



Eugenio
Fuentes

LOS BAJOS FONDOS DEL CORAZÓN

Las emociones
en la novela negra

TUSQUETS
EDITORES

Eugenio Fuentes
LOS BAJOS FONDOS
DEL CORAZÓN

Las emociones en la novela negra

TUSQUETS
EDITORES

1.ª edición: enero de 2024

© Eugenio Fuentes, 2024

Siguiendo los pasos (pág. 171): © Carmen Calvo, VGAP, Barcelona, 2023

Reservados todos los derechos de esta edición para
Tusquets Editores, S.A. – Avda. Diagonal, 662-664 – 08034 Barcelona
www.tusquetseditores.com
ISBN: 978-84-1107-385-1
Depósito legal: B. 20.838-2023
Fotocomposición: Realización Tusquets Editores
Impresión y encuadernación: CPI Black Print
Impreso en España

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento. En Grupo Planeta agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor. Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.



Índice

Prólogo	9
Ajos y heliotropos	15
«Traedme una espada»	37
Ilustres pioneros	61
Ardiendo	101
Conduce tu carro y tu arado sobre los huesos de los muertos	125
Siguiendo los pasos	167
Detectives resucitados	185
Ciclismo y novela negra	227
Los bajos fondos del corazón	257
Cupido	341
Apéndice	
Índice onomástico	367

Ajos y heliotropos

¿Jerarquía de géneros?

En uno de sus prodigiosos relatos, *La próxima vez* (1895), Henry James cuenta los sucesivos intentos del escritor Ray Limbert por alcanzar el éxito y ganar dinero suficiente con que sostener a su numerosa familia. Sin embargo, al cabo de un tiempo siempre es despedido de revistas y periódicos, pues es incapaz de «escribir mal». Sus textos, demasiado sutiles, no seducen al gran público, su estilo es demasiado literario, demasiado hermoso, supera las limitaciones impuestas por el medio que las publica y perfuma de estética todo lo que escribe: «Cómo era posible que Limbert, empleando toda su sabiduría, compusiera una música pretendida para los oídos más vulgares y que, infaliblemente, esa música estuviera destinada a los ángeles».

Y lo mismo le ocurre con sus novelas, aplaudidas por un reducido grupo de adoradores, pero no por un mercado indiferente a sus virtudes. Incluso cuando aborda rutinarias historias de corte aventurero, el resultado es del más hondo y delicado nivel literario y el lector no sabe en qué baldas de su biblioteca co-

locarlas, entre las novelas de género o entre las que se llevaría a una isla desierta.

Como señala James en este relato —uno de mis favoritos de entre todos los suyos—, quizá resulta tan imposible que logre escribir bien quien carece de dotes para la escritura como que logre escribir mal quien tiene «alguna fijación en lo exquisito. Únicamente sabíamos decirnos que el genio lo desbarata todo, o que nuestro infeliz escritor carecía de *flair*. Cuando salía en busca de ajos, volvía trayendo un ramo de heliotropos».

Creo que James, que se había definido como un autor «insuperablemente invendido», pensaba en sí mismo cuando sugería que, para quien goza de talento, su talento se sobrepone a todo y termina por brillar por encima de dificultades materiales o anímicas y de la falta de tiempo o de dinero, viva en el campo o en la ciudad, en la metrópoli o en la España vacía. Incluso sobrevivirá al peor enemigo, el paso del tiempo, y su obra crecerá mientras van cayendo en el olvido otras que alcanzaron el éxito por factores coyunturales. Para quien goza de talento, el tema y el género literario resultan indiferentes y su libro será un buen libro, pues «¡Es imposible fabricar alpargatas con hilo de seda!».

Mientras leía *La próxima vez*, no podía dejar de pensar en cómo la novela negra se ha ido desprendiendo del calificativo de subgénero, tan constreñido entre corsés de hierro que no tiene posibilidad de alcanzar nivel literario, tópico que implica otro más general, el que sostiene que hay géneros mayores y géneros menores.

