹³⁴.

El estilo de Manchette es seco, descarnado, de frases cortas y lapidarias, pero al mismo tiempo mantiene un ritmo narrativo magistral y refinado. Se advierten las influencias de Gustave Flaubert y de los escritores norteamericanos de novela negra como Dashiell Hammett, Raymond Chandler. El escritor tiene muchos intereses y colabora con el cine a los guiones de películas policiales firmadas por los directores Jacques Deray e Philippe Labro. Entre otras obras, recordamos: *Fatale* (1977) y *Posizione di tiro* (1981), última novela publicada en vida.

¹³³ Manchette, J. P. (2003). *Chroniques*. (p. 37). Paris, Francia: Payot et rivages.

¹³⁴ *Ibidem*.

2.8 Perspectivas del área *noir* mediterránea.

El *noir* mediterráneo, como ya desarrollado antes, crea una relación muy estrecha entre la sociedad moderna y la criminalidad. Leonardo Padura Fuentes justo refiriéndose a la literatura negra en el mundo mediterráneo y en el mundo latinoamericano, escribe:

El secreto del éxito de la novela negra mediterránea e hispanoamericana es la verosimilitud: nosotros no escribimos por placer una historia que nos despierte del torpor y no hacemos un útil ejercicio de estilo, en cambio contamos la verdad de nuestros países. Una verdad que, a Cuba como en Grecia, o en Italia, supera de gran medida la imaginación¹³⁵.

Estas son las premisas de una tendencia que se difunde muy pronto en el área mediterránea y que evoluciona con la misma rapidez de su afirmación. La narrativa negra es instrumento literario que bien interpreta la cultura de la “duda”, aspecto que parece dominar la sociedad en nuestro tiempo. Una connotación problemática amarga que resulta empapada de los gustos expresivos y lingüísticos de la nueva cultura. El *noir* mediterráneo se convierte en un campo en que todo está permitido: violencia, desesperación, desilusión, locura, venganza, rencor, soledad, y donde cada pulsión asesina y cada matiz de sufrimiento, por la mayoría de las veces, son presentados como factores inevitables y sin solución.

¹³⁵ Padura Fuentes, L. (2000). *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. (p. 98). La Habana, Cuba: Ediciones Unión.

Las nuevas perspectivas *noir* se cumplen a través de la experimentación continua y de una relación difícil con la modernidad y sus implicaciones con especial referencia a la cultura masiva considerada, cada día más, espacio de mistificación y mentira. Las historias negras de los años Noventa traspasan los límites del género, expresan una mirada pesimista e impulsan el uso frecuente de la *transmedialidad*. Muchos estudios recientes abordan el tema del *noir* multimedial, de la convivencia en el universo literario de distintos elementos que adquieren importancia sustancial en la estructura narrativa, por ejemplo la música en función de línea melódica, que recalca el ritmo de la narración, o la transposición en diseños, algunas historias empiezan en forma de cuento o novela y luego la aventura sigue en forma de comic, y aún la cine-escritura, pues el influjo del cine en la escritura, en las ambientaciones, etc.

El lenguaje, también, es cada vez más experimental y se difunde la tendencia a escribir manifiestos programáticos, es decir la necesidad de dejar traza escrita de unos principios teóricos comunes (típico fenómeno de las vanguardias literarias). En el panorama actual, algunos críticos confirman la muerte del *noir* mediterráneo, otros sostienen la tesis de su nueva transformación. Lo que parece sobresalir de esta *querelle* es que se trata de un género en continuas modificaciones, que sabe renacer de sus propias cenizas, que experimenta mucho y por lo tanto se innova a lo largo del tiempo; las historias de crímenes parecen abrirse a numerosas posibilidades y parecen adquirir una mirada inédita acerca de la realidad.

2.9 Escritura negra y silencio en la obra de Vicente Battista.

Vicente Battista, escritor y periodista, nació en 1940 en Buenos Aires. A partir del año 1963 y hasta 1970 formó parte de la redacción de la revista literaria *El escarabajo de oro*, que representó para él una verdadera academia de formación. En 1971 funda y dirige la revista de ficción y pensamiento crítico, *Nuevos Aires*, junto a Mario Goloboff, y más tarde se traslada a España donde quedó hasta 1984, dividiéndose entre Barcelona y Canarias.

Su primer libro de cuentos, titulado *Los muertos*¹³⁶, fue editado en 1967 y es el primer paso de su recorrido en la narrativa negra. Conocedor y vivo lector de Dashiell Hammett, Raymond Chandler o Jim Thompson, sus cuentos y sucesivamente sus novelas se acercan a la literatura dura norteamericana de los años 30 y 40: la figura dura y cínica del detective, la acción compleja y violenta, la representación de una atmosfera social conflictiva, las temáticas del dinero y el poder, entre otros, son repertorios explícitos que remontan a la escuela *hard-boiled*.

A mitad de los años Setenta aparecen otras dos colecciones de relatos negros *Esta noche reunión en casa* (1973) y *Como tanta gente que anda por ahí* (1975). Hay que esperar hasta 1984 para su primera novela *El libro de todos los engaños* (Editorial Bruguera). *Siroco* (1985) y *Sucesos Argentinos* (1995) son las dos obras que conquistaron el público y valorizaron al extremo su escritura *noir*. Es autor prolífico, sigue publicando cuento y novelas, no sólo dentro del género *noir*. En 2007 publicó *La huella del crimen*, volumen de cuentos policiales, en 2009 la novela *Cuaderno del ausente* y en 2012 la también novela *Ojos que no ven*. Además de narrativa, ha publicado teatro

¹³⁶ Battista, V. (1968). *Los muertos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Jorge Álvarez.

(*Dos almas que en el mundo*) y guiones cinematográficos (*La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*).

Los años 60 y 70 en la Argentina constituyen una temporada problemática y caracterizada por contrastes y violencias continuas, los últimos dos golpes de estado que establecieron dictaduras permanentes, el terrorismo, la represión ilegal, la tortura, las violaciones de los derechos humanos, las desapariciones, la manipulación de informaciones, todos estos elementos llevan a algunos autores hacia un género literario que permita el cuestionamiento, el momento exige una literatura comprometida ideológicamente y socialmente, y además con un género de amplia difusión, que ya tiene un público de lectores enorme. Por eso:

La narrativa literaria argentina, que no es ajena a este contexto sociopolítico y cultural, adquiere un fuerte compromiso ideológico y lo manifiesta a través de relatos que privilegian la denuncia social y los ideales utópicos y revolucionarios propios de la época. Si bien el género policial atraviesa, en estos años, un proceso de automatización comienza a experimentar, también, cambios radicales y renovadores. Tanto el contexto de producción como la situación de lectura ya no resisten la clásica novela de enigma y exigen una escritura "nueva", acorde con los tiempos vividos¹³⁷.

La visión literaria de Vicente Battista ya en obras como *El final de la calle* o las novelas *Siroco* o *Sucesos argentinos*, expresa una mirada muy

¹³⁷ Barboza, M. (2009). Emergencia y configuración de la novela negra argentina durante los años sesenta/setenta. *Espéculo. Revista de estudios literario*, 41, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de www.biblioteca.org.ar.

peculiar y negra en la realidad argentina, pues a la trama criminal, al suspense de la investigación, al destino irremediable de los protagonistas se añade un interés velado por describir y reflexionar hasta donde llegan las influencias de la corrupción en la sociedad circundante. Lo mismos protagonistas se ven frecuentemente debatidos entre su ética y las tentaciones o las difusas corrupciones que los rodean. El punto de vista es fragmentado, se pasa del investigador, a las víctimas, al asesino sin llegar a una solución o a una explicación de los acontecimientos, los personajes actúan por lo tanto en una realidad caótica y muchas veces irreconocible.

En la narrativa *noir* de Battista no tenemos un detective más reconocible, que mantiene su papel a lo largo de varias obras, pero sí un personaje que recurre, el periodista Benavides que llegó en la Capital para encontrar suerte y empezó a trabajar en el plantel de policial de un semanal, *Impacto*.

En el título de este párrafo, hemos subrayado dos aspectos de la narrativa de Battista, la escritura negra, violenta, seca, dura y el silencio, un silencio más obligado que querido. Durante los años de la dictadura, la censura y la autocensura dominaron en la vida literaria del país. Muchos fueron los autores que no vieron la manera de escribir en esas condiciones, por eso eligieron el silencio como forma de exilio interno o el alejamiento total, es decir el traslado en otro lugar. Y algunos entre ellos, a pesar de la distancia o probablemente justo a causa del alejamiento de sus ambientes, de su realidad, vivieron una etapa de silencio, que es exactamente lo que se verifica en nuestro autor, que a pesar de la permanencia en España (Barcelona antes y las Canarias después) decide volver a la escritura solo a partir del año 1984.

Un silencio forzado, un silencio irremediable, que cambia la narrativa sucesiva de Battista y cambia también la forma, pasando del relato a la novela *noir*.

2.10 La nueva frontera de la narrativa negra argentina.

En los años Setenta acontece un cambio sustancial en la narrativa policial argentina, se abandona la vertiente clásica y tranquilizante que había caracterizado la literatura antecedente y se fomenta la tendencia más dura y negra, que parece expresar de manera casi natural el clima sanguinolento y de profunda violencia vivido en la época de la dictadura. Asistimos a este mismo proceso en muchas realidades latinoamericanas que atraviesan los terribles acontecimientos de guerras civiles y dictaduras (por ejemplo, en Chile). El *noir* se convierte en una forma que permite aventurarse, bajo la máscara de una historia detectivesca, en temas prohibidos, censurados y además, en los años de post-dictadura, parece la forma más apropiada de expresar la realidad y la necesidad de memoria de un país en que muchas cuestiones todavía quedan ocultas e incomprensibles:

Luego del golpe militar de 1976, escribir y narrar sobre lo que se vive dentro de una sociedad dominada por el terrorismo de Estado, que instaura la ley de la censura, la persecución, la tortura y la muerte, resulta una tarea ardua y peligrosa para los escritores e intelectuales que no acuerdan con este régimen. Sin embargo, muchos de los que no eligen el exilio buscan los modos discursivos más apropiados, a través de voces múltiples, desiguales e

inevitablemente subversivas, para expresar su oposición y desafío al régimen imperante¹³⁸.

La novela negra ha agrupado, por lo tanto, toda una serie de temáticas que van más allá de la sencilla pesquisa y consecuente solución de un crimen, el modelo *hard-boiled* es el más beneficioso para reflexionar arriba de lo real latinoamericano. Así como ocurre en Europa, también en Argentina una serie de coyunturas dan lugar a la explosión de la literatura negra, hablamos antes que nada de unas evoluciones socio-políticas, todos espacios geográficos considerados en este trabajo viven situaciones políticas críticas, (la dictadura en España y la traición de los ideales, de las esperanzas en la etapa de la transición democrática; las dictaduras latinoamericanas con la violencia de estado y las desapariciones; la corrupción difusa, el crimen y el racismo en las periferias multiculturales francesas; la propagación del fenómeno mafioso en Italia, etc.). Subyace a los sucesos apenas descritos la unión entre poder y crimen, y en muchas ocasiones, entre estado y crimen, y aparece casi un hueco en el concepto de justicia, una tendencia al individualismo y a la deshumanización y, por último, la modernización que es momento emancipador y de difusión de una cultura masiva, pero que expresa a la vez una

¹³⁸ Masiello, F. (1987). *La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura*. En D. Balderston y otros (Ed.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. (p. 17). Buenos Aires, Argentina: Alianza; Y En Barboza, M. (2009). Emergencia y configuración de la novela negra argentina durante los años sesenta/setenta. *Espéculo. Revista de estudios literario*, 41, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de www.biblioteca.org.ar.

transformación rápida. Lugares, barrios, calles, edificios, todo cambia siguiendo la voluntad del progreso salvaje, de un urbanismo dictado por la economía y por los poderes fuertes; áreas geográficas que pierden poco a poco su propia identidad y donde se producen los contrastes entre las diferentes clases sociales.

Esencialmente, la generación de escritores *noir* de los años Setenta crea una verdadera reformulación del género, adaptándolo a la realidad más próxima, y al mismo tiempo da muestra de cómo problemáticas de orden histórico y social puedan penetrar en esta literatura, sin querer afirmar que exista, forzosamente, una idea manifiesta de vincular al género con el compromiso histórico-social:

Los nuevos códigos estéticos y literarios se construyen en función de la crisis política y social y de la ruptura con las formas de representación realista que habían caracterizado a la producción literaria anterior. Se busca generar, mediante nuevas estrategias narrativas y de figuración, un espacio para la resistencia y la reflexión sobre los modos de ordenar y escribir las experiencias dentro de la historia y sobre los lugares del poder. Y producir así, desde la ficción, el cruce entre literatura y política y una historia que se oponga al discurso oficial¹³⁹.

¹³⁹ Sarlo, B. (1987). *Política, ideología y figuración literaria*. En D. Balderstone y otros (Ed.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. (p. 45). Buenos Aires, Argentina: Alianza; Y En Barboza, M. (2009). Emergencia y configuración de la novela negra argentina durante los años sesenta/setenta. *Espéculo. Revista de estudios literario*, 41, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de www.biblioteca.org.ar.

Esta nueva actitud, esta segunda fase de la narrativa policial latinoamericana envuelve a escritores que salen de los marcos puros del policial y abarcan en sus obras rastros de la literatura existencialista, del objetivismo francés, del realismo mágico latinoamericano, de las poéticas de vanguardias, del lenguaje cinematográfico, como explica más detenidamente Jorge B. Rivera en el libro *El relato policial en la Argentina*¹⁴⁰. En los años Setenta, la producción de narrativa *noir* se hace fecunda y emergen obras miliares como *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano, *El agua en los pulmones* y *Los asesinos las prefieren rubias* de Juan Carlos Martini, *El jefe de seguridad* de Julio César Galtero, *Los tigres de la memoria* de Juan Carlos Martelli, *La mala guita* de Pablo Leonardo Moledo. En el panorama actual, la tendencia exploradora y cuestionadora del *noir* se formula en sugestivas obras, recordamos *El desquite* de Sergio Sinay, *Su turno para morir* de Alberto Laiseca, *Luna Caliente* de Mempo Giardinelli, *77* de Guillermo Saccomanno, ganador del Premio Dashiell Hammett durante la Semana Negra de Gijón, *Hay unos tipos abajo* de Antonio dal Masetto y muchas otras.

Un gravoso pasado recién y un presente que no parece tan tranquilizante confiere a la novela negra argentina características peculiares y una profunda reflexión arriba de lo local.

¹⁴⁰ Rivera, J. (1986). *El relato policial en la Argentina: antología crítica*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

CAPÍTULO TERCERO

3.1 Geografía *noir*.

La novela negra nace en la modernidad, es un género esencialmente urbano que expresa la clara voluntad de describir las ciudades, las calles y los rincones más escondidos, al punto que los detectives y la metrópolis parecen dos entidades indisociables. El siglo XIX inventa la duplicidad de la ciudad, lugar de crecimiento, de civilización industrial y de progreso, tierra prometida por algunos, teatro de la más grande decadencia por otros, ocupa un lugar de primer plano en la literatura.

Si la Londres de Sherlock Holmes no es más que escenario de la intriga y atmósfera de un drama, la Barcelona de Carvalho, las calles y los rincones periféricos de la París de Manchette, la Marsella de Izzo, llegan a ser espacio de vida y de lo vivido, habitados por personajes ficticios cargados de una sensibilidad que alimenta el imaginario urbano. La investigación conducida en la novela policial resulta ser doble: en un primer nivel, se desarrolla la trama a partir de una historia criminal, considerada como enunciado narrativo que puede presentar numerosos cambios o inversiones temporales. En un segundo nivel, uno de los personajes (generalmente el detective) escudriña en los rincones más ocultos de un lugar, a menudo una ciudad o uno de sus barrios, y escribe la crónica de lo que logra observar, descubrir. En el caso de la novela negra, esta segunda pesquisa se precisa como más relevante y llega a reemplazar el adelanto clásico de la trama; el proyecto de la novela se confunde en cierto sentido con el deseo de dar cuenta de la realidad de una ciudad, de recuperar su memoria y sus aspiraciones:

(...) el género policial o policiaco nace como relato de investigación del malestar social producido en la urbe moderna. La estrecha relación entre la novela policiaca y la ciudad moderna ha sido constante desde sus comienzos en el siglo XIX. Ambas han ido creciendo y desarrollándose en paralelo, al compás del establecimiento y desarrollo de los propios organismos encargados de mantener el orden social establecido, por ello mismo llamados “fuerzas del orden”, que conforman en términos de Althusser el aparato represivo del Estado. Las fracturas producidas en el orden social tradicional como consecuencia del extraordinario crecimiento del territorio urbano, y la consecuente invisibilidad, movilidad y anonimato de sus individuos, generaron nuevos discursos sociales y la necesidad de crear nuevos mecanismos dedicados al mantenimiento del orden y el poder, tanto investigativos como represivos, y en esta encrucijada surge precisamente el género policial (...) ¹⁴¹.

Los cambios originados por la modernidad, por las nuevas organizaciones territoriales generan una geografía urbana que va completamente transformándose y que pone al investigador en una crisis de reflexión y de nostalgia. Reflexión porque la ciudad tiene una imagen decadente y corrompida que refleja la sociedad, pero al mismo tiempo se vislumbra un aura de nostalgia relacionada con la infancia del detective, con los lugares queridos y con los recuerdos más despreocupados.

Leonardo Sciascia en *Il cavaliere e la morte* narra la historia de un crimen. El protagonista es un funcionario de policía, el vice-comisario, un

¹⁴¹ Colmeiro, J. (2015). *Novela policiaca, novela política*. (pp. 15-29). *Lectora*, 21. doi: 10.1344/105.000002445.

hombre sin nombre, sin rostro y muy enfermo (misma situación padecida por el Profesor Franzò en la novela breve *Una storia semplice*¹⁴²) y este estado de la vida es casi metáfora de una enfermedad más profunda y difusa en todo el país. El Vice-comisario es un hombre íntegro y muy intuitivo, obsesionado por el grabado de Durer «El caballero, la muerte y el diablo». Junto a su jefe empieza la investigación acerca del delito del abogado Sandoz, encontrado después de una cena durante la cual se había intercambiado mensajes escritos con el potente Aurispa, presidente de unas empresas, que durante la cena escribió al abogado un breve mensaje en un papelito «te mataré». El presidente consultado por la policía se justifica hablando de un juego y contesta con cierto fastidio y suficiencia a los agentes que se permitieron molestar con esas inútiles preguntas. La diligencia del jefe impide al protagonista de profundizar oficialmente los indicios que llevan al empresario, autor, junto al abogado, de unos «intrallazzi», es decir chanchullos, tráficos que no deben ser descubiertos. Y enseguida el presidente arregla todo con una falsa pista: señala que el abogado recibió amenazas telefónicas por un grupo que se hacía llamar «los chicos del '89». ¿Quiénes son? ¿A qué '89 se refieren? ¿Tal vez a la revolución francés?

La investigación oficial sigue la pista del '89, pero al mismo tiempo el Vice-comisario crea una investigación paralela y claramente extraoficial, que conduce a varios encuentros con los invitados a la última cena de Sandoz hasta llegar a un ex agente del servicio secreto, Rieti, que le sugiere el

¹⁴² Sciascia, L. (2001). *Una storia semplice*. Milano, Italia: Adelphi.

verdadero camino: Sandoz conocía demasiadas cuestiones internas a los partidos políticos y manejaba con Aurispa muchos tráficos, especialmente armas y drogas. Pero la enfermedad se apodera del Vice y de la verdad. Este hombre desanimado y cansado, mira una y otra vez la obra de Durer que llega a ser casi una metáfora de la impotencia frente a los hombres. Una historia potente, implacable, feroz y al mismo tiempo un análisis realístico de los acontecimientos, de los pensamientos y de las actitudes humanas.

El Vice-comisario es un hombre del sur que vive en el norte de Italia, y expresa una doble mirada hacia su tierra, hacia la feroz belleza meridional. Por un lado, piensa en los lugares de su infancia con una nostalgia positiva, y por otro muestra el desencanto, el sentimiento hacia una sociedad y una realidad que ya no existe, que fue dominada, absorbida por los juegos de poder, por los tráficos de la mafia:

Gli piacevano i portici, il camminarvi ozieggiando. Nell'isola dov'era nato, non c'era città che ne avesse. Gli archi fanno il cielo più bello, dice il poeta. I portici fanno più civili le città? E non che non amasse la terra dov'era nato: ma tutto quel che ne era ogni giorno notizia, greve, tragica, gli dava una sorta di rancore. Non tornandovi da anni, al di là di quel che vi accadeva, la cercava nella memoria, nel sentimento di qualcosa che non c'era più. Illusione, mistificazione: da emigrante, da esule¹⁴³.

El tejido urbano es elemento sustancial también en las obras de Manuel Vázquez Montalbán siempre penetrado con una forma de duplicidad: el amor y

¹⁴³ Sciascia, L. (2007). *Il cavaliere e la morte*. (pp. 46-47). Milano, Italia: Adelphi.

el desencanto. La red de callecitas estrechas del barrio del Raval, la cumbre encantada de Vallvidrera que domina Barcelona, son protagonistas de la comedia humana que el escritor pone en escena. En palabras de Tyras,

La metaforización del espacio es constante en la obra del escritor barcelonés, en tensión permanente y contradictoria entre memoria y deseo. La ciudad protege a Carvalho, dice el narrador de *Asesinato en el Comité Central*, «como las patrias o los recuerdos». La memoria permite mantener viva la patria espacial de la infancia, esa imagen de ciudad-patria que era Barcelona en tiempos de posguerra¹⁴⁴.

La Barcelona ciudad de la infancia y paisaje de la memoria está cambiando completamente delante de sus ojos a causa de las especulaciones olímpicas y post-olímpicas, estamos en el año 1992 y España tiene que dar una nueva visión de sí misma al mundo. Una vez empezado, el camino de la reconstrucción salvaje e insensata ya no puede parar (excepto en los momentos de crisis del sistema capitalista). La ciudad empieza, por lo tanto, a perder todas las raíces que la caracterizaban como localidad portuaria del Mediterráneo para transfigurarse y convertirse en vidriera olímpica puesta al servicio del turismo masivo y en las palabras de Montalbán en muestrario arquitectónico del valor universal¹⁴⁵. En esos años, no hay arquitecto contemporáneo que no deja su propio rastro, positivo o negativo, en Barcelona.

¹⁴⁴ TYRAS, G. (2014). "La Barcelona de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) y la Marsella de Jean-Claude Izzo (1945-2000)". *Bulletin Hispanique*, 116-2, pp. 671-683.

