

M. Fujii

LA NOVELA NEGRA

Javier Coma

Como los acercamientos culturales a los géneros narrativos son, al contrario que éstos, sumamente minoritarios, sucede que cada vez que se habla o escribe de uno de ellos, resulta imperioso comenzar por la repetición de algunos conceptos básicos en relación al mismo.

Y en el terreno de la ficción criminal el tema de principio, para el interesado en los mejores niveles literarios de dicha ficción, reside en el fenómeno que, desde diversos puntos de vista, aísla la tendencia denominada «novela negra» de las otras expresiones novelísticas relativas al hecho del crimen. Vaya por delante que empleo el verbo «aislar» con objetivos puramente didácticos y obligadamente esquemáticos, porque el problema radica nada menos que en la casi imposibilidad práctica de tal aislamiento.

No voy a entrar, desde luego, en definiciones genéricas de la novela policíaca o de la novela criminal —como acepción extrema en amplitud de la ficción en cuyo seno nacerá la corriente llamada «novela negra»—, todos tenemos una concepción, como mínimo aproximada, de lo que es la novela policíaca o la novela criminal, a la que también se

ha bautizado popularmente como novela de intriga o novela de misterio, entre otras denominaciones.

Pero sí interesa recordar, a título de término comparativo que facilite seguidamente el camino hacia la clarificación del concepto «novela negra», que la novela criminal clásica vino centrada teóricamente en su asunción cualitativa del elemento «intriga» y se desarrolló históricamente en función de dicho elemento hasta el punto de recibir el nombre de «novela-enigma» o de «novela-problema». Hablo siempre en términos generales, porque la magnitud de extensión adquirida por la novela criminal presenta múltiples excepciones a todas las teorías, pero desde tal perspectiva es un hecho que en el predominio de tal visión de la novela criminal como un problema o un enigma ofrecidos al lector, los objetivos literarios quedaron manifiestamente por debajo de los objetivos de —llamémosle así— «pasatiempo» o, en términos más radicales, «crucigrama»; y no es de extrañar que, dados estos objetivos, los medios para conseguirlos no fueran preferentemente los literarios sino otros que en el campo de la ficción serían paralelos a los utilizados por los fabricantes de «pasatiempos» o «crucigramas». Hace tiempo ya, propugné un nuevo vocablo, «crucitrama», para intentar descubrir el contenido esencial de la novela policíaca en su acepción clásica. Recuerdo asimismo, que importantes cultivadores de este género defendieron los valores de las novelas correspondientes en función del ingenio con que la trama estaba construida de cara al juego deductivo a practicar por el lector. En definitiva, y si se me permite buscar la máxima claridad del concepto de la novela policíaca clásica mediante un esquema un tanto burdo: el novelista planteaba al lector, a través del relato, un problema a descifrar al compás de la lectura (y que podía consistir en la averiguación del criminal y de otros factores escondidos de la trama), y al fin de dicha lectura aparecía la solución, que, según las reglas, debía ser verosímil y lógica.

Esta novela policíaca clásica no ha dejado nunca de existir, pero con el tiempo ha evolucionado hacia la adquisición de complementarios objetivos literarios, a menudo mediante la introducción del estudio psicológico de los caracteres, y precisamente por ese camino —que supone un mayor realismo en la contemplación de los personajes, de sus móviles y de su entorno social— se ha acercado considerablemente al género que nació por oposición a ella y que sería conocido como «novela negra». De ahí la dificultad actual de un aislamiento entre novela policíaca clásica —la novela-enigma— y la novela negra; pudiera sostener perfectamente que algunos autores, surgidos de la evolución de la novela policíaca clásica, han llegado, por las vías de la excelencia literaria en un género que no exigía fundamentalmente esta cualidad, a lograr unos valores narrativos muy superiores a los de otros escritores que, inscritos en la evolución de la novela negra, en el desarrollo de

un género sí extrapolado por intencionalidades literarias, no han podido exceder una palpable mediocridad de fabulación.

Por ello, mi interés por la novela negra no abarca, desde luego, la ingente producción de este género —elaborada en imitación de temas, figurantes y recursos empleados por sus mejores creadores pero con frecuencia olvidadiza de la sorda lucha creativa llevada a cabo por tales creadores— sino que se limita, por decirlo así, a aquella rama fundamental del género que ha estado integrada por novelistas auténticamente creativos desde una perspectiva literaria; y en esta perspectiva incluyo, a riesgo sabido de las críticas que ella me ocasione desde los puntos de vista de los detractores del realismo social, la capacidad de testimonio adquirida por una notable parte de aquellos novelistas.

Literatura y testimonio: dos elementos que contribuyen a definir decisivamente la eclosión y el desarrollo básico de la novela negra. Téngase en cuenta, como punto de partida, el fenómeno histórico del nacimiento de la novela negra en los años 20 norteamericanos, o sea en la época de los gangsters, de la Prohibición, de la pujanza industrial y consumística, de la lucha de clases —latente sólo en muchos aspectos— dentro de la sociedad capitalista más avanzada económicamente, y téngase en cuenta también las contradicciones de estos hechos con el crack de la Bolsa y la progresiva ruina del país, el fin de los llamados «happy twenties», «felices veinte» y la radicalización de la Depresión, que sustituye parte del gangsterismo —con clásicas ambiciones totalitarias en el marco ciudadano— por un nuevo núcleo de porscritos —con también clásicas ambiciones de supervivencia dentro de la crisis de las zonas rurales—. Este complejo período histórico reclama, ya literariamente, que la novela sobre el mundo del crimen se acerque testimonialmente o críticamente a la realidad, y reclama también, a la inversa, que el novelista testigo de su universo inmediato en lo que concierne a la vida criminal deba acudir a la dignidad expresiva, o sea, al poder literario, para llegar a describir con la máxima eficacia creativa aquella temática. Los primeros novelistas negros —negros en cuanto al género que inician— provienen o de la creación literaria o del testimonio, pero inventan la ficción a la que luego se llamará «novela negra» precisamente porque, en distintos porcentajes según los casos, combinan creación literaria y testimonio. Otro elemento que no les define pero que irremediablemente establece distancias con respecto a la novela-enigma, consiste en que por esta actitud literario-crítica en el marco de la sociedad y de la cultura norteamericanas, tales novelistas se ven afectados en mayor o menor grado por el tema imperecedero de la mejor ficción en Estados Unidos, el enfrentamiento entre el sueño —el sueño americano— y la realidad.