Rafael Lapesa afirmó hace ya cincuenta años que no estamos en la época que va

desde Aristóteles hasta el siglo XVIII, [cuando] la clasificación de las obras literarias se hizo con criterio dogmático y regulador. Se creía que los géneros existentes en cada momento eran algo permanente, con sus cánones fijos también; y se buscaban explicaciones racionales para justificar las *leyes* literarias. Pero los códigos de los preceptistas eran constantemente desmentidos por la realidad: unos géneros caían en el olvido, nacían otros nuevos, y los subsistentes experimentaban incessantes variaciones.

Y en efecto, nuestro mundo actual es mestizo y niega todo valor a las clasificaciones genéricas. Todo se mezcla. Las razas ya no están confinadas en un territorio y las cadenas de ADN forman un ovillo inextricable donde todo es mestizaje de sangres, como en los buenos perros. En la gastronomía, en cualquier ciudad media hay restaurantes de los cinco continentes, en un solo plato se combinan ingredientes europeos con asiáticos y africanos y en los postres nos ofrecen frutas mestizas creadas por novedosos injertos. Las categorías monolíticas han desaparecido y hasta una misma persona, a lo largo de su vida, puede adoptar identidades cambiantes (de apellidos, sexo, estado civil...).

En la literatura también se saltan las fronteras y se demanda la innovación desde las escrituras más brillantes, de modo que hoy cualquier jerarquía de géneros suena anacrónica, rancia, infartada, viejuna. Hace

más de sesenta años, una década antes que Lapesa, Maurice Blanchot ya sostenía en *El libro que vendrá*:

Sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio, en las cuales no quiere ordenarse, negándoles el poder de asignarle su sitio y de determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, cualquier libro concierne únicamente a la literatura, como si esta detentara de antemano, en su generalidad, los únicos secretos y fórmulas que permiten dar forma de libro a lo que se escribe. Todo sucedería, pues, como si, habiéndose disipado los géneros, la literatura se afirmara sola, brillando sola en medio de la claridad misteriosa que ella propaga y que cada creación literaria le devuelve multiplicándola —como si existiera, pues, una «esencia» de la literatura.

En la misma línea de criticar la obsesión clasificatoria abunda Rafael Sánchez Ferlosio, si bien refiriéndose a los aniversarios

perniciosos para las cabezas, pues estimulan sus viciosas inercias clasificatorias. Se diría que no leen como escritores, sino como críticos o, peor todavía, como profesores, garciadelaconchas, asignatureros. Una asignatura es el resultado del tratamiento burocrático de un saber o de un acervo cultural —en este caso un conjunto de obras literarias. El primer mandamiento burocrático es clasificatorio: un sitio para cada cosa y cada cosa en un sitio: dórico, jónico, corintio... La cualidad de una obra literaria es sustituida por su valor de posición, o

mejor, por valores de posición atribuidos, a semejanza de la latitud y la longitud, en una más o menos arbitrariamente convenida retícula clasificatoria.

Y Harold Bloom reitera: «El género constituye una categoría inútil cuando se trata de autores de genio».

Hoy, por fin, se impone la idea de que todos los géneros literarios son, en principio, igualmente válidos y ninguno tiene *per se* un valor especial: un libro no es mejor por pertenecer a un género o a otro, pero tampoco es peor. Un género literario ni es una lupa ni es una lente reductora. Tanto monta, monta tanto una novela negra como una novela incolora. ¿Cómo calificaríamos a alguien que despreciara *Moby Dick* por ser una novela del mar, o *Guerra y paz* por ser una novela histórica?

Siento un respeto sagrado por la poesía, por su capacidad para decir lo máximo con el menor número de palabras, y nunca falta sobre mi mesa un libro de versos. Pero esa es una preferencia personal, pues no existe supremacía de un género sobre otro. Las jerarquías están bien en las milicias, no en la literatura. Ni la *Divina comedia* por estar escrita en verso es superior al *Quijote* por estar escrito en prosa, ni los dramas de Shakespeare, destinados al teatro, son inferiores a las novelas de Faulkner, con sus monólogos, descripciones y digresiones.

Más aún, dentro de la obra de un mismo autor, no creo que *Memorias de Adriano*, por ser una novela histórica, sea mejor o peor que los ensayos de *El tiempo, gran escultor*, ni creo que *Crimen y castigo*, por relatar una muerte y la posterior investigación, sea inferior a *Los hermanos Karamázov*.