¹⁴⁵ Vázquez Montalbán, M. (2012). *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

En *Los mares del sur*¹⁴⁶, una de las novelas más conocidas del detective Pepe Carvalho, asistimos a muchas descripciones significativas que representan el contraste entre la *ciudad de la especulación/ciudad de la nostalgia*: el cadáver de un acaudalado hombre de negocios aparece en la periferia de la ciudad mientras se le suponía realizando un viaje por los Mares del Sur. En las palabras del autor así aparece el barrio periférico, llamado en la ficción San Magín:

San Magín crecía al fondo de una calle desfiladero entre acantilados de edificios diferenciables, donde coexistía el erosionado funcionalismo arquitectónico para pobres de los años cincuenta con la colmena prefabricada de los últimos años. San Magín sí era un horizonte regularizado de bloques iguales que avanzaban hacia Carvalho como una promesa de laberinto.¹⁴⁷

El laberinto es una imagen que recurre numerosas veces en las descripciones de Vázquez Montalbán, y más en general en todas las obras analizadas en este estudio. Si perderse es una condición esencial del hombre, condición que nadie puede de ninguna manera evadir, entonces el laberinto se convierte en la metáfora de nuestro vivir. Cuando la realidad empieza a crujiir y las convicciones a disgregarse, la atmosfera llega a ser pesada, opresiva, brota la idea de que no exista una posible vía de escape, todo se reduce a una frenética caída hacia el mal, a pasar de un limbo a otro, sin esperanza y sin

¹⁴⁶ Vázquez Montalbán, M. (2009). *Los mares del sur*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

¹⁴⁷ Vázquez Montalbán, M. (2009). *Los mares del sur*. (p. 47). Barcelona, España: Editorial Planeta.

solución. El hombre aparece minado y perdido en su misma esencia y vive en una sociedad ajena, en que no se reconoce. El laberinto como espacio geométrico y espacio geográfico identifica el misterio que habita la complicada vida cotidiana. Un misterio que no podemos pretender resolver a cualquier precio.

A partir del siglo XX nacen las grandes metrópolis, se extienden las periferias y los límites entre ciudad y campo consiguen rasgos cada vez más imprecisos, vagos. Por consecuencia, en los escenarios de la sociedad contemporánea se delineó un tipo diferente de formación urbano-territorial, una formación perdida, sin identidad específica, un continuum que adquiere la configuración de una red de coordenadas impersonales presentes en el territorio. El carácter laberíntico de las ciudades corresponde a un crecimiento imprevisible que supera las coordenadas de espacio y tiempo, así como a un crecimiento de la violencia, de la deshumanización. La ciudad, centro neurálgico de la civilización industrial, se convierte en experiencia ineludible de la modernidad, pero contemporáneamente suscita inquietudes y reacciones hostiles: el paisaje ciudadano viene percibido como amenaza a las libertades del individuo, lugar de aislamiento y de alienación. En este magma sólo pueden reinar crimen, corrupción, desorden y una progresiva deshumanización. El escritor español muestra este descenso hacia el mal y expresa en varios pasajes la atmosfera de la ciudad, simplemente paseando:

La naturaleza nos enseña cada cosa. En cambio, mire, mire alrededor. Mierda.

Mierda pura. ¡Si supiéramos lo que respiramos! A veces cojo alguna carrera al

Tibidabo y desde Vallvidrera, madre, la mierda flotante que se ve en esta ciudad¹⁴⁸.

Profundizando la reflexión sobre el tema del laberinto, Umberto Eco identifica tres modelos fundamentales encerrados en las tres definiciones de clásico, manierista y contemporáneo. El laberinto contemporáneo definido también rizoma, se presenta con un esquema reticular infinito que posee muchas analogías con el modelo metropolitano moderno. Del análisis del fenómeno urbano del mundo occidental se puede observar como «la realidad territorial urbanizada se va estructurando como un sistema reticular complejo en que la idea de posición geográfica que se refiere a un espacio homogéneo y continuo puede sustituirse con la posición relacional que responde a un espacio discontinuo, interrumpido». Una dimensión nueva que pone en discusión la identidad de espacio consolidada en el pasado.

Salió a una calle amanecida, pulcra, casi inútil, una calle de zona residencial selectiva. La recorrió en busca de la primera bocacalle y tomó por ella entre construcciones homologadas, en busca de la salida del dédalo¹⁴⁹.

Las áreas geográficas pierden poco a poco su propia identidad y se producen contrastes entre las diferentes clases sociales. El concepto de novela urbana, que no pretendemos definir en estas páginas, delinea una producción

¹⁴⁸ Vázquez Montalbán, M. (2009). *Los mares del sur*. (p. 27). Barcelona, España: Editorial Planeta.

¹⁴⁹ Vázquez Montalbán, M. (1991). *Asesinato en el comité central*. (p. 132). Barcelona, España: Planeta.

narrativa atravesada por numerosas mutaciones sociales, situada en una zona fronteriza entre urbano y rural que expresa un sentido más amplio en la representación de un ambiente asociado al individualismo, al desplazamiento, a las migraciones, noción que el estudioso francés Jean-Noel Blanc aplica al contexto específico de la novela negra en su trabajo titulado *Polarville* describiendo la ciudad como espacio enemigo:

Ce décor urbain est si insistant qu'il devient obsédant. D'autant qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle ville. On la voit sourde, sombre, crépusculaire, désolée. Ville de malheur et de violence, pleine d'ombres et de fureurs, sa présence – comme on dit d'un acteur – traverse le roman policier et lui imprime sa marque¹⁵⁰.

Blanc subraya la preponderancia de las imágenes urbanas en la narrativa *noir*, el ambiente se manifiesta en el género en toda su complejidad, ya no se reduce a figuras míticas, abandona la visión fantasmática privilegiando una representación más realista y al mismo tiempo el declino de la ciudad es una metáfora del destino humano:

Si le polar, *pour la première fois de son histoire*, cherche maintenant dans la ville même ce qui fait la ville, il ne peut plus se contenter d'images séduisantes, fulgurantes et fantasmatiques. Il lui faut pénétrer dans la complexité concrète des phénomènes urbains (...) [Ce faisant, il] passe du roman noir au roman urbain, *c'est-à-dire du polar au roman*»¹⁵¹.

¹⁵⁰ Blanc, J. N. (1991). *Polarville : images de la ville dans le roman policier*. Lyon, Francia: PUL (Presse Universitaire de Lyon).

¹⁵¹ *Ibidem*.

La presencia, en la novela *noir*, de lo urbano se configura con la elección de un espacio geográfico representativo. La palabra inglesa que mejor describe esta espacialidad es *sprawl* que significa tumbado, o sea el hombre se encuentra a la total merced del espacio urbano y de los cambios geográfico-antropológicos a él relacionados. Así que las metrópolis que protagonizan las novelas negras se presentan con una configuración a mosaicos que dialoga con el individuo produciendo en él fragmentación.

3.1.1 El género metropolitano.

La novela moderna es una invención de la estética burguesa, racionalista y positivista en el siglo XIX y nace como reflejo y como lectura de la realidad, de la vida de la sociedad de esa época. La obra de Balzac (junto a otros grandes escritores como Flaubert, Stendhal etc.) constituyó la categoría literaria de ciudad, ya en *La Comedie Humaine*¹⁵² la ciudad de mero escenario pasa a ser viva protagonista y adquiere una fuerza determinante en muchos acontecimientos. Así Balzac describe, dando los particulares del entorno de Casa Vauquer, la pensión donde se desarrolla la acción:

(...) se compone de tres pisos y termina en buhardillas, está construida con cantos rodados y embadurnada con ese color amarillo al cual se debe el aspecto desagradable de casi todas las casas de París (...) Hasta el más indiferente de los seres que aciertan a pasar por allí, siente la tristeza del lugar;

¹⁵² Balzac, H. de (1977). *La Comédie Humaine*. Paris, Francia: Gallimard.

el ruido de un coche constituye un acontecimiento, las casas son oscuras, las paredes huelen a cárcel¹⁵³.

La descripción de la ciudad construye la percepción del entorno, de lo real y permite una toma de conciencia de los conflictos existenciales: la ciudad moderna es como un ente hostil que reúne la desilusión, el desengaño, la inmovilidad de cada hombre y que expresa toda la violencia, la indiferencia y el horror existente y difundido.

Considerando el papel de la ciudad en las novelas, no se puede prescindir de un ensayo crítico central sobre la ciudad moderna y su importancia literaria: i *Passages di Parigi*¹⁵⁴. Las imágenes de ciudad de Benjamin representan ejercicios de mirada que permiten percibir y reconocer los detalles, los movimientos fugaces, los signos de la multiplicidad que ocupa el espacio urbano. El enfoque del texto se funda sobre el método de «inmersión» en las cosas, inmersión parecida a la experiencia del sueño o de un estado alterado de conciencia.

Benjamin en el libro *Passages* y en otros textos críticos no deja de poner en relieve la existencia de una dimensión oculta y subterránea de la ciudad, una dimensión que se opone a la modernidad y a sus signos más visibles. La ciudad moderna es de todas formas dúplice: es lugar de encuentro de la diversidad, una diversidad que produce nuevas identidades, nuevas formas de expresión y al mismo tiempo es la ciudad «bastarda» de la mercancía, del

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Benjamin, W. (2000). *I Passages di Parigi*. Torino, Italia: Einaudi.

capitalismo burgués, de la violencia y del caos. En última instancia, es también lugar de experiencia del conocimiento por parte del individuo. Una consecuencia de este último concepto expresado es que el anónimo transeúnte en este espacio deja de ser un transeúnte, es decir un hombre de paso, sino un verdadero habitante, condenado a un «tránsito negado», así lo define el mismo Benjamin.

La ciudad se convierte entonces en el eje de la modernidad, y la crisis de esta modernidad se muestra a través de la cosificación de las relaciones sociales en el mundo. Además, estos espacios urbanos aparecen verdaderos fotogramas que capturan el efímero en la eternidad de una imagen, son vivos, melancólicos y tienen un aura seductora, es decir, la atracción de lo sensible, de lo presente. Pero las calles, las casas, las caras de los transeúntes tienen grietas, como afirma el estudioso y traductor italiano de Benjamin, Claudio Magris, que anuncian el disgregarse de la vida y de la historia, el precipitar de destinos individuales. La ciudad, en este sentido, llega a ser un espejo de la sociedad y del individuo.

La ciudad contemporánea es en este mundo pintado por Benjamin, el lugar literario del vagabundeo sin meta y el laberinto (en la exploración artística y literaria de la ciudad siempre nos enfrentamos con la metáfora potente y relevante del laberinto) representa una metáfora de desplazamiento urbano. Se trata de un espacio oculto, de una realidad compleja y móvil, un mosaico de zonas diferentes y fragmentadas donde es posible perderse entre los numerosos caminos, atravesados por individuos que son actores y productores del espacio circunstante. Brota de las páginas del grande crítico la figura del

flâneur descrito como un sujeto que vagabundea por la ciudad y rechaza la rígida reja planificada que la compone. Por eso, la ciudad contemporánea responde al espacio literario del vagabundear por las calles percibidas como «casas colectivas». El flâneur pasea por las calles, en la multitud:

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini¹⁵⁵.

El *flâneur* lee el espacio urbano como un texto y se pierde en él. En su movimiento sin meta se expresa una crítica a la sociedad y a la idea de modernidad, esta figura condena a la transformación urbana que se realizaba de manera racional y funcionalista y empieza su búsqueda de esos “puntos de resistencia” en los mercados y en los barrios tradicionales.

El detective, en las palabras de Benjamin, tiene características que lo acercan a la figura del *flâneur*, como podemos leer en el libro *El París del segundo imperio en Baudelaire*¹⁵⁶, y necesita entonces perderse en las ciudades modernas porque solo así logra adquirir una mirada virgen hacia el mundo y llega a quitarle la máscara, perderse con el fin de poder «re-construir» (Benjamin utiliza la palabra re-montar, con el sentido de hacer un nuevo montaje) las imágenes que formaron parte de nuestra experiencia. La forma

¹⁵⁵ Baudelaire, C. (2000). *Critique d'Art*. (pp. 291-292). Paris, Francia: Gallimard.

¹⁵⁶ Benjamin, W. (2012). *El París del segundo imperio en Baudelaire*. En *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.

fragmentaria de los escritos de Benjamin no impide absolutamente la posibilidad de una sistematicidad de su pensamiento, y parece ser justo el indicio de la actitud del *flâneur*, la actitud de despojarse de lo conocido (es decir, perderse) y reunir de manera fuertemente fragmentaria motivos de novedad. Como señala K. Berglund,

El papel del detective, quien paradójicamente funciona fuera y dentro de las normas sociales de su propia sociedad, contrasta mucho con el papel del turista, quien viaja a una ciudad extraña para observar otra sociedad. El detective no se identifica como un miembro de la sociedad moderna, pero el turista, aunque quiera ser parte de la sociedad extranjera, todavía no puede lograr la autenticidad que desea¹⁵⁷.

En palabras de Benjamin:

If the *flâneur* is thus turned into an unwilling detective, it does him a lot of good socially, for it legitimizes his idleness [. . .]. The detective story, regardless of its sober calculations, also participates in the phantasmagoria of Parisian life.¹⁵⁸

La literatura negra resulta fuertemente vinculada con la ambientación urbana. Esta característica se halla en el género ya a partir de la primera mitad del siglo XX, época en que retumba el estruendo metropolitano de una América iluminada por la luz cruda del realismo. En las palabras de Glenn W. Most:

¹⁵⁷ Berglund, K. (2011). Detective y ciudad en las novelas negras de Manuel Vázquez Montalbán. Disponible en <https://ucbcluj.org/archive/vol-12-fall-2011/detective-y-ciudad-en-las-novelas-negras-de-manuel-vazquez-montalban/>

¹⁵⁸ Benjamin, W. (2000). *I Passages di Parigi*. (p. 480). Torino, Italia: Einaudi.

Los Angeles è costruita (...) sul sangue. (...) la città americana non è soltanto lo scenario del delitto: è il delitto stesso¹⁵⁹.

La metrópoli considerada puro escenario se convierte en territorio tópic y verdadera protagonista en las historias negras. En la tradición occidental la imagen de la ciudad es ambivalente, positiva y tranquilizante por un lado y negativa e inquietante por otro, porque representó al principio un centro de cultura, una organización racional del espacio y simbolizaba el orden del universo. Y, además, una de las primeras funciones de la ciudad era la protección y la seguridad de los habitantes, en referencia a las bases teóricas que llevaron a la construcción de las ciudades, aspecto principal era la defensa de los peligros procedentes del mundo externo. Las metrópolis modernas crecieron rápidamente y de manera incesante y abatiendo los límites que hacían de ellas un refugio de los peligros externos. Sin límites dentro y afuera se pierde el sentido de orientación entre Bien y Mal y la ciudad empieza a expresar inseguridad, violencia, con lo cambios creados a partir de la industrialización se ha transformado en un espacio caótico, confundido, superpoblado, deshumano, fuente de inquietud. El origen del peligro, del crimen no es una amenaza exterior, sino una condición que nace en el interior, en el alma de barrios ciudadanos, en las callecitas malditas, en las oscuras periferias. Come en la atmosfera oscura de la Paris descrita por Manchette en la novela *Nada*, donde uno de los protagonistas para en un figón y procede

¹⁵⁹ Most, G. W. (2006). Urban Blues: Detective fiction and the metropolitan sublime. *The Yale Review*, 94(1), pp. 56-72.

rápido en el enredo de calles mirando de manera equívoca a todos los coches hasta individuar uno para robarlo:

D'Arcy quitta les lieux, muni d'un manche de tournevis et d'une série de lames interchangeableables. Il s'arrêta au bout de la rue pour s'envoyer un double Ricard dans un troquet, puis il se rendit à pied place de la Concorde, poursuivit son chemin en direction de l'Étoile. Il examinait les automobiles en stationnement. Non loin du Petit Palais, il découvrit un break Consul, une vitre ouverte. Il pénétra à l'intérieur, mit dix bonnes minutes à fermer le contact et débloquer le Allant. Il démarra et se lança dans la circulation encore assez chargée, fit un détour pour retomber rue de Rivoli dans le sens est-ouest, trouva à se garer, s'envoya un autre double Ricard et remonta chez Épaulard.¹⁶⁰

O también:

La banlieue était un lacin de rues à travers quoi Épaulard avait élaboré un itinéraire minutieux. Au-delà de Chelles, à travers la campagne qui commençait, foisonnaient les petites routes.¹⁶¹

En *Il cavaliere e la morte* di Sciascia, la acción se desarrolla en muchos interiores, pero las imágenes de las ciudades sicilianas son igualmente caóticas, palacios que se parecen a colmenas enloquecidas, jardines de periferias:

Rientrò che tutto il palazzo ronzava come un alveare impazzito. Un figlio dell'ottantanove era stato preso, mentre telefonava. Uno di quei casi che

¹⁶⁰ Manchette, J. P. (1999). *Nada*. (p. 92). Torino, Italia: Einaudi.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 109.

assurgono all'inverosimile. Un sordomuto, seduto su una panchina in un giardinetto pubblico di periferia, aveva davanti, a tre o quattro metri, una cabina telefonica: e dentro c'era un giovane che, facendo dei mezzi giri su sé stesso, nervosamente, parlava¹⁶².

Giorgio Scerbanenco en cambio describe lo que ocurre en otra ciudad italiana, Milán:

Hay algunos que aún no han comprendido que Milán es una ciudad grande... A una ciudad grande como Milán, llegan sinvergüenzas de todos los rincones del mundo, y locos y alcoholizados, drogados, o simplemente desesperados en busca de dinero, que consiguen que alguien les alquile una pistola, roban un coche y saltan el mostrador de un banco gritando: ¡Todos al suelo!, como han oído decir que tienen que hacer. El crecimiento de las ciudades produce muchas ventajas, pero provoca cambios que dan que pensar¹⁶³.

La ciudad es un lugar deforme que, con su carácter repugnante, indecente provoca el crimen, dispone los personajes para moverse en el Mal, en la corrupción, en una realidad pútrida. Es como si el mal que antes se pensaba fuera de los muros de la ciudad, en otro lugar, ahora fuese absorbido por los bajo fondos malsanos. El género presenta por lo tanto todos los aspectos más turbios de la vida en ciudad e indaga los mecanismos que no funcionan en este ambiente. La desolación y la desesperación de vivir en un ambiente así se ve aumentada por la eterna soledad que acompaña el

¹⁶² Sciascia, L. (2007). *Il cavaliere e la morte*. (p. 57). Milano, Italia: Adelphi.

¹⁶³ Scerbanenco, G. (1986). *Traidores a todo*. Barcelona, España: Planeta.

habitante, el detective por todo lado, también si por definición en una ciudad estamos siempre en medio de la gente, se siente perdido y solo:

San Magín sí era un horizonte regularizado de bloques iguales que avanzaban hacia Carvalho como una promesa de laberinto. *Está usted entrando en San Magín*. Proclamaban los cielos y añadían: *Una ciudad nueva para una nueva vida*.¹⁶⁴

La imagen del laberinto muestra la ausencia de familiaridad, la sensación continua de perderse, casi de abismarse en una realidad que parece siempre menos reconocible. Los espacios descritos en las obras *noir* parecen representar laberintos “en fieri” que hay que afrontar y desafiar y no existe una llave o una solución definitiva porque se trata de un sistema en continua modificación. Luego, se trata de un lugar de error, en que el individuo se pierde, se equivoca, interpreta en cierto sentido nuestra relación con el mundo, traduciendo nuestra exigencia de orden y al mismo tiempo nuestra incomodidad hacia el desorden, el caos.

Además, las metrópolis posmodernas son espacios caracterizados por la densidad del tejido urbano donde en medio de los edificios construido de manera caótica, rebulle la muchedumbre guiada únicamente de la voluntad de desplazarse, de alejarse lo más pronto posible. La novela negra recrea a la perfección esta atmosfera sofocante, insoportable de la ciudad que parece una telaraña de la que resulta difícil liberarse. La ciudad *noir* se convierte en una especie de labirinto que encarcela a los individuos que están adentro: un

¹⁶⁴ Vázquez Montalbán, M. (2009). *Los mares del Sur*. (p. 110). Barcelona, España: Planeta.

enredo de numerosas calles y callejones en que hay que forzosamente perderse y que traen un sentido de inquietud, de miedo. El efecto terror se ve multiplicado por las sombras que envuelven cada rincón, que ofuscan la visión y ocultan crímenes y posibles soluciones. Todo esto simboliza la complejidad del universo donde domina la violencia y la lógica del cazador y la víctima, del persecutor y el perseguido.

El ambiente urbano se identifica igualmente con el centro industrial, que en la narrativa negra representa la «desolación del progreso» que agobia a los ciudadanos y le entrega un lugar invivible. Los centros urbanos nacieron en la época de la revolución industrial con la prospectiva de una mejora en las condiciones de vida gracias al trabajo en la fábrica, pero, en el tiempo, en lugar de asegurar tranquilidad y bienestar, empezaron a absorber al pueblo, a explotarlo y marginalizarlo. Esta es la cara deshumana y brutal que nos muestran los escritores *noir*.

Luego, el carácter industrial de la ciudad se imprime también en la vida de sus habitantes, con el desarrollo de la economía moderna y de la urbanización, todo adquiere un aspecto más artificioso, se privilegian las nuevas tecnologías y se asiste a un progresivo alejamiento de la naturaleza o más bien a una relación caracterizada por la manipulación.

3.1.2 La ciudad y los lugares del crimen.

La ciudad como tema literario posee una larga tradición, siendo en la novela negra ese espacio donde se comete el crimen. El detective lee el espacio urbano como un texto y se pierde en él. En su movimiento sin meta se expresa

una crítica a la sociedad y a la idea de modernidad, una condena a la transformación urbana que se realiza de manera racional y funcionalista y empieza la búsqueda de esos “puntos de resistencia” en los mercados y en los barrios tradicionales.

Metrópoli como «giungla d’asfalto» (jungla de asfalto) en que emergen y dominan los individuos que mejor logran adaptarse al ambiente artificial, o que logran interiorizarlo como autentica «naturaleza». Muchas veces el efecto de este tipo de representaciones procede de una sutil ambivalencia que las anima: por un lado, se expresa en ellas un filón de anti-urbanismo que conduce a concebir la ciudad como una inmensa máquina que niega y destruye la naturaleza; y por otro, se expresa una visión parcialmente optimista referida a las capacidades adaptativas del individuo. El nuevo ambiente artificial, pensado con el fin de planificar y sujetar el comportamiento humano, es amenazador.