Del mismo modo, conviene recordar que no es el derroche de fotografías en color, ni haber vendido dos millones de ejemplares, ni —ya puestos— que haya ganado o dejado de ganar un premio lo que convierte a un libro en literatura, sino su capacidad para penetrar hasta eso que no sabemos bien dónde está, pero que llamamos alma, si se me permite utilizar una palabra tan embarazosa en este ensayo que trata del género policial, donde tanta importancia tiene el cuerpo.

En cuanto al tamaño de un texto, no creo que sean ni más ni menos prestigiosos los reinos de Polifemo que los reinos de Liliput. He leído novelas-latifundio de dos mil páginas a las que no les sobraba ni una sola palabra, porque dicen mucho y cuentan mucho —la *Recherche*, *Los miserables*, *Los gozos y las sombras*, *Una danza para la música del tiempo* o *Verdes valles, colinas rojas*—, y en cambio he leído estofadas novelas de cien páginas a las que les sobraban noventa, porque ni dicen mucho ni cuentan nada. Desnudas de todo lo literario, como la reducción de un caldo en cocina con el fin de potenciar su sabor, finalmente, sin embargo, sólo son productos rendidos y recocidos: mucho que leer y poco que aprender.

En música, nadie afirma que una sinfonía sea mejor que una sonata, o una sonata mejor que una ópera. O, hablando de pintura, cuando Cézanne, en los años finales de su vida, se dedicaba a pintar con ahínco bodegones, ¿era peor artista que cuando pintaba paisajes o bailarinas o jugadores de cartas? Cézanne lo negaba y a un amigo al que le extrañaba tanto interés por lo inerte, le respondió: «*Un cadavre? Ça bouge*».

¡Un cadáver se mueve, y se mueve mucho, sobre un cadáver es donde comienzan las investigaciones! Sin embargo, los cuadros de bodegones fueron considerados durante muchos siglos un género menor, los pintores de naturalezas muertas, como Chardin, eran poco valorados y un bodegón de un pintor valía menos que otros de sus cuadros. Por fortuna, ya no se juzga con esos criterios apolillados y la *Cesta de frutas*, de Caravaggio, o el *Pavo muerto*, de Goya, o los misteriosos, atemporales bodegones de Morandi, o los furiosos de Miquel Barceló no son considerados obras inferiores, ni desperdicios de estudio, ni encargos alimenticios.

Por el mismo criterio, tampoco se puede inclinar la balanza hacia el otro platillo y defender que la novela negra, por el simple hecho de ser negra, lleva incorporadas virtudes narrativas.

Aunque sobre la novela negra no hay una definición aceptada unánimemente, tengo para mí que los dos únicos componentes indispensables para adscribir una narración al género negro son el *misterio* y el *daño*, los dos al mismo tiempo o, al menos, uno de ellos y no de modo coyuntural o episódico, sino instalados en el corazón mismo del relato, de modo que los demás elementos narrativos dependen de ellos. Son los arbotantes que permiten elevar su altura y sostienen el edificio sin que se derrumbe. No encuentro otros elementos estructurales exclusivos del género ni otros temas autónomos, y creo que no se puede hablar de novela negra sin incluir estos dos ingredientes, del mismo modo que yo no sabría hablar de una ola sin incluir el agua y el movimiento.

A pesar de la evolución del género, el misterio y el daño siguen siendo su tecnología punta, y no encuentran otros componentes que lo lleven más lejos y a mayor altura. Son dos poderosos caballos que tiran del carro, cada uno a su paso y con sus características: uno más tranquilo, más resistente y capaz de mantener el ritmo en largos recorridos; el otro más salvaje, impaciente y veloz.

Pero el daño y el misterio no son ingredientes banales y no se pueden utilizar a la ligera. Desde siempre, la literatura ha elaborado con ellos platos succulentos. He conocido algún episodio de daño, cuando ataca el punto central de nuestro sistema nervioso, y sé lo que es el dolor y la impotencia, la desesperación y el llanto. Y respecto al misterio, surge de un hipérbaton estructural al cambiar el orden tradicional de las tres artes del relato —presentación, nudo y desenlace— y al iniciar la acción *in media res*, con lo que también invita al lector a especular sobre lo que ha ocurrido antes. El propio diccionario de la lengua española distingue entre la artificiosidad del enigma —cuyo epítome es el siempre ingenioso juego de coartadas de las novelas de Agatha Christie— y la complejidad del misterio, como si los ilustres académicos hubieran tenido en cuenta para estas definiciones la aclaración de Walter Benjamin: «La alegoría conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma conjunto con otro, en el que encaja. Del misterio se habló desde siempre con la imagen del velo, que es un viejo cómplice de la lejanía». Los enigmas se resuelven con el cerebro y no salen de allí, pero los misterios afectan también al co-