En la representación de escritores y artistas del siglo XX, el mundo era concebido como desorden, magma, dédalo. La ciudad, centro neurálgico de la civilización industrial, llega a ser experiencia ineludible de la modernidad, pero contemporáneamente suscita inquietudes y reacciones hostiles; el paisaje ciudadano es percibido como amenaza a las libertades del individuo, lugar de aislamiento y de alienación. Conceptos muy vinculados a lo que expresaba Italo Calvino en un ensayo dedicado a la imagen del laberinto, que de manera extremadamente racional y lúcida circunscribe la complejidad del mundo que aparece al escritor siempre más laberintico. En los años de las neovanguardias y de la segunda revolución industrial, en las páginas de *Menabò*, el escritor lanzaba a la literatura contemporánea el definido desafío al laberinto, al caos,

es decir invitaba a la búsqueda de soluciones racionales a los problemas del hombre o por lo menos el impulso hacia un «ordine mentale abbastanza solido per contenere il disordine», desvelando el riesgo de aceptar el infierno de la realidad sin lograr verlo, así como escribía en *Le città invisibili*¹⁶⁵. El escritor individua el laberinto como imagen símbolo de la realidad espacial, temporal y cultural. La reacción de los individuos que toman conciencia de esta realidad se manifiesta en dos actitudes opuestas: la rendición y el desafío. La segunda opción es obviamente desafío al sistema, conducido con las reglas de la participación, de la aceptación activa. La inquietud laberíntica en que el hombre contemporáneo aspira a reconocer uno de sus sentimientos prevalentes, equivale a la interrupción de contactos con la realidad, a la renuncia de importantes, esenciales puntos de referencia. El ciudadano hoy busca una salida del dédalo de su existencia, y la condición de desplazamiento, de inadecuación, se explica sólo reconociendo esta progresiva ruptura de la ciudad como centro acogedor. La ciudad contemporánea no es otra cosa que desarraigo, pérdida de identidad y de lugar.

Una discrepanza, un equilibrio alterato tra il corpo presente nello spazio e lo spazio involucro che lo contiene può provocare una vertigine. Improvvisamente tra noi e l'intorno c'è un vuoto, (...). Perdersi è forse proprio questo: il soggetto si trova spiazzato tra una aspettativa di familiarità con un luogo, di adesione affettiva o di comprensione con esso ed un comando contrario che lo stesso luogo gli dà.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Calvino, I. (2011). *Le città invisibili*. Milano, Italia: Mondadori.

¹⁶⁶ La Cecla, F. (2000). *Perdersi. L'uomo senza ambiente*. (p. 89). Roma, Italia: Laterza Editore.

El hombre como señala La Cecla, hoy en día, se siente perdido y eso atestigua los destrozos del mundo causado por situaciones de diásporas, emigración, formas de ciudadanía nuevas. La consecuencia es la privación de la idea de centro, entendido como el fulcro de la ciudad históricamente consolidada, en favor de una nueva centralidad menos o para nada acogedora, es decir la periferia. Perdida esta relación entre la forma de la ciudad y la categorización de sus partes, llega a ser operativa una nueva modalidad de construcción y de acrecentamiento urbano que se basa en la creación de retículos sin principio ni fin, ciudades con la forma de Los Angeles, de Osaka, en las palabras de Calvino «toman forma ciudades sin forma».

Esta condición de profunda desorientación y de desilusión causada por la pérdida de centralidad se percibe en varios pasajes:

Quién te ha visto y quién te ve, barrio del Padró, repoblado de inmigración cosmopolita, guineanos, chilenos, uruguayos, muchachos y muchachas en flor y marihuana ensayando relaciones posmatrimoniales, prematrimoniales, antimatrimoniales, librerías contraculturales donde el nazi de Herman Hesse coexistía con el manual escrito por cualquier yogui de Freguenal de la Sierra, barrio desnudo desde que habían desaparecido las estraperlistas callejeras y Pepa la Rifadora, sin otras supervivencias heroicas que la de la fuente de El Padró, la capilla románica a medio de descubrir entre un colegio y una sastrería¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Vázquez Montalbán, M. (1991). *Asesinato en el Comité Central*. (p. 27). Barcelona, España: Planeta.

La dialéctica centro/márgenes es de pasoliniana memoria: le «borgate», los suburbios eran la posibilidad de seguir representando a los últimos, a los olvidados. En cambio, en el *noir* esta misma distinción parece adquirir un matiz más complejo desde el punto de vista social, cultural, político. La periferia se ofrece no sólo como espacio de los marginados sino también como lugar de elaboración del rescate social, un rescate que no pasa por la integración sino por la venganza, la violencia, el conflicto. Se anula el límite entre centro y periferia y casi se rediseña el límite entre civilidad y rebelión de la naturaleza, entre bien y mal. Se verifica casi una mutación genética de los espacios. La ciudad pierde completamente puntos de referencia, pierde jerarquías y polarizaciones, en una caída a los ínferos que arrastra todo.

Parece, efectivamente, que en ausencia de significativos contactos con la realidad y sin sus propios puntos de referencia, el individuo se ve casi obligado a vagar sin meta en un laberinto sin escapatorias, como cerrado en un lugar del que ya no puede salir.

3.1.3 Los no-lugares.

A principios del siglo XX nacen las grandes metrópolis, se extienden las periferias y los límites entre ciudad y campo se difuminan, se borran. Por consecuencia, los escenarios de la sociedad contemporánea vieron el perfilarse de otro tipo de formación urbana, una formación que podríamos definir más disgregada, carente de identidades específicas y que parece configurar una red de coordenadas impersonales asentadas en el territorio.

En la novela negra, domina la metrópoli, pero al mismo tiempo entran corrientemente en el género otros tipos de ambientaciones, los no-lugares. Esta reflexión no pude prescindir del trabajo teórico de Marc Augé que, en uno de sus ensayos más famosos, publicado a principios de los años Noventa, formula una introducción a la antropología de la «surmodernité»¹⁶⁸, o sea, la relación entre los fenómenos sociales, intelectuales, económicos y el desarrollo de sociedades complejas y en continua evolución, con referencia a la masiva invasión de la globalización en la vida de los individuos y el consecuente impulso de la teoría de los no-lugares, concepciones que germinan también de los estudios de Michel de Certeau¹⁶⁹.

La categoría de no-lugar resulta elaborada en oposición a la de lugar antropológico. El lugar, como principio sociológico o antropológico, se asocia a una cultura colocada en el tiempo y en el espacio, es un dispositivo espacial de garantía identitaria del grupo y «è ciò che il gruppo deve difendere contro le minacce esterne ed interne perché il linguaggio dell'identità conservi un

¹⁶⁸ Augé, M. (2005). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano, Italia: Elèuthera.

¹⁶⁹ **Michel De Certeau**, (1925-1986). Jesuita, especialista de prácticas religiosas cristianas de los siglos XVI y XVII, experto de la mística europea de la edad moderna y fundador de la escuela freudiana junto con Lacan. Fue analista y estudioso de la vida cotidiana y de los cambios sociales en el mundo contemporáneo. A partir de 1963 colabora activamente y luego forma parte de la redacción de las revistas: *Christus* (donde fue director junto a François Roustang hasta 1967), *Etudes*, *Revue d'histoire de la spiritualité* y *Recherche de science religieuse*. Publica los libros *La culture au pluriel* (1974), *L'invention du quotidien* (1980) y su trabajo más importante, el primer volumen de *La fable mystique*. Además, en este mismo periodo nacen sus colaboraciones con el Centre Georges Pompidou y con la revista *Traverses*. Entre 1978 y 1984 es docente en la Universidad de California (San Diego).

senso»¹⁷⁰. En Augé se pueden individuar tres elementos distintivos del lugar antropológico: tiene que ser identitario porque marca la identidad de su habitante, relacional porque individua las relaciones reciprocas entre los sujetos en base a la común afiliación y por último histórico ya que evoca al individuo sus mismas raíces. Los aspectos más peculiares de la *surmodernité* (sobremodernidad) se pueden resumir en la categoría del exceso: exceso de tiempo, es decir una aceleración temporal, de la historia; exceso de espacio, es decir un cambio en las dimensiones espaciales, se asiste a un mundo que se reduce y al acercamiento de las distancias; por último, exceso de individuo, es decir una exasperación de la individualidad. Por lo tanto, el lugar antropológico es “un espacio simbolizado”, coherente con una cultura y una estructura social, en que se pueden reconocer relaciones e historia colectiva y que define la identidad de un grupo, y el no-lugar es un espacio abstracto, descalificado y no simbolizado, espacio de circulación y de consumo, es espacio de soledad y expresión de la sobremodernidad:

(...) Se un luogo può definirsi como identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi identitario, relazionale e storico definirà un non-luogo¹⁷¹.

La hipótesis del antropólogo francés se funda en la idea de *surmodernité* (sobremodernidad) como creadora de no-lugares antropológicos. La época

¹⁷⁰ Augé, M. (2005). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano, Italia: Elèuthera.

¹⁷¹ Augé, M. (2005). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. (p. 171). Milano, Italia: Elèuthera. Traducción de la cita al español: “Si un espacio no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no-lugar”.

moderna dio nacimiento a un proceso radical y violento de deterioro, lo que Michel Foucault definía como una heterotopía¹⁷², en que el individuo de la sobremodernidad disfruta del territorio mediante la realidad del tránsito más bien que con la presencia. Desde este punto de vista, es nuestra sociedad que priva al sujeto de una relación afectiva con su mismo ambiente; la trama de este nuevo paisaje autoriza así el espacio de la distancia, del cruce, por eso los no-lugares que hoy en día proliferan dan la medida de una época, la que nos representa. No se trata de lugares permanentes, son sitios anónimos, descentrados y de movimiento: autopistas, estaciones de trenes, aeropuertos, centros comerciales, grandes cadenas de hoteles, estructuras dedicadas al tiempo libre. Quien accede a estos contextos, inevitablemente renuncia a sus propias determinaciones habituales:

Egli è solo ciò che fa o che vive come passeggero, cliente, guidatore (...). Il passeggero dei non luoghi non ritrova la sua identità che al controllo della dogana, al casello autostradale o alla cassa¹⁷³.

Las redes de relaciones entre individuos ya no se desarrollan en plazas o calles, sino a través de líneas telefónicas, de mensajes postales, de medios informáticos, de imágenes transmitidas por televisión; la fisicidad de las

¹⁷² Michel Foucault en "Des espaces autres" desarrolla una historia crítica del pensamiento y una profunda reflexión sobre el concepto de heterotopía, horizonte a partir del cual plantea el problema del espacio como parte fundamental de la investigación contemporánea, puesto que "La época actual sería más bien quizás la época del espacio".

¹⁷³ Augé, M. (2005). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. (p. 215). Milano, Italia: Elèuthera.

relaciones desaparece en favor de una eficiencia en el intercambio de simulacros de fisicidad. Aparece evidente como estos lugares, mejor dicho, estos no-lugares dan forma a un emblemático efecto de desplazamiento laberintico, que convierte el contacto con el mundo en algo aséptico, frío y que crea terreno fértil para la difusión de un moderno tipo de soledad. El espacio del no-lugar engloba a la identidad de cada individuo, no permite la relación entre los seres, coincide entonces con la apoteosis del individualismo.

En la metrópolis o periferia contemporánea, todas las relaciones lógicas en que se basaba la construcción de la ciudad en tiempos pasados, ya no existen.

3.1.4 Espacios reales y espacios simbólicos

Hasta ahora hemos intentado describir, dentro del género negro, lugares y no-lugares que pertenecen al mundo externo y que podríamos identificar principalmente como ambientaciones urbanas. Otro elemento que aparece mucho en la narrativa *noir* es la casa, a veces percibida como refugio donde uno se puede esconder de los demás, en otras palabras, un sitio que ofrece un poco de seguridad, de paz; y otras veces es un hogar que parece fusionarse con el ambiente externo, donde los límites entre afuera y adentro desaparecen y se percibe la misma sensación de desplazamiento, de incertidumbre, de amenaza, como si el peligro filtrara a través de las paredes de la habitación contaminando y transformando el interior.

En nuestra cultura, existe la tendencia a idealizar el domicilio, sobre todo la casa familiar, y presentarla como arquetipo de la esfera privada, de la

autenticidad, o sea un lugar cerrado, un amparo tranquilo y estable, que es a menudo en contraste con el mundo externo, con ese espacio abierto que representa la tierra desconocida, caótica y peligrosa que domina en las historias negras.

Paradójicamente, aunque se desarrollen en ambientes urbanos, las obras pertenecientes al género negro se privan de la centralidad del hogar doméstico, convirtiendo la ciudad casi exclusivamente en espacio ajeno y desconocido. El hombre se encuentra así perdido, como desprovisto de un sentido de unidad y de protección, en una dimensión de casa ausente, a causa de las problemáticas procedidas por el periodo sucesivo al conflicto mundial y a los consecuentes cambios urbanísticos. Los libros como las películas *noir* están marcados, como ya subrayado en el párrafo antecedente, por los no-lugares de Marc Augé. Espacios en que el hombre tiene una identidad formal y está rodeado de mucha gente, pero en una condición de sustancial soledad.

Elemento crucial en la comprensión de la espacialidad en el *noir* es la figura del peatón de Michel De Certeau, que vive apresurado, despistado, se mueve entre desconocidos llegando a ser el prototipo de la alienación de la vida urbana. De Certeau, sin embargo, revaloriza la figura del peatón porque lo cree capaz de estrategias y formas de improvisación por respecto a las reglas establecidas dentro de la sociedad y de la ciudad moderna. La afirmación de la *suburban ideology* (la ideología suburbana) demuestra como el hombre moderno logra elaborar procesos de improvisación adaptándose también a lugares no pensados y realizados para él. El género negro, a este respecto, revela no sólo nuevos escenarios, sino también las problemáticas con que

debe enfrentarse el hombre moderno, un sujeto multiforme capaz de redefinirse y adaptarse en relación con los contextos que habita.

Por último, podemos añadir que más allá del lugar descrito, ciudades, periferias, barrios populares o burgueses, mundo subterráneo y marginal, más allá de todo esto, cada espacio representado en el género *noir* siempre tiene una estrecha conexión con una simbología negativa y expresa la angustia, el desorden. Obviamente, cada lugar reproduce el carácter específico del *noir*, es decir esa atmosfera oscura e insegura, esa omnipresente confusión, peculiar de un género que como ya hemos dicho no quiere restablecer el orden, sino más bien aumentar la inquietud y abolir todos los límites y todas las certezas.

3.2 Esquemas narrativos

La forma de la narración puede constituir un aspecto distintivo del género. La ductilidad estructural individuada por Todorov permite una gran variedad de soluciones narrativas, mucho más compleja y menos estilizada por respecto a la construcción de la novela policial clásica (que se presentaba con esquemas narrativos fijos, con reglas precisas). Se puede considerar, por lo tanto, una propuesta experimental que llega a transgredir las narraciones tradicionales con la utilización de una cronología invertida, con una escritura rapsódica que se desarrolla mediante párrafos cortos, fragmentos que desvelan siempre un nuevo detalle de la historia y que retroceden en el tiempo.

Con *L'affaire N'Gustro*¹⁷⁴, primer libro y verdadera obra maestra en el género en Francia debuta el escritor, Jean-Patrick Manchette. Protagonista de la novela es Henri Butron, delincuente cualquiera, inadaptado que vivió una infancia burguesa y una adolescencia perturbada por las primeras rebeldías: robo de autos, riñas y pálidas, irresolutas experiencias de militancia en la extrema derecha francés. Todo ocurre en los años Sesenta, a Rouen, más o menos el mismo periodo en que Paris fue trastornada por el caso Ben Barka, jefe de la oposición marroquí secuestrado en la capital, cerca de los Champs-Elysées, luego torturado y asesinado en circunstancias todavía misteriosas. Siempre más enojado con el mundo e incapaz de cualquier impulso humano, logra mantener un sólo interés en su vida: las mujeres o mejor el sexo. Gracias a una serie de circunstancias relacionadas con el universo femenino entra en contacto con ambientes intelectuales de izquierda, luego con el ejército de liberación de un imaginario estado de África. Implicado en el tráfico de armas, llega a ganar la confianza del leader africano N'Gustro pero queda atrapado en el mecanismo criminal y encuentra la muerte.

La noticia de la muerte de Butron aparece en las primeras páginas del libro a través de observaciones y comentarios, luego la descripción. Todo lo demás es una reconstrucción realizada mediante las grabaciones del mismo Butron y distanciada por las reacciones de los militares africanos que escuchan la grabación, después de haber asesinado a Butron. El leader africano N'Gustro no aparece ni una vez en el libro, sólo lo conocemos a través de las impresiones y palabras grabadas por el protagonista.

¹⁷⁴ Manchette, J.-P. (1999). *L'affaire N'Gustro*. Paris, Francia: Gallimard, Folio policier.

En el cuento noir *Caminaré en tu sangre*¹⁷⁵ de Vicente Battista, basado en un hecho real ocurrido el 19 de julio de 1914, el narrador presenta ya en las primeras páginas a los asesinos, refiriendo su pasado como vendedores ambulantes de pescado; y también nos presenta el crimen, mejor dicho, su desarrollo. La estructura es fragmentaria, pequeños párrafos parten los puntos de vistas en testigos, hechos, víspera, asesinos, esposa, prostituta, amante, sirvienta, sólo leyendo los títulos que preceden cada párrafo el lector intuye unos elementos de la historia y conoce a los personajes.

Carlos Livingston, la víctima, subcontador del banco hipotecario nacional, fue asesinado en su casa con cuarenta y dos puñaladas, aunque intentó huir sin conseguirlo. La estructura narrativa muestra el crimen y la regresión a la vigilia de este, los asesinos y las diferentes hipótesis investigativas hasta concentrarse en un detalle, el examen de los cuchillos que revelan la presencia de escamas y llevan al descubrimiento de los autores materiales del crimen: inmigrantes italianos, vendedores de pescado. Al mismo tiempo pero muchos datos parecen confirmar que se trate de un crimen planificado, hecho por comisión y se fortalece la sospecha hacia la esposa, Carmen Guillot, que no se encontraba en el escenario de la muerte. Como señala Di Paolo, “durante la búsqueda de pistas y por medio de la interrogación

¹⁷⁵ Battista, V. (2011). *Caminaré en tu sangre*. En V. Battista. (Ed.), *La huella del crimen*. San Isidro, Argentina: Cántaro.

de los sospechosos se realiza una crítica social sobre la marginalización de los inmigrantes italianos en la primera década del siglo XX¹⁷⁶:

¿Quién puede decir que fueran malas personas? Aunque la descripción antropológica de uno de ellos señalaba “Asimetría facial y craneana: tubérculo darwiniano en el borde del hélix de la oreja izquierda; mirada perdida entre las cejas -cinismo criminal”, hasta minutos antes del crimen eran apenas cuatro inmigrantes idénticos a los miles que habían llegado al país.¹⁷⁷

Una representación que tiene mucho en común con las teorías expresada por Cesare Lombroso¹⁷⁸, sociólogo y padre de la moderna criminología, inspirador de las teorías sobre la pureza de la raza que fueron luego difundidas durante el régimen fascista. Su trabajo teórico fue influenciado por la fisiognómica y el darwinismo social.

Sobresale además otra dimensión que, igual a la marginalización de los inmigrantes, podemos definir social: la mujer presentada como motor de acción del crimen y al mismo tiempo como individuo que se rebela y se revela, actúa enfrentándose a cada paso al poder hegemónico masculino, hasta llegar a crear unas esferas de resistencia a los estereotipos, a las violencias y al sometimiento femenino. Estos rasgos revelan una crítica a la mentalidad y a las acciones machistas contada en dos tiempos narrativos: los años de los

¹⁷⁶ DI PAOLO, O. (2011). “Cadáveres en el armario: el policial palimpséstico en la literatura argentina contemporánea”. Tesis doctoral. University of Kentucky. Disponible en https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1035&context=gradschool_diss

¹⁷⁷ Battista, V. (2011). Caminaré en tu sangre. En V. Battista. (Ed.), *La huella del crimen* (p. 49). San Isidro, Argentina: Cántaro.

¹⁷⁸ **Cesare Lombroso** (1835-1909).

acontecimientos reales, es decir los comienzos del siglo veinte, pero con una mirada, un intento de proyección en los años finales del siglo veinte, hacia la realidad contemporánea al autor.

El silencio sofocado de la mujer, la imagen presente ya en el título del cuento: el caminar en la sangre del otro, del hombre, su resistencia muda, sugieren una búsqueda de reivindicación, una fase de camino hacia la subjetividad y paradójicamente la mujer, Carmen empieza a “ser”, a sentirse persona justo en el momento de reclusión después del asesinato:

(...) “Caminaré en tu sangre” leen los tres hombres (dos policías y el inspector). Seguimos sin entender, Ruffet, confiesa molesto el inspector Laguarda. ¿Recuerden aquellas huellas sobre la sangre que encontramos en la escena del crimen?, dice Ruffet. Eran de un pie pequeño y al principio se lo atribuimos al agente Tapia. Pensamos que Tapia había caminado en putas de pie. Pero no eran los pasos de Tapia, eran los de Carmen Guillot. La señora estaba cumpliendo la promesa que había escrito¹⁷⁹.

Siguiendo el análisis, las novelas de Sciascia revelan desde el punto de vista estructural –a pesar de la presencia de unos rasgos peculiares como el delito, la indagación y el desenmascaramiento del culpable – un alejamiento de la tradición del policial clásico. En primer lugar, el culpable aparece temprano en la narración y su desenmascaramiento no implica momentos de suspense, y, lo más importante, nunca en las historias de Sciascia se observa el restablecimiento del equilibrio roto. La situación y el clima que derivan del

¹⁷⁹ Battista, V. (2011). Caminaré en tu sangre. En V. Battista. (Ed.), *La huella del crimen* (p. 77).

San Isidro, Argentina: Cántaro

crimen representado perduran hasta el final de la historia sin ninguna esperanza de recuperar el orden perdido, se presenta por lo tanto una sociedad fuertemente injusta y culpable. El autor transforma la narrativa policial probablemente con el fin de cumplir con otro objetivo: contar una verdad evidente para todos, es decir, contar una sociedad en que todos son culpables y quien se erige en defensor de la moralidad es en la mayoría de los casos la persona más contaminada por el arribismo, la corrupción. Ejemplificativa es la historia narrada en *Todo modo*¹⁸⁰. Un joven y reconocido pintor anticlerical llega por casualidad o por atracción inconsciente en la ermita de Zafer, una construcción en cemento en el medio de un lugar ameno, silencioso y decide visitar la estructura. El protagonista se acerca al edificio y se encuentra con un hotel, construido por la iglesia justo arriba de la vieja ermita, en que se practican ejercicios espirituales (los que el jesuita Ignacio de Loyola prescribía *todo modo*, «todo modo... para hallar la voluntad divina»). El pintor decide transcurrir unos días en ese lugar y, a pesar de las reticencias de un sacerdote, logra quedarse y participar como testigo en ese ritual de hipócrita purificación al que participan políticos, empresarios, jueces, banqueros y prelados magistralmente guiados por la figura carismática de don Gaetano, hombre muy culto y capaz de tener en jaque también a las mentes más brillantes.