razón. El misterio abarca un campo mayor que el enigma y Ricardo Piglia lo precisa mejor: el enigma «encierra un sentido que no se entiende pero que se puede descifrar. [...] El misterio, en cambio, sería un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o que al menos no la tiene en la lógica de la razón o del concepto de realidad que está dado».

Algunos teóricos añaden otros ingredientes constitutivos del género negro: la ambientación en el mundo del delito, la violencia, la intervención de un detective como pieza central de la investigación y la utilización de un lenguaje crudo y directo.

Pero incluso aceptada con flexibilidad cualquier combinación de esos atributos, surgen dificultades para adscribir o no un libro concreto al género negro. Baste como ejemplo una novela de hace pocos años, cuyo argumento reconocerán miles de lectores:

A un exagente de los servicios secretos británicos se le encarga que identifique, consiga pruebas y, si es preciso, elimine a una terrorista que vive camuflada en una ciudad española del noroeste. Se desconoce su identidad actual, pero se sabe que es una de entre tres sospechosas. Cuando, después de un tiempo de investigación, el exagente cree haberla identificado y se ha convertido en su amante, sus jefes lo presionan para que la ejecute, puesto que no disponen de pruebas fehacientes para condenarla en un posible juicio. El exagente lo prepara todo, pero en el último momento decide no matarla. Tiempo después, sus jefes le dicen que la mujer ha participado en un sangriento atentado terrorista donde han muerto inocentes, entre ellos muchos niños.

Su argumento es canónico de una novela negra: la violencia y el crimen, un misterio que resolver, un investigador, un espionaje incluso con cámaras y micrófonos ocultos, la doble identidad. No falta nada y, sin embargo, no es calificada como novela negra. Su título: *Tomás Nevinson*, de Javier Marías.

¿Y acaso no son también el enigma y el daño las espuelas que impulsan *El día del Watusi*, la gran (grande en todos los sentidos) novela de Francisco Casave-lla, cuyo argumento parte de la investigación por el protagonista, Fernando Atienza, de la violación y muerte de Julia, hija de Celso, el mafioso local, de cuyo asesinato se responsabiliza injustamente al Watusi? Un día después de la falsa acusación, el cadáver del Watusi aparece flotando en las aguas del puerto de Barcelona, espoleando una historia que galopa por las intersecciones entre ambientes marginales de prostitución, droga y abusos infantiles y ambientes burgueses de corrupción política, pero que tampoco es incluida entre las novelas negras.

No, no están muy claros los criterios para clasificar una novela negra como negra. Parece que todo el mundo está de acuerdo en lo que significa novela, pero no resulta tan evidente el significado de negra. Además del contenido y la estructura, hoy por hoy influyen en esa adscripción, acaso de manera inconsciente, otros factores, entre los que señalo tres: uno, la propia estrategia editorial al presentar las novedades y la comodidad de la prensa al recibir las, siempre agradecida por estas sabrosas clasificaciones. Dos, la trayectoria previa de su autor, considerado o no como escritor negro, de manera que la nueva obra se juzga

a la sombra de su trayectoria y de su reputación, como si fuera un caballo marcado en el lomo con la divisa de la cuadra a la que pertenece. Y tres, creo que también se trata de una cuestión estética, sí, otra vez la estética, a la que hay que volver de nuevo como se volvía a la piedra de toque para comprobar la pureza de los metales.

Hasta hace dos décadas, tanto como el tema, era la primacía o el desdén hacia la estética lo que calificaba o no a una novela como policial, pues se consideraba que pertenecía al género cuando el contenido, la estructura y los personajes eran consecuencia de un marco previo, rígido e inamovible que se imponía sobre la forma. Y, en cambio, que una novela no debía incluirse en esa calificación cuando el estilo y el lenguaje eran los protagonistas y se imponían sobre el contenido. En una novela de género el argumento era lo más importante, cuando no lo *único* importante, y los demás aspectos del libro giraban en torno a él y se ponían a su servicio. La trama ocupaba el centro de la historia, robaba para sí las mejores energías del autor y debilitaba todos los demás componentes del relato.