A mitad de la historia, después de un análisis de la estrecha relación entre poder religioso y político, se verifica el crimen, los crímenes. Llega la policía y el perezoso Comisario individua con precisión los posibles móviles sin llegar a seguir verdaderas pistas: fondos robados al Estado, apoyos a compañeros de

¹⁸⁰ Sciascia, L. (1995). *Todo modo*. Milano, Italia: Adelphi.

partido, corrupción y malversaciones de todo tipo relacionan el grupo presente a los ejercicios espirituales:

Ministri, deputati, professori, artista, finanzieri, industriali: quella che si suole chiamare classe dirigente. E che cosa dirigeva effettivamente? Una ragnatela nel vuoto, la propria labile ragnatela. Anche se di filo d'oro¹⁸¹.

Nadie sale inocente, tampoco el artista narrador que pinta un Cristo en la sombra que simboliza una fracasada vuelta del catolicismo a la humildad y a la sencillez del pasado.

El autor deja el final abierto, vago porque conocer el nombre del asesino no tiene importancia, el mensaje directo al lector es otro: la gente se mata recíprocamente y en todo contexto en una sociedad violenta, madrastra, corrupta, vencida por la degradación de las costumbres políticas y éticos:

È possibile anche il contrario: che si diventasse tutti, uno contro l'altro, colpevoli. E in verità quella che lei chiama l'invenzione della legge altro non è che questo: il diventare tutti colpevoli. Ma lasciamo andare questo discorso, ché ci porterebbe lontano...¹⁸².

En un mundo de culpables no existe redención, para expresarlo con las palabras de Sciascia «non ci si può fermare», es imposible pararse, e, todo se convierte en un descenso al infierno continuo e inevitable.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 107.

¹⁸² *Ibidem*, p. 104.

3.2.1 Alusiones intertextuales

Un mecanismo presente en todo el corpus narrativo analizado es la intertextualidad. La noción de intertextualidad se funda en la idea que cada texto está relacionado con otros textos y con los contextos socioculturales de procedencia o a los que se refiere. Todavía, existen numerosas teorías elaboradas desde que la filósofa búlgara Julia Kristeva introdujo este término en la teoría de la literatura. A partir del año 1966, la Kristeva elabora el concepto de intertextualidad basando sus estudios en dos teorías antecedentes, es decir la teoría del dialogismo de Mijaíl Bajtín y la teoría de los paragramas de Ferdinand de Saussure. La estudiosa reconocía a Bajtín sobre todo la relevancia de haber introducido el discurso sobre el dialogismo tratando un aspecto crucial de la teoría de la literatura, o sea que la “palabra literaria” ya no se puede interpretar como un punto fijo, sino tiene que representar un dialogo entre escrituras. Como afirma también Cesare Segre en una visión más amplia y con un nuevo enfoque:

Il testo esce dal suo isolamento di messaggio, e si presenta come parte di un discorso sviluppato attraverso testi, come dialogicità le cui battute sono i testi, o parti di testi, emessi dagli scrittori.¹⁸³

Una obra se coloca dentro de un sistema literario y se construye mediante la capacidad de crear un dialogo entre tres elementos: el escritor, el

¹⁸³ Segre, C. (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. (p. 86). Torino, Italia: Einaudi.

destinatario y los textos externos, es decir el contexto cultural actual o antecedente o la tradición (el canon de autores y textos).

La noción de intertextualidad, en efecto, ha registrado en estos años varios reajustes, con diferencias sustanciales y relevantes relacionadas con la focalización en los varios elementos de la comunicación literaria, el autor, el lector, el texto, los códigos culturales y el contexto de referencia. Una contribución teórica importante llegó del libro *Palimpsestes*¹⁸⁴ de Gérard Genette, el crítico francés se dedica a la valoración de las conexiones hipertextuales que interesan los diferentes textos literarios –hablando de una relación de copresencia entre dos o más texto– y define el hipertexto como un texto que procede de otro anterior mediante un proceso de transformación que puede ser directo (transformación) o indirecto (imitación). En algunos casos nos enfrentamos con la presencia efectiva de un texto en otro, siendo la cita la forma más explícita (la referencia precisa a una obra, a un personaje, a unos acontecimientos); en otros casos localizamos una referencia, es decir, una expresión que supone la percepción de su relación con otra expresión a la que remite necesariamente.

En la novela policiaca española, como subraya Bados en su investigación acerca de la relación del policial español con el canon, es posible averiguar una preponderancia de la “semiótica detectivesca”¹⁸⁵ y la

¹⁸⁴ Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Francia : Editions du Seuil.

¹⁸⁵ Bados, M. C. (2006). “La novela policiaca española y el canon occidental”. *Revista de la sociedad española de Literatura General y Comparada*, vol. XI, p. 145.

intertextualidad junto a los discursos metaficcionales contribuye a individualizar algunos matices. En *Tatuaje* de Vázquez Montalbán, por ejemplo, se evidencia una referencia directa a uno de los grandes maestros de la novela negra americana:

Carvalho no quería extremar la sorna, ni comportarse como un personaje de Chandler enfrentado a un policía de Los Angeles tonto y brutal. Entre otras cosas porque el inspector no era un policía de Los Angeles tonto y brutal y él no era un personaje de Raymond Chandler. El inspector se había puesto en pie.¹⁸⁶

En *Asesinato en el Comité Central* los recursos intertextuales son muchos y diseminados por toda la novela. Se trata siempre de referencias explícitas que mueven esferas de relaciones textuales diferentes. Por ejemplo, encontramos la referencia irónica al policial inglés:

– Parece un caso de novela inglesa.
–El caso típico del asesinato en una habitación cerrada por dentro y sin salida. Pero en las novelas inglesas el asesinato es lo único que aparece en la habitación. En este caso aparece acompañado de ciento treinta y nueve acompañantes. Mas parece un chiste de chinos o gallegos que una novela policíaca inglesa.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Vázquez Montalbán, M. (1974). *Tatuaje*. (p. 78). Barcelona, España: Batlló, Serie Carvalho.

¹⁸⁷ Vázquez Montalbán, M. (1991). *Asesinato en el Comité Central*. (p. 31). Barcelona, España: Planeta.

Luego una referencia más fina e interesante porque pone en relación dos escritores y dos maneras distintas de tratar el policial y el mismo Pepe Carvalho viene comparado con estos personajes protagonistas de otros libros pertenecientes al género:

–Eso me parece, señor Carvalho. No tiene usted buen aspecto. Es demasiado bravo. Parece de otra época. Me parece que usted ha aprendido el oficio en las novelas de Klotz. (...) Fíjense en los personajes de Le Carré. Ese es el modelo. Oficina, mucha oficina. Archivo, mucho archivo. Computadoras. Todo se deshumaniza. Smiley utiliza la cabeza, no los puños. Perdone que siempre le hable de Smiley pero es que el personaje me fascina.¹⁸⁸

En las dos últimas citas se hace referencia ante que nada a la ambientación porque el delito de la novela de Vázquez Montalbán se desarrolla en un espacio cerrado y el escritor crea conexiones intertextuales mencionando los policiales ingleses de “Habitación Cerrada” en la primera cita y la novela protagonizada por el doctor Klotz, titulada *Into Thin Air*¹⁸⁹ (Svanito nel nulla) en la segunda. Este policial se focaliza en un caso de “Habitación Cerrada” y es considerado como uno de los mejores y más importantes de la tradición policial americana. La comparación expresada por el autor español es también entre las figuras de los protagonistas porque Carvalho evidentemente se acerca más al criminólogo Klotz de tradición *noir* que a George Smiley, funcionario de los servicios secretos ingleses, del MI6, que protagoniza la serie de John Le Carré. Es una forma de diferenciar el actuar de Carvalho y de encajarlo en la vertiente

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 209.

¹⁸⁹ Winslow, H., y Quirk, L. (1928). *Into Thin Air*. New York, Estados Unidos: Doubleday.

negra, como investigador que no gestiona todo desde su oficina con los razonamientos, la lógica y la deducción, sino como individuo que se involucra en los acontecimientos, usa la violencia en un mundo impregnado de violencia, en búsqueda de una verdad que no siempre corresponde a la reconstrucción del orden y a la justicia. Un personaje más humano.

Siguiendo en la lectura remarcamos un aspecto que se relaciona con la estructura narrativa del policial:

–A quién beneficia el testamento? Es la primera pregunta que suele hacerse en las novelas policiales.

–Lamento llevarle la contraria. Esto no es una novela policiaca. Es una novela política y el asesino ha tratado tanto de destruir a un hombre como de desacreditar su testamento.

(...)

–Volvamos a los del testamento por si acaso. A veces las preguntas clásicas son las que hacen posibles las respuestas verdaderas.¹⁹⁰

Por último, parece igualmente importante la referencia a unos libros que expresan otra temática no directamente relacionadas con el canon policial, o sea el enfrentamiento entre realidad y utopía que muestra la mirada desencantada del autor:

No es por azar que pronto de entrar en la sicosis del fin del milenio se ponga de moda un libro como 1984 de Orwell y renazca el interés por las otras

¹⁹⁰ Vázquez Montalbán, M. (1991). *Asesinato en el Comité Central*. (p. 158). Barcelona, España: Planeta.

propuestas de literatura utópica más consistentes del siglo XX: Un mundo feliz, de Huxley, y Nosotros, de Zamiatin.¹⁹¹

Todas las obras indicadas en este último párrafo fueron escritas después de la Primera o Segunda guerra mundial, en contra de los totalitarismos, de las dictaduras y en una realidad plagada por una crisis de valores impresionante. Se trata de la corriente literaria de la distopía nacida en oposición a las novelas utópicas. Estas citas formulan una toma de posición por parte del autor español y al mismo tiempo representan un medio expresivo de la desilusión, de la frustración creada por la ausencia de contenidos y transformaciones verdaderas en la sociedad en que el novelista vive.

Quedando en el ámbito de la literatura de habla hispana, en Argentina, Vicente Battista a través de unas indicaciones intertextuales, logra llevar a cabo una compleja operación de deconstrucción de la ideología del periodo histórico en que él escribe o antecedente. En el cuento *Caminaré en tu sangre* se afirma:

No lo tome a mal, comisario, dice Barrera, pero creo que usted lee muchos folletines policiales. Puede ser, reconoce Ruffet. Barrera pone la hoja con los versos otra vez en el sobre. El caso está resuelto, dice. ¿Resuelto?, se sorprende Ruffet, Resuelto, insiste Barrera. (...) Cosas de la mafia, dice Barrera. ¿La mafia? Sí, la mafia, insiste Barrera, no me va a negar que estos

¹⁹¹ Monthiel, D. (2013). *Cuaderno de resistencia*. Recuperado en www.dabolico.blogspot.com/2013/11/cerdan.html.

italianos inmigrantes son todos mafiosos. Ruffet se ríe. ¡Viterale miembro de la mafia! ¡Por favor! Es usted el que lee folletines policiales, Barrera.¹⁹²

La presencia de los italianos y la correlación inmediata con la idea de mafia, con un crimen violento es un esbozo de crítica social. La mafia en Argentina es un fenómeno que existe pero que es muy marginal; a pesar de esto brota enseguida una estereotipación del emigrante italiano y la consecuente marginalización. Los extranjeros vienen presentados como personas peligrosas, salvajes votados al crimen, sin ninguna distinción entre buenos y malos porque todos representan “el otro”, el forastero.

El comisario Ruffet, en cambio, manifiesta pronto sus sospechas descartando la idea de mafia y centrando su hipótesis principal en un delito pasional, en las infidelidades del esposo de Carmen como móvil que podía haber desencadenado el asesinato.

En las novelas de Manchette podemos comprobar la presencia de referencias explícitas al policial y a la novela de Latimer:

Le bureau à un bout du couloir. À l'autre bout, la chambre, qui contenait un lit, une chaise, une petite table et une grande armoire. Sur la table, un gros dictionnaire juridique destiné aux pères de famille, les *Écrits intimes* de Roger Vailland et quelques romans policiers d'occasion, tout esquinés.¹⁹³

O también :

¹⁹² Battista, V. (2011). Caminaré en tu sangre. En V. Battista. (Ed.), *La huella del crimen* (p. 66). San Isidro, Argentina: Cántaro.

¹⁹³ Manchette, J. P. (1999). *Nada*. (p. 40). Paris, Francia: Gallimard.

Meyer s'allongeait sur un coude sur le lit et essayait de lire *Les morts s'en foutent*, de Jonathan Latimer, au titre peu réconfortant.¹⁹⁴

Por último, las novelas de Sciascia recogen una cantidad enorme de referencias literarias, por ejemplo en *Todo Modo*, retoma versos de Mallarmé, La Rochefoucauld, Voltaire, cita imágenes, palabras de Ionesco, Steinberg, luego Carlo Emilio Gadda sobre todo en la descripción de lugares y personajes «il posto di polizia, una stanza squallida come la mia, quel típico odore che Gadda fa sentire così indelebilmente e che assale le narici ogni volta che si parla di polizia» y casi al final del libro, el protagonista, el investigador-Pintor, desarrolla la hipótesis principal –que conlleva la posible solución del crimen– a través de una referencia al iniciador del policial, Edgar Allan Poe :

E così, disegnando il nudo per Scalambri, sviluppai una ipotesi che mi era avvenuto di fare dopo il primo delitto; la sviluppai, voglio dire, come il Cavaliere Carlo Augusto Dupin sviluppa le sue nei racconti di Poe. Mentre la mano e gli occhi vagavano sul foglio, la mia mente vagava sul terreno davanti all'albergo, (...) Ma non voglio dire di più.

Finii di disegnare quando mi parve di aver risolto il problema. Molto lavorato, carico e con qualche cincischiatura, il disegno; ma la soluzione del problema netta e quasi ovvia: molto simile a quella della *Lettera rubata* di Poe.¹⁹⁵

La intertextualidad representa un esquema de interconexiones amplio y muy significativo que ofrece toda una serie de ecos, de contaminaciones entre

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 90.

¹⁹⁵ Sciascia, L. (1995). *Todo modo*. (p. 109). Milano, Italia: Adelphi.

textos, conexiones con un género y con sus reglas y sus restricciones; crea un motivo, una ocasión que se asienta con la obra y que sugiere mecanismos profundos de funcionamiento de un texto:

Il rivendicare insomma all'intertestualità uno statuto non diverso da quello che possiede la figura retorica, fornisce al filologo la possibilità fortunata di cogliere in atto il processo di produzione del testo letterario, e permette quasi di 'simularne' il meccanismo di formazione, in quanto permette di confrontare la singola realtà testuale e il modello che le sta dietro.¹⁹⁶

3.2.2 Enfoques múltiples y variables

La voz narrativa es una ficción literaria que expresa, según diferentes estrategias y niveles, los hechos. Su presencia en el texto implica nutridas posibilidades. El narrador es la instancia que gestiona la producción del discurso narrativo, criatura del autor, tiene un extraordinario poder porque encarna el responsable último de la narración y mantiene un verdadero estatus que nace de su relación con la historia narrada, su presencia en la historia, su grado de conocimiento.

También en el *noir*, una peculiaridad de la dinámica literaria es la individuación de la voz que cuenta los acontecimientos presentes en las diferentes obras y la perspectiva creada. Según Yves Reuter es posible analizar el género negro desde el punto de vista de la focalización. Dos formas narrativas dominan en las narraciones negras: por un lado, la descripción de la

¹⁹⁶ Conte, G. B. (2012). *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. (p. 177). Palermo, Italia: Sellerio.

acción narrada que se puede desarrollar a través de la voz del protagonista (la víctima, el criminal o el investigador) o de diferentes personajes que forman parte de la historia. La narración en este caso puede ser heterodiegética (narrada en tercera persona) o homodiegética (narrada en primera persona), la perspectiva es interna y el efecto de identificación del lector es mayor. Por otro lado, la historia puede ser expresada por un narrador oculto o neutro que avanza casi anotando los acontecimientos o los personajes y que parece conocer poco o nada de la historia misma. Esta forma narrativa es el llamado “método behaviorista”, utilizado por Dashiell Hammett y parte de la tradición del *hard-boiled* norteamericano.

En *Caminaré en tu sangre*, de Vicente Battista, la focalización es externa, como bien señala Di Paolo: “La exposición del crimen en el cuento se lleva a cabo por medio de un narrador que adopta lo que Reis consigna como —focalización external, ya que no acoge la perspectiva de un personaje ni se convierte en un protagonista de la historia. Los hechos se relatan con la intervención de dos detectives, Ruffet y Barrera, desde un punto de vista racional y analítico”¹⁹⁷, y que parecen respetar el canon del policial clásico porque representan la pareja tradicional: investigador sagaz—asistente tonto, respetivamente. La historia está dividida en párrafos con referencias anacrónicas a momento antecedentes que muestran sutiles matices y situaciones ocultas. La construcción aparece, por lo tanto, fragmentada. En

¹⁹⁷ DI PAOLO, O. (2011). “Cadáveres en el armario: el policial palimpséstico en la literatura argentina contemporánea”. Tesis doctoral. University of Kentucky. Disponible en https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1035&context=gradschool_diss

Siroco, en cambio es el personaje principal coincide con el narrador de la historia:

La voz era universal, idéntica a la de todos los hoteles. Dije que gracias, di un par de vueltas en la cama y caminé hacia la ducha, semidormido. (...) El Mercedes blanco llegó antes que el mozo. Estacionó a pocos metros de donde estaba yo.¹⁹⁸

El protagonista es un hombre argentino que reside en Barcelona y que en el cuento viaja a Canarias; no tiene cara ni profesión y, además, aprendimos que está fuertemente vinculado a la lógica del dinero, que tiene un raro sentido de la ética y que tiene la costumbre de olvidar o negar su pasado personal y el pasado de su nación, Argentina.

En la serie Carvalho la focalización es externa a la narración; todas las historias se desarrollan mediante la voz de un narrador omnisciente, una tercera persona que narra las aventuras del detective Pepe Carvalho en una Barcelona postfranquista.

En las obras de Sciascia las estrategias narrativas se muestran diferentes y las voces cambian y se mezclan en el texto. En *Il cavaliere e la morte*¹⁹⁹ conocemos toda la historia a través de la forma heterodiegética, es decir, narrada en tercera persona. En *Todo modo* el protagonista y la voz que cuenta la historia es el Pintor, un hombre del que conocemos muy pocos detalles. La novela empieza con la frase:

¹⁹⁸ Battista, V. (1994). *Siroco*. (p. 17). Buenos Aires, Argentina: Emecé.

¹⁹⁹ Sciascia, L. (2007), *Il cavaliere e la morte*, Milano, Italia: Adelphi.

Credevo di aver ripercorso, à rebours, tutta una catena di casualità; e di essere riapprodato, uomo solo, all'infinita possibilità musicale di certi momenti dell'infanzia, dell'adolescenza: quando nell'estate, in campagna (...) ²⁰⁰.

En ambas formas narrativas, el mundo que rodea a los personajes está expuesto a una interrogación crítica continua. Es un mundo sin lógica.

3.2.3 La lengua o las lenguas del género negro.

Intentaremos analizar las estrategias expresivas más frecuentes sin pretender realizar un estudio exhaustivo y al mismo tiempo con el intento de contestar a la instancia narrativa de cómo intervinieron las transformaciones y los cambios estilísticos en el género.

Una de las características principales del *noir* es la continua mezcla de los géneros, el abandono total de las reglas del policial clásico y el desorden.

El fenómeno del hibridismo ha cambiado radicalmente su sentido, la etimología latina *híbrida* poseía un sentido negativo de regresión, de embrutecimiento; en cambio, hoy en día en ámbito biológico hablamos de un valor agregado porque el término adquirió el significado de "cruce entre individuos de razas diferentes que tiene como objetivo mejorar la producción animal o vegetal y crear nuevas razas". Híbrido incorpora por lo tanto un valor genético y cultural de encuentro entre culturas diferentes necesario a la supervivencia o al mejoramiento de una especie. En literatura indica la

²⁰⁰ Sciascia, L. (1995). *Todo modo*. (p. 11). Milano, Italia: Adelphi.

conmestión, la unión o la coexistencia entre elementos diferentes y heterogéneos.

Las citas cultas se mezclan a referencias a la cultura callejera o a la cultura popular, sensaciones o estados de ánimo vienen contados a través de diferentes matices que contrastan entre sí y que pertenecen a tradiciones literarias distintas, y se multiplica el uso de efectos, aspectos y conceptos procedentes de tradiciones literarias antecedentes.

Otro elemento recurrente es el uso de jergas para representar con verosimilitud la manera de hablar de los personajes y crear algo parecido a una mimesis de la realidad. La peculiaridad en muchos textos es la mezcla entre las diferentes jergas sectoriales: jerga policial, legal, coloquial, etc.

En el *noir* italiano entran en juego también los dialectos como expresión de la cotidianidad y como aspecto que define en cierto sentido la procedencia geográfica, dando unos detalles adicionales:

Il dialetto sembra acquistare, agli occhi di questa generazione di narratori un valore di novità: rappresenta quasi una conquista che permette di rompere i tabù linguistici imposti e di dare un'anima all'asettico italiano dominante nella comunicazione degli adulti²⁰¹.

El dialecto se convierte, por lo tanto, en un fenómeno inédito e interesante, representativo de unas categorías sociales y geográficas.

²⁰¹ Antonelli, G. (2006). *Lingua ipermedia: la parola di scrittore oggi in Italia*. (p. 44). San Cesario di Lecce, Italia: Manni.

Volviendo al *noir* más en general, es posible notar el uso frecuente de expresiones vulgares:

Je suis couché avec Anne. Cette petite salope doit se foutre à poil subrepticement dans son jardin de temps à autre, nonobstant les voisins, car elle est dorée où elle devrait pas. (...) Je la baise sept fois entre 7 heures du soir et 5 heures du matin. On s'arrête de se fourrer que pour faire cuire des saucisses et boire de la bière.²⁰²

Los escritores, Jean-Patrick Manchette entre todos, en cierto sentido rompen unos tabúes lingüísticos y enriquecen la producción literaria con palabras groseras, palabrotas y referencias textuales explícitas. En esta perspectiva merece la pena recordar las palabras de Umberto Eco que analizando este aspecto de la literatura negra evidenciaba como en el pasado las vulgaridades eran patrimonio exclusivo de la vida privada, mientras el lenguaje utilizado en público se revelaba siempre más puro, cuidado. Este cambio, es decir la exposición de la vulgaridad muestra una impresión de realidad, favorece la identificación del lector o del público con su vida cotidiana.

Además, subrayamos la adaptación de la narración a las modulaciones de la oralidad. El lenguaje comúnmente usado parece acercarse mucho a una conversación espontánea. Ejemplificador en este contexto son los diálogos, muy presentes en las obras examinadas, representan un elemento narrativo fundamental del género negro, porque contribuyen a guiar e influenciar la

²⁰² Manchette, J. P. (1999). *L'affaire N'Gustro*. (p. 32). Paris, Francia: Gallimard, Folio policier.

narración. El lenguaje de los diálogos no es un hablar refinado y controlado, sino un hablar verdadero, callejero. El ritmo es ágil, rápido, las palabras límpidas y directas indican la dirección narrativa, el modo de la historia.