Hoy, esos criterios metodológicos exigen una revisión. A estas alturas de la modernidad líquida, mezclada y diluida, la distribución en uno u otro casillero es un hecho secundario, no tiene mayor importancia, porque el género no es un fin en sí mismo, sólo es un medio para un fin. Y un escritor que no tuviera nada que contar en una novela sin género, tampoco tendría nada que contar en una novela de género. Y al revés. Lo que la literatura no da, ningún género lo presta. Como le sucedía a Ray Limbert, el escritor de talento

siempre escribirá bien, encontrará heliotropos aunque salga a recolectar ajos y convertirá lo que para otro es un corsé apretado con las hebillas de la estructura en un espacio fértil donde introducir los mejores hallazgos de su creatividad, del mismo modo que a un mal jugador de tenis cualquier campo le quedará pequeño y a uno de talento las líneas le servirán para engrandecer la belleza del juego.

En el prólogo a su volumen de relatos *Nombre falso* (1975), Ricardo Piglia recuerda que ganó un concurso de cuentos policiales cuyo jurado lo formaban nada menos que Borges, Roa Bastos y Marco Denevi. El premio consistía en un viaje desde Buenos Aires a París para dos personas y una estancia de quince días. Con ese relato, confiesa, «comprobé que escribir por encargo, a partir de ciertas reglas fijas, produce una paradójica sensación de libertad. Stravinski afirmaba que las restricciones y los límites eran la condición que necesitaba su obra. “De lo contrario”, decía, “en cuanto me siento a componer me encuentro abrumado por las infinitas posibilidades.”

No, no existe supremacía de géneros. Lo único importante es el texto: su originalidad, su belleza, su capacidad para suscitar emociones. También es secundario el origen de los materiales: todos los escritores trabajan con los mismos mimbres y metales, con los mismos temas universales y eternos. La diferencia está en el resultado final, en lo que queda cuando a una obra se la despoja de sus componentes genéricos: o bien un montón de escoria o bien unos granos de oro, de plata o de cualquier metal noble que den un poco de luz y que no se oxiden con las primeras gotas de lluvia.

La historia de los géneros literarios no es estática; al contrario, muestra un gran dinamismo. El prestigio, la práctica y la proliferación de unos u otros, su auge o su decadencia están íntimamente ligados al devenir de la historia. Se diría que una determinada realidad inspira la vigencia de determinados géneros y el declive o la desaparición de otros una vez cumplida su misión de dar voz al mundo en el que surgieron y se desarrollaron. Así, la epopeya nace en paralelo al nacimiento de las naciones. Giosuè Carducci lo explica mejor: «La epopeya —cuando es indígena, espontánea, primitiva— viene a ser como el calor y la luz que despide de sí una nación en plena incandescencia por la fusión de sus distintos elementos». La literatura comenzó con el relato de una guerra, la de Troya, pero ya no se escriben novelas bélicas. El ejército, la milicia, el combate han perdido todo su prestigio narrativo y hoy no sólo no se escribe épica, sino que sería difícil leerla, porque los héroes ya no son los soldados, sino personajes anónimos que luchan día a día en otras batallas cotidianas. Stendhal dio la primera señal de ese desinterés por la descripción de la guerra en *La cartuja de Parma*, cuando Fabrizio del Dongo intenta combatir en la batalla de Waterloo y la batalla termina sin ni siquiera haber visto el combate.

La actual guerra de Ucrania nos desconcierta a todos y probablemente surgirán novelas sobre ella, pero sospecho que no describirán combates, explosiones, cadáveres, trincheras, armas, explosiones, sino,

en todo caso, tratarán de sus efectos sobre la población civil.

Los cantares de gesta y las novelas de caballerías, con sus componentes mágicos y su ingenuo idealismo, mueren cuando acaba la Edad Media, cuando los avances que impone el Renacimiento destierran lo feérico y el género es incompatible con los nuevos tiempos de la Razón. Y con el *Quijote* Cervantes oficia su entierro definitivo.