La prosa de Manchette por ejemplo posee un ritmo cinematográfico, compuesta por periodos apremiantes, crecientes con cortes de planos, personajes descritos con la precisión cautivante de un solo adjetivo («l'infame Boubonne» de *Nada*) y diálogos secos, bruscos como disparos.

La tendencia a ejemplificar el lenguaje, a usar el asíndeton, la enumeración, se experimenta también a través de la segmentación en unidades breves, frases nominales y con pocos conectivos:

Dopo c'era la luce del giorno dietro le tende e io ero coricato al caldo. Avevo appena aperto gli occhi. Non distinguero granché nella penombra. Mi sono ricordato il buco nero opaco nella canna del revolver, e mi sono ricordato il resto. Ho fatto un movimento brusco per tirarmi su e ho sentito nel fianco un dolore paralizzante. Sono rimasto tranquillo a riflettere. Dopo un po' mi sono tastato la parte sinistra. Prima di tutto ho constatato che indossavo le mutande e la camicia. La camicia era strappata sul fianco. Quasi tutto il lato sinistro della mia gabbia toracica era molto dolente al tatto. Ma non avevo nessuna ferita aperta. Il bacino, le reni e la testa mi facevano male anche loro²⁰³.

O también:

Mon nez se brise. Du sang m'envahit. Je ressens horriblement un coup de botte en plein du côté de chez Swann et je m'évanouis dans l'angoisse d'être châtré.

²⁰³ Manchette, J. P. (2004). *Piovono morti*. (p. 29). Paris, Francia: Gallimard.

J'en prends pour dix ans. Il ne faut jamais faire mine de tirer sur la police. Je suis gracié en 1965. Mon père vient de mourir.²⁰⁴

Esta tipología de oración puede representar la metáfora de una vida demasiado rápida, en continuo movimiento y que casi no deja el tiempo de pensar. Esta imagen se convierte en una oración que tampoco lleva a desarrollarse, a completarse. Brota por lo tanto una realidad fugitiva e imposible de atrapar y un ritmo inédito que crea el sentido de angustia, de inestabilidad y de falta de un punto final.

3.2.4 Los personajes: criminales y víctimas

El personaje es un elemento esencial en el mundo representado y encarna los tratos distintivos de un género o refleja muy a menudo convenciones y estereotipos del género mismo. Los protagonistas conectan los diferentes hilos que componen el tejido de un texto literario y llaman la atención de los lectores. En las observaciones de Umberto Eco, los personajes se pueden partir en dos categorías siguiendo la caracterización psicológica: personaje-personalidad y personaje-esquemático. El personaje-personalidad domina en las obras en las que se representa la profundidad del alma humana, en cambio el personaje-esquemático prevalece en la literatura que intenta describir, contar el caos de la vida contemporánea o en las historias en las que la trama aventurosa sobresale con relación a los aspectos psicológicos.

²⁰⁴ Manchette, J. P. (1999). *L'affaire N'Gustro*. (p. 33). Paris, Francia: Gallimard, Folio policier.

El personaje central del género *noir* es el criminal. Yves Reuter en su libro «Le roman policier» afirma que la tipicidad de las novelas policiales se puede establecer a partir de la posición del criminal y del crimen. La novela-enigma se desarrolla acerca de la pregunta y del descubrimiento de quién cometió el crimen, en la novela de suspense se intenta evitar el hecho delictuoso y el *noir* se centra en quién cometió el crimen²⁰⁵. El tema esencial por lo tanto llega a ser la actitud del protagonista, más que el descubrimiento del culpable. En muchas obras pertenecientes a la narrativa negra el criminal, convertido en actor principal, lo conocemos a partir de las primeras páginas del texto, el acento se desplaza desde el descubrimiento al análisis de la personalidad o de su actitud.

Estos protagonistas son verdaderos profesionales de la violencia, que pertenecen al mundo real y actúan sin escrúpulos. Delincuentes que utilizan la violencia y la prepotencia con fines ideológicos o porque pertenecen a un sistema corrupto, y delincuentes que tienen «buio dentro la mente e dentro il cuore», es decir personalidades aplastadas por una sociedad malvada y enferma que no deja espacio al hombre y a sus sufrimientos. Los primeros tipos muy enseguida vienen presentados al lector con rasgos animalescos, como verdaderas «bestias o brutos», seres humanos impulsados por instintos primitivos, inclinaciones agresivas, casi incapaces de retener los apetitos primordiales. Además, son las figuras activas que deciden el desarrollo de la acción, por eso la verdadera pregunta es ¿cómo nace el crimen? o ¿cuál es la razón de un delito, de una violencia? La sociedad aparece de hecho

²⁰⁵ Reuter, Y. (1998). *Il romanzo poliziesco*. (p. 13). Roma, Italia: Armando Editore.

completamente invadida por la violencia y empuja a emprender el recorrido del Mal. Muy a menudo leímos de «la sociedad criminal» y podemos deducir que en el mundo *noir* la inclinación a lo negativo representa casi una imposición de la falta de valores difundida en la colectividad en que vivimos. Los personajes por lo tanto cumplen actos criminales como efecto de las condiciones desfavorable vivida. Hay también la categoría del Mal por el Mal, es decir de personajes que actúan como si el Mal fuese una actividad natural o una condición connatural (asesinos que matan por antojo, sin razones) como una perversa satisfacción, típicos personajes de los *noir* americanos. Esta violencia cargada de insensatez pertenece también a los más jóvenes porque la narrativa negra representa un universo de culpables, se anula completamente la inocencia y por eso los niños tienen culpa; el mal muchas veces germina en las almas y se convierte en cólera que luego encuentra una salida en el crimen. El criminal, de cualquier edad, siempre es un personaje negativo descrito con características que exprimen sus inclinaciones hacia una conducta delictuosa. La descripción física del criminal refleja su maldad interior.

Hasta ahora hemos tratado detenidamente la figura del criminal, ¿y la víctima? La figura del criminal y del crimen es central porque, como subrayado en otro párrafo del presente estudio, en la vertiente negra no hay distinción definida entre Bien y Mal y entre personajes buenos y malos; y además porque la perspectiva más funcional al género es el “punto de vista de Caino”, del asesino. Pero eso no excluye la importancia del papel de víctima en las narraciones, de hecho, –a través de su cuerpo sin vida, de su rol en la sociedad

o de su historia— es el interlocutor privilegiado del detective. Yves Reuter mismo recuerda su esencialidad: «La vittima è un personaggio essenziale del romanzo noir nel quale tutti rischiano la vita a ogni istante. Ce ne può essere una sola o più d'una; può appartenere al presente della storia come al passato o al futuro»²⁰⁶.

Un caso singular en los textos analizados es *Tatuaje*, de Vázquez Montalbán, en que el detective Pepe Carvalho en lugar de descubrir la identidad y el perfil del asesino que cumplió el crimen, fue llamado a indagar sobre la víctima, un cuerpo aflorado en las aguas de Barcelona. Toda la novela es una búsqueda de detalles, indicios para descubrir la identidad y reconstruir los últimos años de vida del anónimo cuerpo descrito en las primeras paginas de la novela:

Fue entonces cuando vio el cuerpo flotando sobre las aguas, convertido en un tope mutuo con el patín. (...) El cuerpo fue transportado boca abajo, tal como había sido recuperado de las aguas. Sólo llevaba uno «slip», era joven y rubio, tostado por el sol. (...) Alguien leyó en voz alta la leyenda tatuada sobre una paletilla: HE NACIDO PARA REVOLUCIONAR EL INFIERNO.²⁰⁷

Cuando Carvalho logra dar un nombre a la víctima, Julio Chesma, un obrero español bárbaramente asesinado, no se contenta y quiere profundizar las razones del asesinato. Además, porque su curiosidad en toda la historia se centra en el único dato conocido desde el comienzo, un tatuaje que recita «He

²⁰⁶ Reuter, Y. (1998). *Il romanzo poliziesco*. (p. 45). Roma, Italia: Armando Editore.

²⁰⁷ Vázquez Montalbán, M. (1974). *Tatuaje*. (pp. 2-3). Barcelona, España: Batlló, Serie Carvalho.

nacido para revolucionar el infierno». Entender las razones de un crimen, la verdad que está detrás de todo el asunto implica descubrir el culpable o el mandante pero el objetivo último del detective es conocer la historia, los contextos y las causas y el nombre del asesino es casi un efecto colateral de escaso interés, tanto que Carvalho no parece sorprendido y no lo denuncia a la policía o a las instituciones democráticas. El investigador, al fin y al cabo, encuentra la solución pero sin restablecer el orden. Esta misma actitud de Carvalho, el desinterés hacia el asesino y la atención total a la víctima y a su historia, a su pasado es visible también en la novela *Los mares del sur*.

Al mismo tiempo, la consecuencia más evidente de un mundo totalmente distorsionado y sin reglas es que todos pueden llegar a ser víctimas porque la única ley que parece funcionar es la ley del más fuerte. Además, las víctimas no son siempre inocente, a veces se trata de personas que terminaron comprometidas en algún tipo de corrupción por elección propia o sin darse cuenta realmente de lo que está pasando, como si fuera una culpabilidad inconsciente. El dominio de esta zona gris, de todas estas figuras «equivocas» parece expresar perfectamente la ambigüedad de la naturaleza humana:

Non si è vittima solo perché si è perseguitati e minacciati. Si è una vittima quando si assiste ad avvenimenti dei quali non si riesce a esaurire il senso definitivo, quando la realtà diventa una trappola, quando la quotidianità perde ogni regola. Si è una vittima perché si cerca invano la verità, e quella a cui si arriva non è la buona, e così di seguito; e più si ragiona, più ci si sente smarriti. Il romanzo poliziesco, invece di segnare il trionfo della logica, deve allora

consacrare il fallimento del ragionamento; è proprio per questo che il suo eroe è la vittima.²⁰⁸

En la visión de Boileau y Narcejac el papel de la víctima, entendida no sólo como individuo amenazado o asesinado, sino muchas veces como víctima de una cotidianidad asfixiante y que se convierte en trampa, es la ulterior confirmación de la decadencia de la sociedad, de la crisis estructural del Estado. En las novelas de Vázquez Montalbán, de Manchette y en general en todo el corpus narrativo examinado recurre muchas veces este aspecto.

Había leído en los periódicos que los abogados laboristas también estaban en crisis porque los obreros recurrían a los asesores legales de las centrales sindicales. Unos y otros víctimas de la democracia. También los médicos y los notarios eran víctimas de la democracia. Tenían que pagar impuestos y empezaban a pensar que el mejor estatuto político es el del profesional que vive bajo el fascismo pero practica cierto grado de resistencia liberal.

-Los detectives privados somos tan útiles como los traperos. Rescatamos de la basura lo que aún no es basura.

O lo que bien visto podría dejar de ser considerado basura.²⁰⁹ (p.8)

O también en otro apartado de la misma novela:

Volviendo a Stuart Pedrell, fue una víctima del puritanismo franquista. Como Jordi Pujol.²¹⁰ (p. 35)

²⁰⁸ Boileau, P., y Narcejac, T. (1997). *Le vittime*. (p. 44). Milano, Italia: Mondadori.

²⁰⁹ Vázquez Montalbán, M. (2009). *Los mares del sur*. (p. 8). Barcelona, España: Editorial Planeta.

En conclusión, las historias *noir* muestran las imprevisibles potencialidades del Mal innato en la naturaleza humana y revelan que no son sólo los desviados a cometer crímenes, sino que todos pueden llegar hacerlo; y si es verdad que el género policial se compone de personajes esquematizados, también es cierto que los escritores *noir* ambicionan a crear figuras más complejas, ambiguas, suspendidas entre dos mundos.

3.2.5 El detective y su mundo

Otro personaje central, a veces verdadero protagonista, de la novela negra es el detective. El papel es diferente por respecto a la dinámica del policial clásico en que el detective era siempre figura positiva o encarnación de valores positivos en contraposición con el criminal, hombre culto y refinado, con sus manías y su originalidad llevaba a cabo el descubrimiento del crimen y resolvía el drama de manera rápida, eficaz y garantizando un final consolatorio. Se trataba por lo tanto de un super héroe. Ahora la figura del investigador sale de esa lógica y toma muchos aspectos distintivos del modelo «duro» del *hard-boiled* americano.

Umberto Eco subraya como el detective se convierte casi en un Superman de nuestros tiempos, pero que ya perdió parte de sus superpoderes y sus virtudes se humanizaron hasta llegar a ser «l'altra realizzazione di un

²¹⁰ Vázquez Montalbán, M. (2009). *Los mares del sur*. (p. 35). Barcelona, España: Editorial Planeta.

potere naturale»²¹¹. El detective *noir* es más humano, se deja comprometer por los acontecimientos, pero sabe distinguir entre Bien y Mal, es un hombre valiente con una misión que no siempre es desinteresada pero que sí juega en favor de la sociedad.

Es fundamental subrayar además que el investigador *noir* puede ser un policía o un expolicía, un detective privado, un periodista, un abogado o un hombre común. En cualquier caso, el rasgo común a todo tipo de investigador es, según Yves Reuter, el hecho de ser una figura solitaria porque no sometida al poder social. Generalmente es alejado de cualquier conexión con las instituciones, mantiene cierta distancia o está en una fase de conflicto, es lo que Reuter define un lobo solitario. La soledad es, por lo tanto, una consecuencia de la fractura con la sociedad. Consecuencia del aislamiento es la de vivir una vida en los márgenes, cerca de la periferia de la periferia del género humano, cerca de los últimos, los más pobres, las prostitutas, los delincuentes.

El escritor francés Jean Patrick Manchette crea un detective privado típicamente chandleriano, Eugène Tarpon, que actúa contra la corriente en su época. Se trata de un hombre que fue agente de policía, pero que pronto dejó su cargo porque agobiado por los vínculos de la administración policial. Tarpon elige antes que nada el individualismo, el margen, pertenece a la clase de «investigadores-catalizadores», su presencia destaca las verdades ocultas, elimina el velo del que hablaba Bergson. Acepta casos en apariencia sencillos

²¹¹ Eco, U., y Sebeok, T. A. (2004). *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*. Milano, Italia: Bompiani.

que precipitan en peripecias y revelan cruciales implicaciones políticas o históricas. Tarpon mira con lucidez la sociedad en la que vive, pero su mirada denuncia una forma de inadaptación, parece no comprender su mundo y se siente excluido. Sus aventuras retoman, en forma de caricatura o de parodia, figuras o acontecimientos pertenecientes al periodo político de los años Setenta en Francia. En algunos pasajes rechina los dientes de ira mirando los palacios de nueva construcción en las periferias o abandona su neutralidad hablando en contra del periódico de extrema derecha *Minute*. En su recorrido gana poco, pierde mucho y sigue sólo anhelando la tranquilidad.

En otros casos hay policías que forman parte del sistema de seguridad pública, pero que en la mayoría de los casos se encuentran en una posición de total contraste con la línea general asumida por la institución a la que pertenecen. Es el caso, por ejemplo, del Vice, el funcionario de policía del que hablamos antes y que protagoniza *Il cavaliere e la morte*. Durante la investigación sobre el homicidio del famoso abogado Sandoz que está conduciendo junto a su Jefe. La dedicación del Jefe, casi una sumisión, impide al Vice de profundizar de manera oficial la pista que lleva justo al Presidente Aurispa, autor junto al abogado muerto de tráfico, ilegalidades que no pueden ser desvelados. La pista oficial se focaliza sobre las presuntas amenazas que el abogado recibió por un grupo terrorista llamado "los chicos del '89". En su investigación paralela, en cambio, el Vice encuentra una verdad incómoda que todos, también el Estado, quieren esconder. En uno de los diálogos con su Jefe afirma:

«(...) Direi che sono quasi arrivato, per quel che succede qui dentro, all'indifferenza... E mi scusi se le parlo così, con una sincerità da pari a pari: lei è il mio superiore diretto e ...».

«Non lo dica: io l'ho sempre trattata da amico, e mi rendo conto di quel che le accade, delle sue sofferenze... E da amico voglio farle una domanda chiara e netta: che cosa vuole? Da me, da noi, da tutti quelli che stiamo a dar dentro a questo caso».

«Nulla. A questo punto, nulla. Vedo benissimo che non può andare che per come va; che è impossibile, nonché invertire la rotta, il fermarsi».²¹²

El Jefe elige el camino que complace a las autoridades, abandona el anhélito de justicia y deja triunfar la mentira que sólo produce chivos expiatorios y personajes grotescos y complacientes que sostienen el engaño. En este diálogo se percibe toda la desilusión hacia una realidad injusta y un fuerte sentido de impotencia, de soledad del Vice que intenta tomar un recorrido de verdad sin éxito.

En *Todo modo*²¹³, en cambio, el protagonista-investigador es un artista que emprende un viaje sin meta y llega al *Eremo di Zafer*, un lugar que parece encantado y solitario pero que pronto se transforma en el escenario perfecto de un crimen. La policía actúa en el texto, pero el verdadero descubridor de los misterios de este *noir*, el hombre que tiene la intuición, es justo el pintor.

Como afirma Sánchez Zapatero, "la presencia de protagonistas vinculados a las fuerzas de seguridad estatales es muy escasa en el neopolicial

²¹² Sciascia, L. (2007). *Il cavaliere e la morte*. (p. 75). Milano, Italia: Adelphi.

²¹³ Sciascia, L. (1995). *Todo modo*. Milano, Italia: Adelphi.

iberoamericano, en el que, de hecho, se acostumbra a denunciar la corrupción, la desidia y el maltrato policial²¹⁴. En España como en Latinoamérica, las novelas negras que se publican durante o poco después de la dictadura pertenecen a una narrativa que no puede poner de manifiesto a la policía porque representa ella misma el medio del poder de represión utilizado por las dictaduras. La policía franquista o argentina no podía representar la justicia en el *noir* porque no resultaba creíble, por eso Vázquez Montalbán propuso su Pepe Carvalho, un hombre solitario, antiheroico, misterioso, dotado de su propia moral. Ex agente de la CIA que se destacó desde ese mundo podrido para descubrir la verdad por su propia cuenta, para tomar partido, elegir los métodos en total autonomía y quedarse a fuerte distancia de la corrupción política. Se trata de un hombre lucido en búsqueda de la verdad y con una mirada desencantada que bien expresa la de su creador. Todos elementos diseminados en los intersticios de las novelas, como por ejemplo sucede en *Asesinato en el Comité Central*:

Pero yo no entiendo de política. No quiero entender de política. No me interesa la política. Jamás haré el menor esfuerzo por aprender eso que hablan los watusi²¹⁵.

²¹⁴ SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2014). “La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica”, *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 7,

²¹⁵ Vázquez Montalbán, M. (1991). *Asesinato en el Comité Central*. (p. 237). Barcelona, España: Planeta.

Con el cambio histórico esencial que se ha producido en favor de la democracia, nuevos personajes más vinculados con la seguridad pública y verdaderos inspectores empezaron a poblar la narrativa negra iberoamericana.

Los protagonistas de las obras de Vicente Battista son figuras evanescentes que pueblan un mundo de corrupción. El mismo autor en una entrevista afirma «Los autores que afrontamos el policial en la Argentina tenemos un serio problema: no tenemos una tradición de detectives. Entonces, sucede mucho que los que se deciden por el policial, en vez de crear un detective, crean un doctor, un médico forense, un expolicía, o algo así»²¹⁶.

Efectivamente, en *Siroco* el personaje central que cuenta la historia no es policía ni detective privado, no es periodista ni intelectual, no es político y tampoco un asesino. Es un hombre sin pasado, sin relaciones, sin familia, sin un oficio conocido, lo único que sabemos es su procedencia y el lugar donde vive, es argentino y vive en España y otro elemento que aparece en las primeras líneas del texto es su preocupación incesante de ganar dinero. El íncipit es muy explicativo:

Me tentó la oferta. Algunas semanas en las Islas Canarias, gastos pagos, sol, playa y considerables beneficios. La persistente lluvia de Barcelona y mi lamentable estado económico apresuraron la decisión. (...) Le dije que necesitaba unos días pero la decisión fue tomada en ese mismo momento. Por

²¹⁶ Entrevista a V. Battista. (mayo de 2012). *El Patagónico*. Recuperado de <https://www.elpatagonico.com/>

encima de la lluvia y la falta de dinero, privaba el deseo de echar distancia (...).²¹⁷

Otras veces, en los cuentos que forman parte del libro *Los muertos* o en *La huella del crimen* se trata de agentes de policías apenas mencionados, y poco delineados, los únicos detalles que conocemos son los nombres y la comisaría: el agente Tapia, el comisario Ruffet, el subcomisario Barrera son figuras de transición, que no tienen una caracterización específica pero intervienen comentando el crimen, formulando hipótesis y sacando conclusiones:

Por jurisdicción, interviene el personal de la seccional 19° bajo las órdenes del subcomisario Abelardo Barrera. Sin embargo, en el escenario del crimen también se encuentra el comisario Samuel Ruffet, a cargo de la seccional 39°. (...) Pocas veces Ruffet y Barrera, dos policías con muchos años de servicio, se habían encontrado con una carnicería de esas características.²¹⁸

En otras novelas el escritor argentino introduce el personaje de Raúl Benavides, un periodista que se pone a investigar un asesinato que parece aparentemente una historia policial clásica pero que en realidad oculta la sospecha que sobre el crimen aletean tráfico oscuro y corrupción en el contexto de fines años ochenta y comienzos de los noventa.

²¹⁷ Battista, V. (1994). *Siroco*. (p. 13). Buenos Aires, Argentina: Emecé.

²¹⁸ Battista, V. (2011). *La huella del crimen*. (pp. 47-48). San Isidro, Argentina: Cántaro.

3.3 El género negro: desencanto y denuncia social

El desencanto es el desvelamiento doloroso de una verdad difícil de soportar; es una forma melancólica, irónica y aguerrida de reconocer la imposibilidad de intervenir en la historia, es el reconocimiento de los límites de nuestra sociedad. En palabras de Claudio Magris, “no nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de la laceración de la existencia vivida y padecida sin velos, que crea una irreprimible necesidad de rescate”²¹⁹. Para Magris, el desencanto tiene un matiz positivo porque representa un viaje a través de la desilusión con el objetivo último de guardar el único encanto autentico: el valor del sentido humano.

En todos los autores analizados, en formas, maneras y estilos diferentes el desencanto se deja percibir página tras página. En *Il cavaliere e la morte*, Sciascia escribe:

(...) Direi piuttosto che sono quasi arrivato, per quel che succede qui dentro, all'indifferenza... nulla, a questo punto, nulla. Vedo benissimo che non può andare che per come va; che è impossibile, nonché invertire la rotta, il fermarsi. (...) Forse mi sono illuso che si potesse essere avvocati facendo i poliziotti... Ma la consideri una battuta. Non è vero. Si mente sempre, non facciamo che mentire; e soprattutto a noi stessi...²²⁰.

Con extrema desolación el Vice, el policía protagonista de esta historia, constata su sentido de imposibilidad frente a una realidad, a una sociedad en

²¹⁹ Magris, C. (1999). *Utopía y desencanto*. Barcelona, Anagrama.

²²⁰ Sciascia, L. (2007). *Il cavaliere e la morte*. (p. 75-76). Milano, Italia: Adelphi.

que triunfa el desorden, la injusticia, las relaciones secretas de poder y lo que queda es, sobre todo, un persistente sentimiento de derrota. Este sentido de profunda melancolía es lo que la estudiosa Rossana Rossanda define «malinconia dell'impegno»²²¹ (melancolía del compromiso) que parece marcar diferentes obras contemporáneas que se desarrollan dentro de un sistema de poderes enfermo, sin lograr contrastarlo.

Una mirada aún más cupa acerca de la existencia humana es la que podemos leer en *L'affaire N'Gustro* de Manchette:

La dernière chose qu'il me restait à comprendre pour être un homme libre, je la comprends à cette époque ; c'est que les idées ne sont pas réelle. Il n'y a que le Sex et l'Argent qui sont réels²²².

Todo es mentira, las ideas no son reales en esa época. Los personajes parecen vivir en continua pelea con el mundo y casi aislados en los ambiguos reflejos de una ciudad -Paris- inaprensible. En este ambiente las distracciones no están permitidas porque de un momento a otro, de una línea a otra, puede modificarse la actitud, el equilibrio, el orden aparente de las cosas. Mientras en un párrafo de la novela *Nada* el autor va mucho en profundidad y en un diálogo traza esta descripción:

— J'ai fait erreur, dit-il soudain. Le terrorisme gauchiste et le terrorisme étatique, quoique leurs mobiles soient incomparables, sont les deux mâchoires du...

²²¹ ROSSANDA, R. (2001). *La malinconia dell'impegno, in Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*. (pp. 235-242). Roma, Italia: Donzelli.

²²² Manchette, J. P. (1999). *L'affaire N'Gustro*. (p. 41). Paris, Francia: Gallimard, Folio policier.

Il hésita.

— ... du même piège à cons, acheva-t-il et il continua aussitôt. (...)

Le desesperado est une marchandise, une valeur d'échange, un modèle de comportement comme le flic ou la sainte.

(...) C'est le piège qui est tendu aux révoltés et je suis tombé dedans.²²³

El escritor francés pone en el mismo plano los ricos, los corruptos y los revolucionarios, todos caracterizados por la total ausencia de lucidez y de humanidad. La primera y más inmediata conclusión es que oponerse a la situación imperante es completamente inútil; y en segunda instancia que la revuelta individual y la revolución social no logran coincidir en un objetivo común. Por lo tanto, sobresale la mirada desencantada, vuelve la constatación dolorosa de una realidad inmutable y la inmensa desilusión del periodo sucesivo a los levantamientos de mayo del '68.

Cuando hablamos de desencanto, la referencia a la obra de Manuel Vázquez Montalbán es imprescindible e inmediata. La reflexión se focaliza en los trabajos teóricos fundamentales de José Colmeiro y Mari Paz Balibrea²²⁴. Ambos analizan todo el corpus literario de Montalbán y llegan a conclusiones complementares. En la primera edición al texto de Colmeiro de 1994,

²²³ Manchette, J. P. (1999). *Nada*. (pp. 254-255). Paris, Francia: Gallimard.

²²⁴ Balibrea, M. P. (2002). *La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación*. IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal, 2(7), 111–118. <https://doi.org/10.18441/ibam.2.2002.7.111-118>.

Montalbán mismo se encarga de escribir el prólogo y en esa ocasión ofrece su visión a partir del desencanto. El desencanto, según el novelista, ceba el mecanismo de la ironía, entendido como manifestación de la imposibilidad del escritor de intervenir en la Historia. El escritor, por lo tanto, no es más que un espectador de la realidad consciente de los engaños que ella oculta.

Estos sentimientos de desilusión confluyen en las actitudes, en el retiro y en las palabras del detective Pepe Carvalho que es un verdadero *outsider*, vive en los márgenes de la sociedad de su tiempo por elección y porque comprendió muy bien todas las contradicciones que la atraviesan. Su relación con el poder es por lo tanto completamente inexistente, «Y yo de política nada», esta ajenidad a los mecanismos políticos y de poder se percibe en *Tatuaje*:

En su cerebro empezó a tejerse la vieja lógica de otros tiempos, la lógica que servía para unir causas y efectos del bien y del mal. Pero cuando esta lógica empezaba a hacerse exigente, una señal de alarma funcionaba en el cerebro de Carvalho y apartaba de sí las cavilaciones. Le repugnaba cualquier tiempo perdido en el análisis del mundo en que vivía. Hacía ya tiempo que había decidido estar de paso entre la infancia y la vejez de un destino personal e intransferible (...) Los otros podían irse a tomar por culo²²⁵.

Carvalho por consiguiente no quiere perder su tiempo en analizar el mundo en que vive, él se pone en una posición de alejamiento y desde su casa en Vallvidrera, o desde su estudio en las Ramblas observa la ciudad,

²²⁵ Vázquez Montalbán, M. (1974). *Tatuaje*. (p. 37). Barcelona, España: Batlló, Serie Carvalho.

contempla ese microcosmo en transformación: la Barcelona -y más en general la España- de la Transición democrática. A través de su punto de vista externo, desencantado, el lector mismo mira a la realidad con una perspectiva completamente diferente reflexionando acerca de un cambio sociopolítico y económico que se revela amargamente ilusorio.

El desencanto en la narrativa *noir* es, como expresábamos al principio de este párrafo, observación y reconocimiento doloroso de los hechos, pero de manera más o menos implícita conduce a un aspecto que está a la base de esta investigación: la denuncia social. La novela negra se funda alrededor de un hecho principal, un delito, y describe un mundo dominado brutalmente por la criminalidad, la violencia y los juegos de poder. El delito al final no es más que un pretexto para contar los problemas de la sociedad. El clima contemporáneo es decididamente preocupante e impregnado de fenómenos amenazadores, negativos y perversos procedentes de la sociedad moderna por eso este tipo de narrativa advierte casi la necesidad de describir, o más bien desvelar el lado más inquietante de la realidad.

Je bois aux desperados. Et je me fous d'être politiquement juste ou stupide. L'Histoire moderne nous a créés et ça prouve que la civilisation court à sa perte, d'une façon ou d'une autre, et croyez-moi, j'aime mieux finir dans le sang que dans le caca.²²⁶

O el más breve y eficaz:

²²⁶ Manchette, J. P. (1999). *Nada*. (p. 171). Paris, Francia: Gallimard.

Democratie, tu espourrie!²²⁷.

El compromiso ético hacia la escritura, el sentido de necesidad política, de ideología o el fracaso de ambas, las historias con un fuerte valor alegórico y la explícita preocupación hacia la pérdida del porvenir forman parte de la escritura de Manchette y nos permiten observar como el hombre se ve obligado a vivir en una comunidad agobiante en un periodo de fuerte crisis de la humanidad.

«La crisis. La crisis de valores, se dijo Carvalho, todavía con cabezonería de alcohólico»²²⁸. La narrativa negra se revela instrumento válido y adecuado a formular la denuncia social, es como una «enfermedad en el cuerpo sano de la literatura que tiene plena autoridad a hablar mal de la sociedad en que se desarrolla»:

La naturaleza nos enseña cada cosa. En cambio, mire, mire alrededor. Mierda. Mierda pura. ¡Si supiéramos lo que respiramos! A veces cojo alguna carrera al Tibidabo y desde Vallvidrera, madre, la mierda flotante que se ve en esta ciudad²²⁹.

3.3.1 El mal y la modernidad.

El Bien y el Mal, que un tiempo estructuraban el mundo, desaparecieron gradualmente porque el mundo mismo se hundió en una alegre confusión, así

²²⁷ *Ibidem*, p. 244.

²²⁸ Vázquez Montalbán, M. (2009). *Los mares del sur*. (p. 8). Barcelona, España: Editorial Planeta.

²²⁹ *Ibidem*, p. 27.

declaraba Manchette en una entrevista publicada en el año 1981. En estas pocas palabras reconocemos uno de los aspectos esenciales del género negro, es decir la abolición de la distinción entre Bien y Mal y la capacidad de expresar perfectamente la ambigüedad de la naturaleza humana.

Las historias representadas tienen límites lábiles, confusos y por eso los mismos personajes son equívocos; la misma distinción entre culpables e inocentes parece ofuscarse. Delineando su tipología, Todorov afirma que la violencia, el delito sórdido, la inmoralidad de los personajes son las constantes sobre la que se construye la novela negra, donde de hecho encontramos más de un detective y más de un criminal. La criminalidad considerada como expresión lógica de una sociedad basada en el egoísmo.

El género negro destapa el mal y comprueba su presencia en todos los hombres. Nada puede volver como era antes, esto quiere decir en cierto sentido que el mundo no se puede cambiar y empezado el camino del mal, es difícil sino imposible volver atrás.

La criminalidad como expresión lógica de una sociedad fundada en el egoísmo, llega a ser una forma de acumulación burguesa y por eso un mecanismo integrante del poder político y económico. Las novelas negras cuentan historias de mujeres y hombres que por una serie de acontecimientos se muestran como víctimas de una sociedad indiferente, desinteresada a la existencia de los más débiles. Por eso los protagonistas de las novelas muestran el miedo, la ira y un sentido de inadecuación; además, se mueven en un mundo sin reglas, donde el misterio no parece reconducir a ningún sistema lógico y las fuerzas del mal ya no se pueden detener.

Como ya hemos analizado en el párrafo dedicado a los esquemas narrativos, la novela negra no mantiene una estructura rígida que vincula la manera de contar del autor. La falta de reglas es una consecuencia del objetivo último de quien escribe. Los autores *noir* no están interesados en “quién” cometió el crimen, sino en el “por qué” el crimen fue cometido, es decir en qué ambiente y en qué contexto político-social nació el hecho delictuoso y que acciones o atmosfera esconde. La culpa que en el policial clásico y en la novela enigma se atribuía a un sólo individuo, en este caso llega a ser colectiva, de ahí procede un sentimiento de fracaso, de inseguridad y de desconcierto, que impregna las novelas negras, también cuando terminan con el descubrimiento del criminal. La actitud desviadora de lo demás aparece a menudo una reacción legítima del individuo por respecto a la sociedad. El género negro rechaza las soluciones lineales, eligiendo ingresar en el ámbito de la desesperación, de la soledad creada por un mundo sin reglas, en el que domina el mal. Todo esto implica la pérdida de las distinciones entre bien y mal, entre buenos y malos, entre verdad y mentira, y el esquema «crimen – pesquisa – solución» donde se mantiene, pierde su sentido en la economía de la novela.

La narrativa *noir* investiga en el alma culpable, en cierto sentido sirve a entender la razón o las razones del mal y al mismo tiempo permite sacar a la luz la abyección. Efectivamente, este tipo de relatos abren a la reflexión sobre la sociedad y al análisis del mundo circunstante con una mirada más desencantada. La solución del crimen adquiere un nivel de segundo plano y

sobresale el lado más hondo, más oscuro, los aspectos «en la sombra» de nuestra sociedad.

3.3.2 La sociedad criminal

El género negro mueve desde el principio que la sociedad vive un momento de decadencia, corrupción y violencia tal que no existe la posibilidad de una restauración del orden. La imagen propuesta en las obras analizadas en el presente estudio es, por lo tanto, la de una colectividad que arrastra el individuo hacia abajo, hacia un descenso ininterrumpido, que lo incita a cumplir con el mal. La sociedad es como una fuerza letal que transforma a los sujetos, lo hace peores:

J'avais cru qu'il pouvait exister quelque chose comme l'idée de Nation qui soit aussi réel qu'un objet, mais j'avais tort. J'avais pas bien regardé cette petite fourmilière puante qu'est la Terre. Il y a des frontières, certes, mais elles ne servent pas qu'à faire gagner de l'argent aux dirigeants, (...), c'est le Mal²³⁰.

En las palabras de Manchette resulta imposible creer en algo, porque también conceptos altos como el de «Estado» resulta despojado de su sentido original para llegar a indicar una realidad podrida económica y moralmente; el conclusivo «c'est le Mal» es la constatación pasiva y desesperada de la realidad, una toma de conciencia inevitable y sin solución.

Manchette no escribió mucho. Probablemente porque siempre se esforzó para dar a las novelas un significado que iba más allá de la historia

²³⁰ Manchette, J. P. (1971). *L'Affaire N'Gustro*. (p. 19). Paris, Francia: Gallimard, Série noire.

narrada. Su escritura es atormentada, a veces imperfecta, nunca lineal o sencilla. Siempre dispuesto a tomar partido, anárquico, radical, solitario, según el escritor el hombre se convierte en un objeto incapaz de razonar con su propia cabeza que vive una condición de libertad limitada, falsa. Por eso la literatura, y la novela negra específicamente, tienen que desordenar el panorama, poner en crisis las lógicas del pensamiento, meterse con falta de escrúpulos en los mecanismos sociales y políticos y escribirlos, describirlos, ponerlos en duda, denegarlos sin retórica ni prejuicios.

Dans *L'affaire N'Gustro* el desarrollo de la trama es magistral. La construcción de las escenas es cinematográfica, las personas y las acciones sólo vienen exhibidas, y a veces acompañadas por comentarios cínicos de Butron que es la voz homodiegética que narra la historia. En el texto mencionado y más en general en la obra del escritor clave del polar francés no asistimos a un progresivo descenso al infierno, y no hay redención: los malos son verdaderamente malos y los buenos muchas veces resultan corruptibles por eso el juicio queda suspendido.

El mismo Carvalho de Vázquez Montalbán expresa, a través de unas referencias literarias, esta sensación de pérdida, de falta de modelos en *Asesinato en el Comité Central*:

No es por azar que a pronto de entrar en la sicosis del fin del milenio se ponga de moda un libro como *1984* de Orwell y renazca el interés por las otras dos propuestas de literatura utópica más consistentes del siglo XX: *Un mundo feliz*, de Huxley, y *Nosostros*, de Zamiatin. No es que el fin del siglo confirme las premoniciones utopistas de estos tres autores, pero en una época de crisis, los

sectores más críticos de la cultura viven la pesadilla del hundimiento de todos los modelos y cuando no hay modelo ni avalados ni avalables no queda otra salida que la utopía o el cinismo (...) ²³¹.

Por último, en las obras de Sciascia y Battista los culpables nunca son culpables individuales, siempre aparece una cadena de relaciones y de corrupciones que comprometen la mafia, el estado, los militares: «la catena si allunga si allunga, si allunga tanto che mi ci posso trovare impigliato anch'io, e il ministro, e il padreterno», y consecuentemente la sociedad toda. En este mundo no hay posibilidad de restablecer el equilibrio. Todo es caída, brutalidad, pecado.

3.3.3 Noir: verdad y memoria.

Noir como lugar de verdad

La novela negra es antes que nada lugar de verdad y de memoria. Puede ocurrir que una historia nazca de la búsqueda de un significado ausente y proceda hasta la identificación del significado; o que el deslizamiento del significante acabe por designar un significado diferente de lo original. En este caso se realiza un pasaje «desde el campo de la exactitud hasta el registro de la verdad»: las cosas no son como aparecen y no tienen una significación unívocamente determinada. El registro de la verdad se activa a partir de la

²³¹ Vázquez Montalbán, M. (1991). *Asesinato en el comité central*. (p. 72). Barcelona, España: Planeta.

absencia y encuentra su lugar: «ciò che questa struttura della catena
significante scopre, è la possibilità che ho, appunto nella misura in cui la lingua
mi è in comune con altri soggetti, cioè nella misura in cui questa lingua esiste,
di servirmene per significare tutt'altra cosa da ciò che essa dice». La función de
la palabra, según el punto de vista lacaniano, no es por lo tanto expresión del
pensamiento del sujeto, sino la de indicar el papel del sujeto en la búsqueda de
la verdad.

Parecido a lo que ocurre con las estructuras lingüísticas, también la
narrativa negra, a nivel de la trama, actúa siguiendo esa misma lógica:
ausencia de significado como móvil, desestructuración y búsqueda de un
registro de verdad. Los objetos desvían hasta llegar a la identificación de un
significado diferente del sentido inicial.

La novela negra pone de manifiesto los misterios no resueltos de un país
(España, Italia, Francia, Argentina) que basó y sigue basando su sistema en la
alteración y en la ocultación de la verdad. Por lo tanto, no existe ninguna
ruptura irreparable entre el mundo y la literatura, al revés parece nacer una
manera de contar directa, lucida, bien estructurada y dotada de mucho vigor,
una «escritura-verdad» que logra atrapar las infinitas caras de la verdad y que
el escritor puede descifrar y comunicar al lector con extrema sinceridad. El
mismo Leonardo Sciascia habla muy a menudo de escritura-verdad, afirmando:

Sono arrivato alla scrittura-verità, e mi sono convinto che (...) l'unica forma
possibile di verità è quella dell'arte. Lo scrittore svela la verità decifrando la
realtà e sollevandola alla superficie in un certo senso semplificandola, anche
rendendola più oscura, per come la realtà stessa è. (...) C'è però una differenza

tra quest'oscurità e quella dell'ignoranza: non si tratta più dell'oscurità e dell'inespresso, dell'informale, ma al contrario dell'espresso e del formulato. Ecco perché utilizzo spesso il "discorso" del romanzo poliziesco, questa forma che tende alla verità dei fatti e alla denuncia del colpevole.²³²

En su escritura, el autor siciliano quiere dar «espacio y rescate» al problema de la justicia, quiere celebrar el derecho del hombre a la libertad, a la dignidad, al respeto recíproco, quiere indagar y revelar espacios de verdad. Es un autor que experimenta géneros diferentes (desde la novela histórica a una primera forma de *noir*, al ensayo, pasando por el teatro) pero que mantiene ese "fil rouge" de contar la contra-historia, de denunciar injusticias, mentiras, falsificaciones que ayer como hoy se consuman en la total indiferencia de la mayoría de los individuos.

A la literatura Sciascia confiere un papel esencial: «da parte mia, ritengo che lo scrittore sia un uomo che vive e fa vivere la verità, che estrae dal complesso il semplice, che sdoppia e raddoppia – per sé e per gli altri – il piacere di vivere. Anche quando rappresenta terribili cose», es decir la posibilidad de hacer aflorar porciones o matices de existencias, sobre todo las fealdades que el "sistema" siempre intenta esconder, silenciar de manera que lo negativo de la historia pueda representar un paradigma, una línea de conducta, ejemplos reveladores.

²³² Sciascia, L. (1979). *La Sicilia come metafora*. (p. 87). Entrevista de M. Padovani. Milano, Italia: Mondadori.

La literatura se acerca por lo tanto a la idea de un cosmos que se puede arreglar en contraposición al caos de la vida. La peculiar verdad de la literatura se compone de forma, estilo, dispositivos literarios. Fundamental en todas las obras analizadas es el uso de un idioma, transparente y esencial pero puntual, que logra llegar en el centro de las cosas y quitar la máscara a una sociedad corrompida hasta la médula. El escritor a través del detective denuncia una realidad insoportable, expresa todas sus dudas y muestra las causas verdaderas sin pretender solución porque no hay solución. En cada libro de Vázquez Montalbán, por ejemplo, el detective Pepe Carvalho posee una fuerza capaz de llegar al corazón de la realidad, la búsqueda de la verdad es el motor que empuja la acción de Carvalho en el mundo, la única razón que lo impulsa a salir del aislamiento social en que fue obligado cuando fue detenido injustamente por el régimen franquista y que luego decidió mantener, como una forma de amparo que abandona sólo en esos momentos en que descubrir la verdad se convierte en urgencia.

Noir como lugar de memoria

Gli uomini non hanno ricordato sempre allo stesso modo. Certo gli atteggiamenti nei confronti della memoria e del passato variano a seconda degli individui, e, anche all'interno di un singolo individuo, variano a seconda dei momenti, dell'età, delle diverse vicissitudini a cui il cammino biografico espone ciascuno. Ma poiché ogni cultura definisce il campo entro cui gli atteggiamenti

dei singoli trovano espressione, è verosimile ritenere che anche gli atteggiamenti verso la memoria siano differenti in culture diverse.²³³

En una sociedad dominada por la velocidad y las nuevas tecnologías, tiempos y espacios resultan vertiginosamente comprimido y nuestro pasado, nuestra memoria parece adquirir, hoy en día, confines más difuminados, casi borrados y difíciles de identificar. El pensamiento contemporáneo entiende la memoria no como un depósito inmutable, sino como una pluralidad de funciones interrelacionadas, una red de acontecimientos, saberes y actividades, un patrimonio de conocimientos *in fieri* que crea identidad y tiene unidas las comunidades.

En la novela negra el concepto de memoria guarda una estrecha relación con el espacio dominante en el género: la metrópolis. Las áreas urbanas representan unos retículos invisibles de relaciones, sucesos y situaciones que transforman el espacio físico de una ciudad en espacio social de los recuerdos: los muros, los edificios, las estatuas, las piedras, las callecitas mudas y anónimas que se recorren cotidianamente encarnan las experiencias del pasado.

Callejeó reconociéndolo todo, pasando revista a las calles de toda su vida, de casi toda su vida, y todo estaba en su sitio. (...) ¿Será posible el mito del hombre libre en la ciudad libre? (...) La gente sabe que esta ciudad es una patria que cada cual posee mediante la hegemonía de la propia memoria.

²³³ AA.VV. (2011). Memoria, mutamento sociale, modernità. En A. L. Tota (curadora). (Ed.), *La memoria contesta. Studi sulla comunicazione sociale del passato*. (p. 40). Milano, Italia: Franco Angeli Editore.

Muchos nacieron aquí. Otros vinieron de lejos. Pero esa memoria posesiva comenzó aquel día en que, como los antiguos caldeos, comprendieron que lo esencial del mundo terminaba en las colinas que alcanzaban a ver los propios ojos.²³⁴

Este párrafo de la novela *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, de Vázquez Montalbán, formula y engloba el corazón pulsante de todo el libro, el culto de la memoria, la reflexión piadosa sobre los vencidos, los últimos de la sociedad, los marginados. El crimen con final abierto no es más que un pretexto para describir esta lucha incesante en contra de una sociedad inicua que secretamente persigue sus objetivos con cualquier método. Y siempre en la misma novela uno de los personajes resume en pocas líneas esta sensación de vacío y de ausencia de memoria:

Pero ya no entiendo el mundo que me rodea, Pepino. La gente ha perdido la memoria y no quiere recuperarla. Es como si la considerara inútil. ¿inútil? Si me quitas los recuerdos, ¿que queda de mí?²³⁵

En las obras analizadas encontramos otro aspecto relevante, la contraposición entre la memoria de un pasado feliz, antecedente a la violencia y corrupción que ha comprometido la sociedad entera, por respecto a un presente que ha transformado todo: espacios contaminados, ciudades

²³⁴ Vázquez Montalbán, M. (2014). *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. (pp. 57-58). Sevilla, España: Samarcanda Editorial Digital.