El teatro español del Siglo de Oro parece la expresión congruente de un pueblo que ha llegado a su cima, que se siente seguro de sí mismo y declama en voz alta, sobre un escenario, cómo es, cuáles son sus costumbres, sus creencias, sus leyes y sus obsesiones, antes de que ese ideario derive hacia las dudas calderonianas.

¿En qué otra época sino en el Neoclasicismo podría haber proliferado tanto el ensayo? ¿Y acaso no es la expansión y el creciente poder de la burguesía del xix, *l'aristocratie de coffre-fort* balzaquiana, lo que favorece la explosión de la novela realista, al hacerse lectora y consumir sus gruesos tomos con la satisfacción de verse reflejada en ella? Siguiendo con este rápido recorrido, parece coherente que en las primeras décadas del siglo xx aparezcan las grandes obras que rompen la concepción unitaria de los géneros —el *Ulises* de Joyce, la *Recherche* de Proust, la poesía de Pessoa...—, al mismo tiempo que en la pintura surge el cubismo, en la música el atonalismo y en la física la teoría de la relatividad, que fragmenta la solidez cartesiana de la ciencia. Y no tardan mucho en aparecer las distopías, como contrapunto desengañado a las utopías políticas.

Tampoco han interesado siempre los mismos contenidos. El tema del honor es el mito global de la literatura española del Siglo de Oro, pues del mismo modo aparece en la novela picaresca que en el *Quijote* y en el teatro. No soy capaz de discernir el predominio de ningún mito en la débil literatura de nuestro siglo XVIII. En el XIX quizá sobrevuelen la escritura las distintas formas de vida en las muy heterogéneas tierras de España, con los renacimientos de las demás lenguas peninsulares, la valoración de los diferentes paisajes, de las costumbres y hasta de valores y códigos de conducta, ya que las utopías universalistas no arraigaron en tierras ibéricas, como sí ocurrió en el resto de Europa. En el XX, el tema de la Guerra Civil alcanzó ecos mitológicos, con influencia en vidas, muertes y obras. ¿Y qué *imago mundi* nos ofrecerá el XXI según vayan pasando las décadas? ¿Qué escritor tendrá el talento para crear la obra que lo represente? Es probable que la actual centuria sea femenina y el mito sea la mujer, pero acaso también sea el genoma, o el mestizaje de razas, de creencias, de músicas, de géneros literarios donde se crucen la prosa y la poesía, la ficción y la autobiografía, la lectura y el sonido y la imagen.

Durante el pasado siglo la novela negra alcanzó una mayor aceptación de mercado que de prestigio, impulsada su difusión por las múltiples adaptaciones cinematográficas inspiradas por ella. Pero ha sido en el primer cuarto del siglo XXI cuando ha salido del lazareto, ha consolidado su expansión y ha dejado de ser la gleba de la literatura, despreciada por los géneros clásicos, alígeros, aristocráticos. Hasta ahora ha-

bía sido el sotobosque que se extiende a los pies de los grandes árboles que configuran la historia de la gran literatura: una capa de matas y arbustos espinosos, duros, agrios y correosos, que ni dan frutos como los manzanos ni dan leña para calentarse en invierno y donde no anidan los ruiseñores de la lírica ni pastan los grandes búfalos de la narrativa.

Pero desde que se produjeron los éxitos de público y de crítica tanto de los vigorosos autores nórdicos —Henning Mankell o Stieg Larsson— como de dos maduros autores mediterráneos —Andrea Camilleri y Petros Márkaris—, la novela negra levantó el vuelo y ya no hay editorial que no incluya en su catálogo a algún escritor *noir* —cuando no una colección completa—, a los que cuidan con el mismo mimo que a cualquier otro autor. Si antes había una balda reservada para ella sólo en las grandes librerías occidentales, ahora, bajo la égida del mercado, cualquier librería del mundo que se precie le reserva toda una sección. Hablar bien de la novela negra en un foro académico ya no es un gesto de provocación e incluso le han concedido algún blasón académico importante: John Banville, Leonardo Padura y Fred Vargas han recibido el Premio Princesa de Asturias. Se acepta, en fin, que ningún teórico tiene atribuciones para limitar el número de temas que puede abordar o no abordar un escritor y, ahora mismo, no se me ocurre ningún asunto, ninguna pasión, ningún conflicto, por muy complejos que sean, que no puedan ser planteados en la novela negra.