²³⁵ *Ibidem*, p. 40.

geométricas, construcciones salvajes, como se evidencia en los pasajes de *Los mares del sur*, siempre del escritor español, Vázquez Montalbán.

Salió y se metió por la calle Aurora en busca de paisajes perdidos de su infancia. Al pasar delante de un edificio milagrosamente moderno en el contexto de una calle anclada en los tiempos del asesinato del Noi del Sucre, Carvalho vio cierto movimiento de gente ante la puerta.²³⁶

Y en otro pasaje de la misma novela:

Tenía un borroso recuerdo de casas de campo y albercas de cemento. Su madre caminaba ante él con la cesta llena de arroz y aceite comprados de estraperlo en alguna de aquellas casas. Cruzaban las vías del tren. A lo lejos, hacia ellos, venía la ciudad mellada de la posguerra, una ciudad delgada llena de palos grises y huecos. ¿Por qué había tantos palos grises sobre los tejados?²³⁷

O en las novelas de Leonardo Sciascia donde se percibe claro este mismo contraste entre un pasado positivo por respecto a un presente en que la modernización y la corrupción, en todos niveles y sectores, han transformado percepción y contextos, logrando empeorar y empobrecer la sociedad. La realidad propuesta por la literatura negra acoge y hace propio este mensaje de insatisfacción, de desengaño:

Gli piacevano i portici, il camminarvi ozieggiando. Nell'isola dov'era nato, non c'era città che ne avesse. Gli archi fanno il cielo più bello, dice il poeta. I portici

²³⁶ Vázquez Montalbán, M. (2009). *Los mares del sur*. (p. 25). Barcelona, España: Editorial Planeta.

²³⁷ *Ibidem*, p. 46.

fanno più civili le città? E no che non amasse la terra dov'era nato: ma tutto quel che ne era ogni giorno notizia, greve, tragica, gli dava una sorta di rancore. Non tornandovi da anni, al di là di quel che vi accadeva, la cercava nella memoria, nel sentimento di qualcosa che non c'era più. Illusione, mistificazione: da emigrante, da esule.²³⁸

Más allá de estas porciones de memoria visibles, que en cierto sentido se pueden tocar con manos o que resultan bien identificable a través de la objetivación externa, se vislumbra una memoria ocultada, nunca o parcialmente representada, un lado oscuro que coincide con lo “no dicho”, lo quitado, las historias incómodas que quedaron al margen. El olvido es efectivamente otra dimensión con que la literatura se confronta constantemente, sobre todo en la contemporaneidad, es decir en un momento de renegociación a la baja de las memorias. Coexisten pasados reconstruidos, legitimados, a veces renegociados y “passati che non passano” pasados que no encontraron lugar y quedaron latentes y dispuestos a emerger y revivir en el presente, donde y cuando posible. Las ciudades están llenas también de huellas silenciosas de estos conflictos no expresados.

Asimismo, la narrativa negra es un instrumento supletorio de la memoria y del desvelamiento de las disfunciones o corrupciones del sistema político y social, de un sistema que nunca llegó a ser “normal”: la guerra civil, las dictaduras, las estrategias de tensión, la criminalidad, la mafia, el enfrentamiento y/o la complicidad entre poder y crimen, entre corrupción

²³⁸ Sciascia, L. (2007). *Il cavaliere e la morte*. (pp. 46-47). Milano, Italia: Adelphi.

política y administrativa, todos estos aspectos son los secretos, los misterios que manipulan nuestra sociedad y que mueven las tramas de las obras *noir*. El *noir* se dedica en desvelar, alumbrar las zonas oscuras de la historia evocando y analizando tensiones, conflictos que dejaron no resueltos, o simplemente reflexionando acerca del pasado recién y de fragmentos de nuestra historia que van progresivamente hacia el olvido.

La narrativa negra hace visible el crimen, la violencia y responde por un lado a la necesidad de la sociedad de definir la culpa, de tomar partido, de descubrir verdades; por otro muestra una crisis de legitimación donde «forme di giustizia individuali e costituzionali non sembrano sempre corrispondere e fanno emergere l'urgenza di una memoria alternativa di stampo micro o macrocollettivo»²³⁹.

La memoria desvela pero al mismo tiempo es cuento de una identidad hecha de cultura, sensibilidad, símbolos. Como bien señala J. M. Izquierdo, “nos encontramos con un modelo similar: utilización del subgénero literario de la novela policial de corte “chandleriano” en el que los protagonistas a lo largo de la historia se irán configurando como tales. Los protagonistas lo serán de historias construidas al calor de la poética de la narrativa policial, pero el elemento fundamental será, en la mayor parte de las obras, la reivindicación de la memoria como fundamento de la identidad individual o colectiva en forma de una larga huida que devendrá en búsqueda identitaria con visos de

²³⁹ Jansen M., y Khamal, Y. (2010). “Introduzione. Quale memoria per il noir italiano”. En *Memoria in Noir. Un'indagine pluridisciplinare*. (p. 15). Bruxelles, Belgica: PIE Peter Lang.

investigación detectivesca”²⁴⁰. La novela negra es, por último, un camino de comprensión: contar un crimen y a la vez contar una ciudad, hacer reflexionar, sacudir con escenas violentas y cupas al lector y despertar su conciencia.

3.3.4 La dimensión social del noir

El policial considerado en su evolución hacia el *noir* refleja en cierto sentido la historia del crimen. Con la época de la Prohibición en Estados Unidos empezó a extenderse el fenómeno criminal en todos los sectores y a afectar la sociedad burguesa. Un número siempre mayor de ciudadanos empieza a enfrentarse cotidianamente con el crimen y ya no se trata exclusivamente de las violaciones relativas a la fabricación y venta de alcohol porque la Grande Depresión registró el dominio de la criminalidad organizada en sectores como la prostitución, el juego de azar e incluso el dominio de porciones de ciudad, barrios completamente controlados por bandas de delincuentes. En este clima empieza a desarrollarse la corrupción del Estado, de la policía y de la política:

Si sa come gli americani cerchino da trent'anni di scuotere questo giogo divenuto insopportabile e come, malgrado tutto, si impantanino sempre più nelle paludi della corruzione. È proprio in America che noi possiamo cogliere meglio come la potenza dello Stato pervenga all'indipendenza nei confronti della società della quale, in origine, esso non doveva essere che il semplice strumento. Là non esistono né dinastie, né nobiltà, né esercito permanente, né burocrazia con posti fissi e diritto alla pensione. E tuttavia, ci troviamo di fronte a due grandi bande di politici speculatori, che si danno il cambio nel prendere

²⁴⁰ Izquierdo, J. M.. (2002). El modelo de la narrativa policiaca en la narrativa española actual (desde 1975 hasta hoy). *Iberoamericana* (Frankfurt), nr. 7, pp. 119-133

possesto del potere statale e lo sfruttano con i mezzi più corrotti e per i fini più spudorati; e la nazione è impotente contro questi due cartelli politici che si dicono al suo servizio ma che in realtà la dominano e la saccheggiano.²⁴¹

El desarrollo del crimen organizado, de la mafia, de las nuevas formas de violencia crea al mismo tiempo la necesidad de otras formas literarias para representar este mundo oprimido por la brutalidad y reflexionar sobre los cambios producidos en la sociedad burguesa.

Así mientras los detectives del policial clásico seguían buscando la verdad y, en una visión romántica, restablecían el orden de las cosas, dejaban triunfar la justicia; el nuevo detective privado de la novela negra se hunde en la sociedad y con su mirada desilusionada nos muestra las zonas más oscuras de la culpa, nos revela ecos de verdad. En estas historias se modifica la perspectiva y la manera de narrar: adquiere importancia la búsqueda de los criminales o de quien manipula desde afuera la acción criminal en lugar del estudio de los indicios; se sustituyen las tramas lineales y bien construidas con unas sucesiones de secuencias; domina la velocidad, el movimiento, todo fluye rápido y se pasa de una escena a otra vertiginosamente. Cambia la lengua de la narración.

El cambio –señalado y descrito en este trabajo– en la trayectoria del género policial desde la variante clásica al *noir* confiere a esta forma de narrar el delito una dimensión social, lo que podemos definir un perfil de realidad. Este

²⁴¹ Engels, F. (1895) Introducción. En C. Marx, *Le lotte di classe in Francia dal 1848 al 1850*, *Neue Rheinische Zeitung Politisch-ökonomische Revue*. Berlino.

Recuperado de <https://www.marxists.org/italiano/marx-engels/1850/lottecf/index.htm>

realismo se expresa antes que nada revolucionando varios aspectos (estilísticos, narrativos, estructurales) de la forma clásica dominante y luego ofreciendo una versión más compleja y rica de matices de la contraposición entre bien y mal y, a la vez, logrando dialogar de manera dinámica con el momento histórico que protagoniza. Este último aspecto se despliega en un cuestionamiento entre poder y estado, poder y crimen, mostrando la centralidad de la ciudad y de sus dinámicas, indagando unos mecanismos sociales como la acumulación capitalista, los desastres financieros, las interrelaciones sospechosas, la marginación, los tráfico, los intereses económicos y políticos. Este anhelo de indagación, más bien de reflexión sobre aspectos puntuales de la estrecha y corrupta conexión entre Estado y crimen es muy presente en Leonardo Sciascia:

La scienza dei rifiuti, la *garbage science*. Una parabola, una metafora: siamo ormai ai rifiuti; a cercarli, a maneggiarli, a leggerli; a chieder loro qualche reliquia di verità. Alle immondizie. Un giornalista aveva cercato i segreti della più segreta politica nelle immondizie di Henry Kissinger; la polizia americana e i segreti della mafia siculo-americana in quelle di Joseph Bonanno. «L'immondizia non mente mai»: precetto sociologico, ormai. (...) *L'immondizia non mente mai*: in questo caso per assenza. Ma inquietante era altro pensiero: che tra le immondizie l'uomo si avviasse a morire.²⁴²

Y en otro pasaje expresa el dominio absoluto de la lógica burguesa del dinero, de los negocios:

²⁴² Sciascia, L. (2007). *Il cavaliere e la morte*. (p. 28). Milano, Italia: Adelphi.

Altri argomenti di ricatto riguardavano il privato: ed erano in ritardo di almeno trent'anni. Donne, cocaina: che impressione vuole che facciamo ormai?

Ma i loro affari?

La guerra, ogni tipo di guerra. Ce n'è tanta nel mondo: di armi, di veleni... E vi si fanno tanti affari!²⁴³

Podemos reconocer en la narrativa negra una forma literaria del conflicto que se acerca mucho a la definición de conflicto en Durkheim como consecuencia de una sociedad anómica, es decir, de una comunidad en que la cohesión y las relaciones sociales resultan fuertemente atenuadas, aspecto que favorece una verdadera descomposición social y elimina la conciencia colectiva. Terreno fértil entonces por la creación de acciones y situaciones peligrosas y de fenómenos de corrupción y proliferación del mal, en todos niveles.

Poder, pasión, celos, envidia, competición no crean únicamente contrastes entre individuos sino también entre grupos, familias, comunidades: los conflictos individuales disfrazan, esconden conflictos entre clases sociales y expresan una perfecta síntesis de la alienación del hombre en la sociedad moderna.

Además, es justo a través del crimen y del clima de violencia extrema que emerge la representación del lado oscuro de la existencia, de la naturaleza humana, de las instituciones y de los valores traicionados. En la narrativa negra, el hecho delictuoso es la forma extrema, dolorosamente visible y

²⁴³ *Ibidem*, pp. 53-54.

tangible, de un malestar en curso o latente. La parte más falsa e inconfesable de la naturaleza humana se va disponiendo páginas tras páginas en las historias examinadas.

En este sentido la lección de Jean-Patrick Manchette parece, a primera lectura, todavía más extrema porque se funda en un cuestionamiento de la sociedad en su conjunto, del Estado, de los organismos estatales, de la policía e incluso de los investigadores privados. Nadie se salva. La violencia es cotidiana y es el mecanismo principal que mueve cada asunto ocurrido en el micro-mundo representado por el escritor. Es un *noir* producido por la situación política y de fermento del Mayo del '68 e del periodo inmediatamente sucesivo; fue un momento de grande contestación político-social y de ruptura con los valores de esa época que empezó a difundirse al principio en la generación estudiantil y que pronto llegó a interesar a los obreros, y pronto se dio lugar a una ola de huelgas que se multiplicaban días tras días y llevaron a enfrentamientos violentos con la policía. El movimiento sacude el poder del presidente Charles de Gaulle que decide anular la Asamblea Nacional y anuncia nuevas elecciones. Las negociaciones siguen después de las elecciones y se consiguen unos acuerdos relativos al aumento salarial. Sin llegar a una verdadera revolución, los acontecimientos de mayo de 1968 dejaron en Francia una huella profunda poniendo en discusión los valores tradicionales y provocando un desplazamiento hacia la modernidad, ¿cambio positivo o negativo? Difícil decirlo.

L'affaire N'Gustro es una novela representativa de esta época, creada a partir del caso Ben Barka y encarna el hecho esencial que la rebeldía

individual, o de pequeños grupos de sujetos, no tiene ninguna posibilidad de éxito enfrentándose directamente con la violencia institucional. Los personajes son todos ambiguos, llenos de ilusiones que cada vez mas chocan con la historia y con un sentido de impotencia respecto al poder del Estado y de la extrema derecha:

Tout ce tumulte est si fâcheux. Parfois on a l'impression que c'est la mauvaise volonté qui est le moteur de l'Histoire. Si le gens se comprenaient mieux, il y aurait moins de malentendus, de violence et de destructions, comme l'a souligné le grand philosophe Leibnitz. De mon côté, je fais de mon mieux dans le sens de l'apaisement et de la protection des biens et des vies humaines. Si N'Gustro repassait para la France, vous devriez bien me faire signe, avec les relations que j'ai, ce serait un jeu d'enfant que de lui fournir une protection parfaite.²⁴⁴

En estas pocas líneas se percibe toda la falsedad, la falta de escrúpulos de los personajes de la novela y los tráficos promovidos directamente por los gobiernos corruptos, que se sirven de la denominada "Razón de Estado" en contra de la ideología sana y de los ya escasos valores que se mantuvieron en la sociedad (representados en el libro por las posiciones políticas de N'Gustro).

En la novela *Nada* el escritor francés muestra con aún más crueldad y crudeza la represión de la policía y la ineficacia de la lucha política. El grupo anárquico Nada secuestra el embajador americano en Francia con el objetivo

²⁴⁴ Manchette, J. P. (1999), *L'affaire N'Gustro*. (p. 112). Paris, Francia: Gallimard, Folio policier.

de poner en marcha un proceso revolucionario que llegue a descubrir la hipocresía política de esos años:

- Tu ne prétends tout de même pas que nous abandonnions l'opération ?
- Si, dit Treuffais.
- (...)
- Bordel, buen, c'est parce-que je suis communiste libertaire que je vous demande de suspendre l'opération.
- Communiste libertaire mon cul. Vous l'attrapez tous, tu n'es pas le premier que je vois, vous l'attrapez tous, la vérole de la politique, la vérole du compromis, la vérole marxisante. Fous le camp. Treuffais, je sais déjà tout ce que tu voudrais me dire, et la presse de l'autorité en dira autant dans cinq jours. S'arrêter pour discuter ? Non, mais tu rigoles. On sait ce que ça donne. Je te rappelle que mon père est mort à Barcelone, en 37.
- Et moi j'en ai plein le cul de t'entendre le dire. C'est pas parce que ton père s'est fait buter pendant une insurrection que son fils posthume est plus intelligent qu'un autre. Tu serais même plus con. Tu sombres dans le terrorisme et ça, c'est con. Le terrorisme ne se justifie que dans une situation où les révolutionnaires n'ont pas d'autre moyen de s'exprimer et où la population soutient les terroristes.²⁴⁵

La situación descrita sufre de las inquietudes de la época, de la fragilidad de las elecciones y se expresa a través de una estética de la violencia que no es la finalidad, sino instrumento doloroso de descripción de las relaciones dominadas por las fuerzas al poder.

²⁴⁵ Manchette, J. P. (1999). *Nada*. (pp. 145-146). Paris, Francia: Gallimard.

Cada vez que asistimos a la descripción de un personaje surgen las preguntas: ¿quién actuó?, ¿bajo los órdenes de quién?, ¿a quién se parece el asesino o el conspirador? Y además, ¿Cómo se ocasionó la violación? Todo esto porque efectivamente el *noir* ahonda en el alma del culpable e indaga las razones del mal: el asesino no proporciona juicios morales, sólo cree hacer algo necesario; este tipo de escritura efectivamente enseña a excavar en la abyección con la clara toma de conciencia que todos pueden llegar a ser asesinos, que la identidad individual está partida en dos entre normas sociales y necesidades individuales. En condiciones normales esta contradicción se reprime, se domina; en cambio el *noir* se convierte en lugar privilegiado de expresión de las contradicciones, desvanece la distinción entre bien y mal, entre buenos y malos, entre moral e inmoral, y la humanidad actúa sin conciencia, mejor dicho, sin una conciencia racional de sí misma y de sus móviles. Es el triunfo de la ambigüedad.

Asesinato en el Comité Central de Manuel Vázquez Montalbán desarrolla exactamente este conflicto entre buenos y malos, calados en una atmósfera turbia y difuminada. El asesino es un agente de la CIA reclutado por su banal necesidad de dinero. El detective, Pepe Carvalho, -excomunista y ex agente de la CIA, políticamente desconfiado y con una mirada escéptica e indiferente hacia la realidad circundante- se deja arrastrar por las aventuras eróticas y gastronómicas personales, intentando mantener las distancias del ambiente político donde ocurrió el delito. La novela nos empuja en un espacio de nostalgia, de escepticismo, y representa claramente un paso más hacia un retrato lúcido sobre la sociedad y el mundo.

- (...) El gobierno ha designado un investigador oficial poco satisfactorio, a pesar de nuestras propuestas, y hemos conseguido que nosotros tengamos nuestro propio investigador, con toda la libertad de movimientos posible garantizada tanto por nuestro partido como por el gobierno. (...) la simple designación de Fonseca ya demuestra que el gobierno quiere utilizar la investigación para darnos un golpe.
- (...) usted ya sabe que Fonseca su carrera la inició como infiltrado del franquismo en nuestro partido, infiltración que costó una caída gravísima en los años cuarenta, una caída con cuatro fusilamientos.
- (...)
- ¿Qué quieren? ¿Qué descubra al asesino o que les ayude a tapar el asesinato?²⁴⁶

El detective representa también en esta novela el mediador externo, el transmisor y a través de militantes comunistas, de funcionarios y de otros personajes se expresan los diferentes puntos de vista. En primer plano asistimos obviamente a un crimen (la víctima es Fernando Garrido, secretario general de un partido de izquierda, asesinado durante una reunión del Comité Central, como expresa el título de la novela). Como fondo se desentraña una reflexión íntima acerca del Partido Comunista Español, de la idea de eurocomunismo, del pasado de los partidos políticos de izquierda.

²⁴⁶ Vázquez Montalbán, M. (1991). *Asesinato en el Comité Central*. (pp. 20-21). Barcelona, España: Planeta.

Es una obra en que el contenido político y social es evidente y que espontáneamente nos remonta a las palabras de Pellegrini comentando un artículo de Pier Paolo Pasolini sobre el papel del intelectual y los misterios italianos:

Con il "noir" il romanzo ha la possibilità di tornare all'impegno civile, alla lotta politica e culturale, alle scelte scomode, al coraggio di essere attori ed interpreti. Il "noir" può di nuovo alzare barricate culturali ed umane, può consentirci di portare la Fantasia, se non al potere, almeno all'opposizione.²⁴⁷

²⁴⁷ Pellegrini, C. (1997). Introduzione. En *Italian tabloid. Crimini e misfatti dentro il cuore dello Stato. I Libri dell'Altritalia*, 4, p. 9.

CONCLUSIONES

Las historias *noir*, lejos de la estructuración del policial clásico y de la sencilla resolución de un enigma, integran las modalidades de la narración-crónica, se apoderan de la precisión de los lenguajes de las ciencias humanas, de los códigos de los medios de comunicación, de la lengua callejera y en una evolución continua llegan a representar el vuelco de las cosas. El punto de vista cambia completamente y surge una nueva forma de contar: crímenes y violencias sin soluciones, atmosferas y ambientaciones asfixiantes que muestran engaños y juegos de poder cada vez más amplios e incontrolables. Entre las líneas el escritor *noir* describe, relata, llena vacíos, recuerda historias olvidadas o cerradas en memorias parciales: la desilusión política e ideológica de la Francia de Manchette; la reflexión lucida sobre la criminalidad organizada (la mafia) y su relación con los poderes del Estado en las magistrales páginas de Sciascia; la mirada desencantada del «detective de los detectives», Pepe Carvalho, sobre la transición democrática española que tiene una imagen nueva pero sigue manteniendo el sabor de viejos mecanismos y costumbres en las novelas de Vázquez Montalbán y la visión crítica de la sociedad argentina de la postdictadura de los años ochenta de Vicente Battista.

Las novelas negras revelan la continuidad de un mundo de opresión como elemento constante de la historia, estudian y leen fenómenos contemporáneos que la sociedad no quiere o no logra ver.

En las obras analizadas, la acción superficial que se desarrolla en este espacio es un misterio por resolver y el escritor intentará dejar aflorar el

impulso oculto que mueve a los personajes. Así, la atmósfera llega a ser asfixiante, oscura y violenta, anunciando casi la falta de justicia, la corrupción total y la tentativa de comprender los conflictos más turbulentos del alma humana. Parece relevante evidenciar que en el corpus estudiado, a diferencia de la estructura del policial clásico, en la trama nunca se restablece el equilibrio roto. Los acontecimientos después del delito no llevan hacia el orden y al triunfo de la justicia, al contrario, el culpable escapa de la justicia por diferentes razones: la policía incompetente no logra resolver el caso o poderes más fuertes no permiten que se resuelva o no sabemos nada de la fin del asesino porque realmente lo que interesa de la historia narrada es dejarnos descubrir lo que está más allá del hecho criminal, es decir, los mecanismos ocultos, las zonas oscuras, el dominio de una sociedad en que todo pierde sentido, incluso la ley.

La perspectiva ofrecida por la narrativa negra es, claramente, una perspectiva criminal: muchos personajes actúan siguiendo esa lógica y se mueven en un universo en que el crimen no se percibe como desviación, sino como elemento natural. Además, el mismo lector ya no se interesa al misterio que se va a desvelar sino a un singular tipo de suspense, la espera de la crisis, la progresiva caída y las impensadas consecuencias. El motor de la acción es el creciente empeoramiento.

Volviendo a los personajes, el detective (el Pepe Carvalho de la Serie Carvalho de Vázquez Montalbán que es investigador privado, los detectives improvisados de Sciascia como el Pintor de *Todo modo* que indaga mientras la policía no tiene pistas o el Vice de *Il cavaliere e la morte*, un policía honesto

que no tiene futuro y que no logra intervenir en la acción porque detrás de todo hay tráficos demasiado grandes, los investigadores privados evanescente de Battista o la policía corrupta y sierva del Estado de Manchette) es la figura fundamental que reúne en sí el papel de antihéroe que sólo, sin soporte alguno, intenta enfrentar el mal. Se trata de un *outsider*, un solitario que conduce una vida aislada, que vive la ciudad y sus bajos fondos, se equivoca, fracasa y que no se deja sorprender de nada porque la sociedad se ha vuelto indolente, rendida, vacía, injusta.

El desplazamiento de la solución (en el policial) hacia la problematización de la verdad (en el noir) implica el cuestionamiento de la realidad y de los parámetros morales adoptados por la sociedad. Es este momento de cambio, de ruptura que ha puesto en marcha nuestra investigación, un género siempre considerado de pura evasión se transforma radicalmente y llega a ser espacio de crítica marcado por el desengaño hacia un presente que aparece sordo y por la pérdida de confianza en el porvenir.

De un lado y del otro del mundo, en Europa como en Argentina, el *noir* no es sólo un instrumento de lectura de lo real, y no se limita a ser instrumento de crítica social, el objetivo verdadero de esta literatura parece ser el de entrar en el centro de los acontecimientos, de las contradicciones. En cierto sentido, parece testimoniar lo que somos hoy en día y como es la realidad que nosotros mismos hemos contribuido a crear, por lo tanto, refleja plenamente y de manera violenta la época en que vivimos, el presente. «Il giallo è un meccanismo di precisione per lettori che amano la meccanica e la precisione. Il

nero? Uno sguardo sul mondo reale»²⁴⁸ es con este punto de vista que me voy a otra investigación creyendo firmemente que nuestra mirada siempre puede hacer la diferencia.

²⁴⁸ Grimaldi, L. (2009). *Scrivere il giallo e il nero*. (p. 10). Roma: Dino Audino editore.

BIBLIOGRAFÍA

- ANNICK, L. (1999). "Retrato policial: Borges y la novela". *Cuadernos Angers – La Plata*, Alp. n. 3, pp. 45-66.
- ARRIETA, R. (1958). "Las letras en la primera mitad del siglo XX". En *Historia de la Literatura Argentina. Tomo IV*. Buenos Aires, Argentina: Peuser.
- AUERBACH, E. (2000). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino, Italia: Einaudi.
- AUGÉ, M. (2005). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano, Italia: Elèuthera.
- AVELLANEDA, A. (2014). Prólogo. En AA.VV., *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: EUDEBA.
- AYALA FLORES, M. H. et al (2016). *Historiografía y aplicación de las características de la novela negra en la narrativa salvadoreña: De vez en cuando la muerte de Rafael Menjívar Ochoa*. Universidad de El Salvador. Disponible en <http://ri.ues.edu.sv/id/eprint/12498/1/14102824.pdf>
- BALDERSTON, D. (1987). *Ficción y política. La novela argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Argentina: Alianza.
- BALIBREA, M. P. (2002). La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación. *Iberoamericana.*, 2(7), pp. 111–118. Disponible en <https://doi.org/10.18441/ibam.2.2002.7.111-118>.
- BARBOZA, M. (2009). Emergencia y configuración de la novela negra argentina durante los años sesenta/setenta. *Espéculo. Revista de estudios literario*, 41.
- BATTISTA, V. (1994). *Siroco*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- _____ (1995). *El final de la calle*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta.
- BAUDELAIRE, C. (2000). *Critique d'Art*. Paris, Francia : Gallimard.
- BENJAMIN, W. (2010). *I "Passages" di Parigi*. Torino, Italia: Einaudi.
- BERG, E. H. (2008). "La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina". *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, Madrid, n. 38.
- BERGLUND, K. (2011). Detective y ciudad en las novelas negras de Manuel Vázquez Montalbán. Disponible en <https://ucbcluj.org/archive/vol-12-fall->

- 2011/detective-y-ciudad-en-las-novelas-negras-de-manuel-vazquez-montalban/
- BIOY CASARES, A. (mayo de 1942). *Comentario a El jardín de los senderos que se bifurcan*. *Sur*, 92, p. 61.
- BLANC, J. N. (1991). *Polarville : images de la ville dans le roman policier*. Lyon, Francia: PUL (Presse Universitaire de Lyon).
- BLANCO, O. (abril-mayo de 2009). "Los comienzos del relato policial en Argentina. Un asunto policial. Una cuestión de Estado". *El interpretador*, 35, Recuperado de <http://www.elinterpretador.com.ar/35/movil/blanco/blanco.html>
- BORGES, J. L. (1979). "El cuento policial". En *Borges oral*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- BRECHT, B. (1992). "De la popularidad de la novela policíaca". En D. Link (comp.). (Ed.), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- BROWN, G., y YULE, G. (1993). *El análisis del discurso*. Madrid, España: Visor.
- CALABRESE, T. E. (2000). "Gestos del relato: el enigma, la observación, la evocación". En N. Jitrik (dir.). (Ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, La narración gana la partida, Vol. 11. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- _____ (2001). "Ficciones urbanas. La narrativa policial en la Argentina". *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Coord. por Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix Azuar, José Carlos Rovira Soler, Universidad de Alicante, pp. 133-140
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Alianza.
- CALDERÓN, N. (2009-2010). *El uso del policial y los procesos de averiguación y tematización de la verdad*. Universidad Nacional de Río Cuarto, *Revista Borradores*, Vol. X/XI.

- CALVINO, I. (2011). *Le città invisibili*. Milano, Italia: Mondadori.
- CALLOIS, R. (1942). "La novela policial". En *Sociología de la novela*. Buenos Aires, Argentina: Sur.
- CAMPO, J. (2014). "Las matrices revolucionaria y humanitaria en el cine documental político argentino (1968-1989)". *El ojo que piensa*, n. 9.
- CARABALLO, L., CHARLIER, N., y GARULLI, L. (2011). *La dictadura. Testimonios y documentos 1976-1983*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- CEREZO, M. I. (2005). "La evolución del detective en el género policiaco". *Revista electrónica de Estudios Filológicos*, n. X.
- CERNUDA, L. (1971). Dashiell Hammett. En *Poesía y literatura*. Barcelona, España: Seix Barral.
- COLMEIRO, J. F. (1996). *La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Miami, Florida: North South Center Press.
- _____ (2015). "Novela policiaca, novela política". *Lectora: revista de dones i textualitat*, Núm. 21, pp. 15-29. En <https://raco.cat/index.php/Lectora/article/view/302797>
- COLLETTIVO SABOT. (2011). "Narrare i gruppi. Etnografia dell'interazione quotidiana. Prospettive cliniche e sociali". vol. 6, n. 1, pp.91-99.
- COLLINS, R. (2004). *Sangre, crimen y balas: crónicas y misterios de la novela negra*. San Andrés de la Barca, Barcelona, España: Círculo Latino.
- COMA, J. (1980). *La novela negra: realismo crítico en la novela policíaca norteamericana*. Barcelona, España: Ed. 2001.
- _____ (1986). *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona, España: Anagrama.
- CONTRERAS, A. (2013). El sabueso compulsivo: notas sobre *La huella del crimen*, de Luis Varela. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. 73-88.
- CORCUFF, P. (2012). *Où est passée la critique sociale ? Penser le global au croisement des savoirs*. Paris, Francia: La Découverte.
- _____ (2014). Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas. *Cultura representaciones soc*, Vol.8, n.16, pp.30-51.
- CORTÍNEZ, V. (1995). "De Poe a Borges: la creación del lector policial", *RHM*, XLVIII.

- CHANDLER, R. (1976), *Cartas y escritos inéditos*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la flor.
- _____ (1976), *Parola di Chandler. Le confessioni del creatore di Philip Marlowe*. Milano, Italia: Milano Libri.
- _____ (1980), *El simple arte de matar*. Barcelona, España: Bruguera.
- CHESTERTON, G. K. (2004). *Le paradoxe ambulante : 59 essais choisis par Alberto Manguel*. Paris, Francia: Actes Sud.
- DE CATALDO, G. (2005). Introducción a la antología *Crimini*, Milano, Italia: Einaudi.
- DE PAULIS-DALEMBERT M.P. (2010). *L'Italie en jaune et noir. La littérature policière de 1990 à nos jours*, Paris, Francia : Presses Sorbonne Nouvelle.
- DE QUINCEY, T. (1981). *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Barcelona, España: Bruguera.
- DE ROSSO, E. (2013), "Para una historia de las lecturas del relato policial en América Latina", Austin: *Polifonía Scholarly Journal*, vol. III, pp. 29-51.
- DERRIDA, J. (1980). La loi du genre. *Glyph*, 7, Johns Hopkins University Press.
- DI PAOLO, O. (2011). "Cadáveres en el armario: el policial palimpsestico en la literatura argentina contemporánea". Tesis doctoral. University of Kentucky. Disponible en https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1035&context=gradschool_diss
- ECO, U., y SEBEOK, T. A. (2004). *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*. Milano, Italia: Bompiani.
- ERCEGOVAC, L. (2014). "Film noir". Departement of comparative literature, en <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/>
- FERNÁNDEZ VEGA, J. (1996). Una campaña estética. Borges y la narrativa policial. *Variaciones Borges*, ISSN 1396-0482, Nº 1, 1996, págs. 27-66
- FERRARI, A. (2012). "Il giallo scandinavo come giallo sociale". Milano, Italia: *ACME*, Fascicolo 1, gennaio-aprile.

- FERRI, S. (2000). *Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo*. Recuperado de <http://www.massimocarlotto.it/noir-mediterraneo.html>.
- FEVRE, FERMÍN (1980). *Cuentos policiales argentinos* (antología). Buenos Aires, Argentina: Kapeluz.
- FOUCAULT, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid, España: La Piqueta.
- _____ (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- _____ (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- GADDA, C. E. (1957). *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milano, Italia: Garzanti.
- GALÁN HERRERA, J.J. (2008). El canon de la novela negra y policiaca. *Tejuelo*, n. 1, pp. 58-74.
- GANDOLFO, E. E. (1981). *El cuento policial (antología)*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América.
- GARCÍA TALAVÁN, P. (2014). La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género. *Cuadernos Americanos*, n. 148, pp. 63-85.
- GENETTE, G. (1972). *Figure. La parola letteraria*. Torino, Italia: Einaudi.
- GIARDINELLI, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- GIOVANNINI, F. (2000). *Storia del noir: dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*. Roma, Italia: Castelvecchi Editore.
- GIOVANNOLI, R. (2007). *Elementare Wittgenstein! Filosofia del racconto poliziesco*. Milano, Italia: Medusa Edizioni.
- GOSETTI, G. (1989). L'equivoco del nero. En M. Fabbri, y E. Resegotto. (Ed.), *I colori del nero*. Milano, Italia: Ubulibri.
- GOZZI, F. (1970). Raymond Chandler e la semplice arte del delitto. *Rivista Studi Americani*, n. 16, Roma.
- GRAMSCI, A. (2008). *Letteratura e vita nazionale*. Cagliari, Italia: La Riflessione Editore.

- GUBERN, R. (1982). *La novela criminal*. Barcelona, España: Tusquets.
- HIGHSMITH, P. (2006). *Suspense: cómo se escribe una novela de intriga*. Barcelona, España: Mosaico.
- HOVEYDA, F. (1967). *Historia de la novela policíaca*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- IZQUIERDO, J. M.. (2002). El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual (desde 1975 hasta hoy). *Iberoamericana* (Frankfurt), nr. 7, pp. 119-133
- JAMESON, F. (1989). *Documentos de cultura documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, España: Visor.
- JANSEN, M. (2010). "Narrare le forze dell'ordine dopo Genova 2001", *Italian Studies* 65.3, pp. 415-424.
- JITRIK, N. (2003). "Gestos del relato: el enigma, la observación, la evocación". En N. Jitrik. (Ed.), *Historia crítica de la Literatura argentina*, Vol. 11. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- JUÁREZ, L. (2011). "Un argentino entre los gangsters. El policial de Roberto Arlt en el contexto de los años treinta". *Iberoamericana*, XI, 43, pp. 111-139.
- LA CECLA, F. (2000). *Perdersi. L'uomo senza ambiente*. Roma, Italia: Laterza Editore.
- LACOMBE, A. (1975). *Le Roman noir américain*. Paris, France : UGE.
- LAFFORGUE, J. (1997). *Cuentos policiales argentinos* (antología). Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- _____ y RIVERA, J. (1977). *Asesinos de papel*. Buenos Aires, Argentina: Calicanto.
- _____ (1987). *El cuento policial* (antología). Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- LAGMANOVICH, D. (2001). Evolución de la narrativa policial rioplatense. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 54, pp. 35-58.
- LUDMER, J. (2011). *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia Editora.

- Magris, C. (1999). *Utopía y desencanto*. Barcelona, Anagrama.
- MALHARRO, M. (1995). De la novela de enigma a la novela negra. *Revista Oficios Terrestres*, n. 1, La Plata, Argentina: Editorial Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
- MALTZ, H. (2004). La argentinización del policial en los casos del comisario Laurenzi de Rodolfo Walsh. *Cuadernos Americanos* 150, México, pp. 115-131.
- MALTZ, H. (2004). "La argentinización del policial en los casos del comisario Laurenzi de Rodolfo Walsh". *Cuadernos Americanos* 150, México, pp. 115-131.
- MALVERDE, H. (2010). *Guía de la novela negra*. Madrid, España. Errata Nature.
- MANCHETTE, J. P. (1971). *L'Affaire N'Gustro*. Paris, Francia: Gallimard.
- _____ (1999). *Nada*. Paris, Francia: Gallimard.
- MANDEL, E. (1986). *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- MASIELLO, F. (1987). La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura. En D. Balderston. (Ed.), *Ficción y política. La novela argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Argentina: Alianza.
- MATTALIA, S. (2008). *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina*. Madrid, España: Iberoamericana.
- MENDOZA, G., J. (2009). "El transcurrir de la memoria colectiva: la identidad". *Casa del tiempo*, IV, n. 17, pp. 59-68.
- MILANESI, C. (2009). *Il romanzo poliziesco. La storia, la memoria*. Bologna, Italia: Astrae Ediciones.
- MONDELLO, E. (2007). *Roma noir 2007: luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*. Torino, Italia: Robin Edizioni.
- MOST, G. W. (2006). Urban Blues: Detective fiction and the metropolitan sublime. *The Yale Review*, 94(1), pp. 56-72.

- OLGUÍN, S. y ZEIGER, C. (2000). "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia". En N. Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, La irrupción de la crítica*, Vol. 10. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- PADURA FUENTES, L. (2000). "Modernidad y posmodernidad: La novela policíaca en Iberoamérica". En *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión.
- _____ (2003). "Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamericana". En L. Lopez Coll. (Ed.), *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor.
- PARODI, C. (1999). Borges y la subversión del modelo policial. En *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ciudad de México, México: El Colegio de México, pp. 77-98. Recuperado en <https://borges.pitt.edu/bsol/pdf/xtpolicial.pdf>.
- PARRA SÁNCHEZ, D. (2015). "Sobre la existencia de una novela policíaca española: un breve repaso a sus principales títulos, autores e hitos". *Acta Hispanica*. Vol. 20, pp. 51-62.
- PEDE, P. (2009). *Le radici del Noir, fra letteratura e cinema*. Senigallia, Italia: Ed. Fondazione Rossellini.
- PEÑA GIL, P. (2016). Criminal literature and the rise of the novel. Universidad de Sevilla. Departamento de Filología Inglesa. En <https://idus.us.es/>.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, J. (2017). La Barcelona desencantada de Pepe Carvalho. La crítica social de los usos de la ciudad en la obra literaria de Manuel Vázquez Montalbán, Universitat Autònoma de Barcelona.
- PETRILLI, R. (2004). *Il detective e le parole. Le strutture semantiche del giallo*. Enna, Italia: Città Aperta Edizioni.
- _____ (Diciembre de 2009). Indizi e parole. La semiotica attraverso la detective fiction. En actas del congreso *Detective fiction/Crime fiction. Teorie e applicazioni didattiche*. Universidad de Viterbo.
- _____ (Mayo de 2008). La memoria nel giallo: "ricordo" e "anamnesi". En actas del congreso internacional *Quale memoria per il Noir italiano?*

- Un'indagine pluridisciplinare*. UCL-Studi italiani de Louvain y Centro Studi Italiani de la Universidad de Antwerpen. Louvain-la-Neuve, Bélgica.
- PEZZÈ, A. (Abril-Mayo de 2009). De policías y policiales: ¿dónde la mentira, dónde la verdad? *El interpretador*, 35. Recuperado de <http://www.elinterpretador.com.ar/35/movil/pezze/pezze.html>.
- PIGLIA, R. (1979). Introducción. *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires, Argentina: CEAL.
- _____ (1993). Sobre el género policial. En *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Fausto.
- PONCE, N. (1996). *Literatura y paraliteratura: la narrativa policial en Argentina y en Hispanoamérica*. Palaiseau, Francia: École polytechnique.
- _____ - MERCEDES, M. (2016). La novela negra española. Un ejemplo contemporáneo: Dolores Redondo. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, n. 14, Siglo XXI: Literatura y cultura españolas, pp. 69-81.
- POZZATO, M. P. (2001). *Semiotica del testo*. Roma, Italia: Carocci.
- PRIETO, A. (1967). *Historia de la Literatura Argentina. Capítulo*, vol. 2. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- REATI, F. (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires, Argentina: Legasa.
- REST, J. (1974): "Diagnóstico de la novela policia", en *Crisis*, n. 15, pp. 31-39.
- REUTER, Y. (1998). *Il romanzo poliziesco*. Roma, Italia: Armando Editore.
- RIVERA, J. (1999). *El relato policial en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- RODRIGUEZ, M., A. (2014). *Del género negro a la "ficción paranoica": Blanco nocturno de Ricardo Piglia*, Vol. 9, N. 17.
- ROJAS, R. (1948). *Historia de la Literatura Argentina*, Tomo II "Los Modernos". Buenos Aires, Argentina: Losada. cap. XIV, pp. 388 – 389.
- ROMÁN, C., y SANTAMARINA, S. (2000). Absurdo y derrota: Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez. En N. Jitrik (dir.). (Ed.), *Historia crítica de la literatura argentina, La narración gana la partida*, Vol. 11. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

- RUD, M. (2001). Breve historia de una apropiación, apuntes para una aproximación al género policial en la argentina, *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, n. 17.
- SÁBATO, E. (2010). *El túnel*. Barcelona, España: Seix Barral.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2014). "La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica", *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 7,
- _____ y MARTÍN ESCRIBÁ, A. (2013). "Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto". *Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán CEMVM*, Vol. 1(1), p. 46-62.
- SANUCCI, M. E. (2005). "Una mirada sobre el género: la narración policial en la literatura. modos de construcción de la subjetividad de género en caminaré en tu sangre, de Vicente Battista". *Question*, Vol. 1, N. 8.
- SANZ VILLANUEVA, S. (2002). *Novela española en el fin de siglo*. Madrid, España: Mare Nostrum.
- SCIASCIA, L. (1979). *La Sicilia come metafora*. Entrevista de Marcelle Padovani. (Pag. 97). Milano, Italia: Mondadori.
- _____ (2001). *Una storia semplice*. Milano, Italia: Adelphi.
- _____ (2007). *Il cavaliere e la morte*. Milano, Italia: Adelphi.
- _____ (2014). *Breve storia del romanzo poliziesco*. Milano, Italia: I Corsivi Corriere della sera.
- _____ (2014). *Nero su nero*. Milano, Italia: Adelphi.
- _____ (2016). *Todo Modo*. Milano, Italia: Adelphi.
- SETTON, R. (2009). Raúl Waleis y los inicios de la literatura policial en Argentina. En R. Waleis. (Ed.), *La huella del crimen*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- _____ (2010). Los inicios del policial argentino y sus márgenes: Carlos Olivera (1858-1910) y Carlos Monsalve (1859-1940). En *HeLix. Heidelberger Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft*, núm. 2.

- _____ (2012). Paul Grossac 1848-1929. El Candado de Oro / La
Pesquisa Dos versiones del inicio del cuento policial en la Argentina,
Lingue e Linguaggi. n. 7, pp. 249-262.
- SOBERON, F. (2010). El policial en el cine y la literatura argentina. Berg, H.
(coord.). *Papeles en progresivos y relectura de la tradición en la
literatura argentina*. Universidad Nacional del Mar de Plata, pp. 59-78.
- TODOROV, T. (1974). Tipología de la novela policial, *Fausto*, III: 4, pp.18.
- _____ (1996). *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*. Milano, Italia:
Bompiani.
- TORRENTE ROBLES, D. (1997). *La sociedad policía. Poder, trabajo y cultura
en una*. Madrid, España: CIS.
- TYRAS, G. (2014). “La Barcelona de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003)
y la Marsella de Jean-Claude Izzo (1945-2000)”. *Bulletin Hispanique*, 116-
2, pp. 671-683.
- VALLES CALATRAVA, J. R. (2002). Los primeros pasos de la novela criminal
española. *Iberoamericana*, II, 7, pp. 141-149.
- VAN DIJK, T. (2003). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona,
España: Gedisa.
- VAN DINE, S. S. (septiembre de 1928). “Twenty rules for writing detective
stories”. *American Magazine*.
- VAN TONGEREN, C. (2016). “Confronting Conspiracies in Manuel Vázquez
Montalbán’s Late Carvalho Novels. *Neophilologus*”, **100**, 373–387. En
<https://doi.org/10.1007/s11061-015-9467-z>.
- VARGAS VERGARA, M. (2005). Michel Foucault y el relato policial en el
debate Modernidad/Postmodernidad. *Cyber Humanitatis*, n. 35,
Universidad de Chile,
- VÁZQUEZ DE PARGA, S. (1986). *De la novela policíaca a la novela negra: los
mitos de la novela criminal*. Esplugues de Llobregat (Barcelona), España:
Plaza & Janés.
- VAZQUEZ MONTALBAN, M. (1974). *Tatuaje*. Barcelona, España: Batlló, Serie
Carvalho.

- _____ (1991). *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona, España: Planeta.
- _____ (2009). *Los mares del sur*. Barcelona, España: Planeta.
- VEGA, J. F. (1996). "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial". *Variaciones Borges* 1, pp. 27-66.
- VISCARDI, N. (2013). "De muertas y policías. La duplicidad de la novela negra en la obra de Roberto Bolaño". *Sociologías*. Porto Alegre, n. 34, pp. 110-138.
- WALEIS, R. (2009): Carta al editor para que la conozca el lector. En R. Waleis. (Ed.), *La huella del crimen*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- WALSH, R. (1953). *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- _____ (1987). Dos mil quinientos años de literatura policial. En R. Walsh. (Ed.), *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires, Argentina: Puntosur.