Son dos los motivos que han contribuido a este cambio. Por un lado, el género ha acrecentado su rigor, su autoexigencia y su cuidado estilístico, ha am-

pliado la variedad de sus temas y ha pasado de la repetición a la evolución.

Por otro lado, desde hace varias décadas autores *de prestigio* se incorporan a él atraídos por su vitalidad, por profundas necesidades expresivas o por superfluos intereses comerciales, o simplemente tentados por el reto de salir a la periferia de los centros literarios. Ya no necesitan una invitación para decidirse a practicarla. Rasgos negros, cuando no obras nítidamente policíacas, aparecen en la escritura de Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza, Juan Benet, José Jiménez Lozano, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño, Ricardo Menéndez Salmón, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Fernando del Paso, Juan José Saer, Fernando Savater, Rosa Montero, Carme Riera, Rodrigo Rey Rosa, Andrés Trapiello, Ramiro Pinilla, Luis Mateo Díez, José María Guelbenzu, Justo Navarro, Santiago Roncagliolo..., por citar algunos escritores en castellano con los que apuntalar mi tesis. En otros idiomas, Umberto Eco, Friedrich Dürrenmatt, John Banville, Leonardo Sciascia, Martin Amis, Julian Barnes, Cardoso Pires... han escrito novelas negras, y no a escondidas ni con la mano izquierda, sino con el mismo rigor que sus otras obras, convencidos de que no hay razones para establecer jerarquías entre las diferentes modalidades. Muchos de ellos han polinizado el policial, lo han embonado con incursiones en su territorio para regresar luego a la escritura que practicaban, sin salir tullidos de una experiencia tan grata, en una exogamia genérica que mezcla las sangres, los temas, los estilos y termina generando la mejora de la raza.

Aunque no todo el mundo considera una virtud esas incursiones. En una ocasión, un colega del gremio policial me reprochó que hubiera publicado una reseña muy favorable sobre un gran escritor que se había incorporado a la cofradía negra, como si viviéramos en un monasterio con celdas contadas y el intruso viniera a competir por su sitio. En este caso el reproche no procedía de un crítico perezoso y acomodado en sus esquemas y clasificaciones que, obligado a revisar sus trasnochados tópicos, se resistía a ponderar el cambio de trayectoria de un autor, como si la literatura fuera una ferretería donde todo debía estar bien clasificado en cajoneras. El escritor policial consideraba que su territorio había sido invadido por un intruso al que sería mejor expulsar como a una especie dañina, a la que no se le podía permitir el acomodo por miedo a romper el equilibrio autóctono, en una suerte de racismo literario.

Por otra parte, luego supe que tampoco a los compañeros del *invasor* les pareció bien aquel cambio de registro, que interpretaron como una deserción, tanto cuesta reconocer cualidades literarias diferentes en un mismo autor. Murmuraron que los abandonaba, aunque fuera temporalmente: ¿adónde pretende ir este?, ¿es que nos desdeña, es que aquí no tiene lo suficiente?, ¿no está bien entre nosotros? ¿Qué más quiere?

Anécdotas aparte, los actuales practicantes de novela negra, con distintos intereses, estilos, trayectorias, han ampliado también sus temáticas, y han profundizado en el retrato de sus investigadores, que ya no son sólo policías o detectives privados. Aparecen detecti-

ves librerías, como Sancho Bordaberri, quien se convierte en Samuel Esparta —en afectivo homenaje a Sam Spade, de Hammett— en *Sólo un muerto más* (2009), *El cementerio vacío* (2013) y *Cadáveres en la playa* (2014), de Ramiro Pinilla. Como un Quijote que a fuerza de leer novela negra pierde el norte —aunque, al contrario que el caballero, afirme «No me pierde la justicia, sino la literatura»— y se convierte en detective, Esparta se viste con americana, corbata y sombrero en el Getxo del autor.

Algo similar ocurre con los crímenes cometidos contra religiosos o por religiosos, que hasta hace poco eran un tabú. Con la excepción de *El sombrero del cura* (1887), de Emilio de Marchi, en el pasado resultaba impensable que el asesino o la víctima en una novela negra fuera un sacerdote. Pero en el XXI el candor del padre Brown ha quedado atrás. Las cosas han cambiado y en mis notas tengo marcadas cuatro obras actuales en las que un sacerdote está inculcado de algún modo, sin contar los monjes asesinos de Umberto Eco y Lorenzo G. Acebedo en *El nombre de la rosa* y *La taberna de Silos*.

En la novela corta *La muerte del fotógrafo*, incluida en el volumen *La pirámide* (1999), de Henning Mankell, un pastor protestante mata al amante de su mujer, en una muestra de que también los clérigos de Lutero se ven arrastrados por la violencia. De ahí que Wallander diga: «¿Por qué no? Los pastores son pastores, pero convendrías conmigo en que no son más que personas». En el relato «El método», incluido en el volumen *Los casos del comisario Croce* (2018), el libro póstumo de Ricardo Piglia, un sacerdote asesi-

na a un seminarista que quiere escapar a su dominio. En *Pecado* (2017), de Benjamin Black, un sacerdote es la víctima de un asesinato, pero el crimen viene causado por los abusos sexuales que había cometido. Y también es asesinado un sacerdote en *Sobre los huesos de los muertos*, de Olga Tokarczuk, de la que hablaré más tarde.

Merece la pena recordar *El sombrero del cura* (1887), por su calidad y porque se adelanta un siglo al tema. Relata la historia de un aristócrata calavera, el barón Carlo Coriolano de Santafusca, quien, para salir de la ruina, asesina con premeditación a un sacerdote. Después del crimen, todo comienza a irle bien: gana mucho dinero en el juego y triunfa en sociedad y en el amor, por lo que el crimen ha sido innecesario. Pero un objeto olvidado, el sombrero de la víctima, se convierte —con la misma contumacia que el clavo de Pedro Antonio de Alarcón—, primero, en motivo de sospecha, y más tarde en prueba de culpabilidad cuando el barón se ve obligado a corregir su olvido. Finalmente, incapaz de gestionar la ansiedad, es descubierto y condenado: «Vino y sangre no era el título de una novela, sino la horrible y verdadera historia de su vida».

El sombrero del cura es la primera novela policíaca de la literatura italiana y también podría incluirse entre los pioneros del género negro, que serán analizados en otro capítulo. Su trama, muy local, se enriquece con ecos de Poe (la importancia de un objeto en el lugar inadecuado), de Dostoievski (el cura asesinado es un prestamista avaricioso; los remordimientos del asesino) y de Lampedusa (la decadencia de la aristocracia de provincias). Su estilo despliega un fino sen-

tido del humor, capacidad de observación de los detalles, buen oído para el lenguaje oral y para la descripción de los tipos populares napolitanos.

Además del cura usurero y poco edificante, aparece otro sacerdote, don Antonio, que bien podría ser un antecedente del padre Brown. Ignoro si Chesterton conocía esta novela, traducida en Inglaterra una década antes de la aparición del padre Brown, pero a mí me parece su antecedente, no sólo por su retrato, también por su forma de reflexionar investigando, o de investigar reflexionando, y por su bonhomía, por la que don Antonio podría ser uno de aquellos treinta y seis hombres justos del Antiguo Testamento.

En su corta existencia como género literario, la novela negra ha demostrado una especial rapidez de reflejos para escrutar la realidad y detectar los temas que interesan y preocupan a la sociedad, para trazar el mapa del lugar por donde nos movemos, con sus barrios de confort o sus zonas de peligro, y las amenazas que acechan aquí y al otro lado de las fronteras. Sus detectives protagonistas han desarrollado un fino aparato sensorial para olfatear lo podrido, para poner sobre la mesa los conflictos y los temas incómodos que revelan el malestar social, una querencia a indagar sobre el terreno antes que a especular sobre temas nebulosos y una indomable tendencia a iluminar lo que no se ve claro, por más que esa tarea no sea exclusiva responsabilidad suya.

Pero, al mismo tiempo, también es un poderoso microscopio para analizar las toxinas del rencor, el pus de la venganza, los animáculos del odio que se esconden en los bajos fondos del corazón.