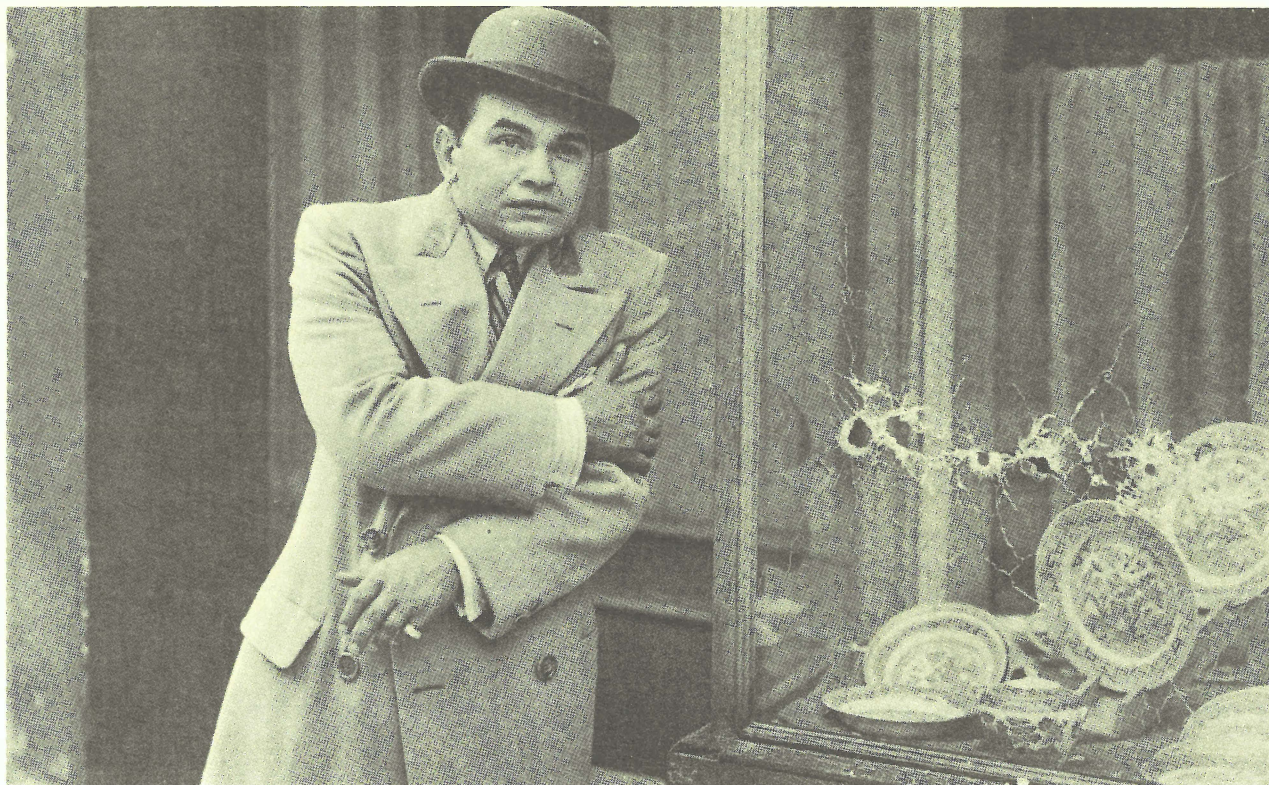
Obsérvese qué pocas millas de contenido y/o de



M. Fujii

forma separan la primera, la primitiva, novela negra, de un amplio sector de la ficción literaria de la época que no se ciñe a las circunstancias expresivas del género criminal, lo que no quiere decir que no recurra a la temática del crimen, y baste citar aquí los ejemplos de *Una tragedia americana* (1925) de Theodore Dreiser y *Santuario* (1931) de William Faulkner, ejemplos constitutivos de una cierta tradición temática en la novela norteamericana «mainstream», la novela en la línea-eje o sea sin género, que llega como es sabido hasta nuestros días enfocando una y otra vez el hecho criminal. Es obvio que, bajo un prisma de crítica literaria, los Dashiell Hammett y Raymond Chandler están más cercanos a los Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Caldwell, Wolfe, Steinbeck, etc., que a los inventores y usufructuarios de un Perry Mason o de un Charlie Chan; ahí reside la distancia entre la literatura y la para-literatura, por no decir la sub-literatura.

¿Por qué entonces, no incluir los mejores novelistas «negros» en la mejor ficción norteamericana y, en consecuencia, olvidarnos del género de novela negra? Es una cuestión que no dejaré de plantearme y que difícilmente podrá resolverse. Pero aún planteándomela, sigo prefiriendo, de momento, enarbolar la importancia del concepto de «novela negra». Existe, primeramente, una causa colateral, circunstancial, que abona el interés de que sigamos extrapolando la novela negra, y es el histórico desinterés que los críticos e histo-

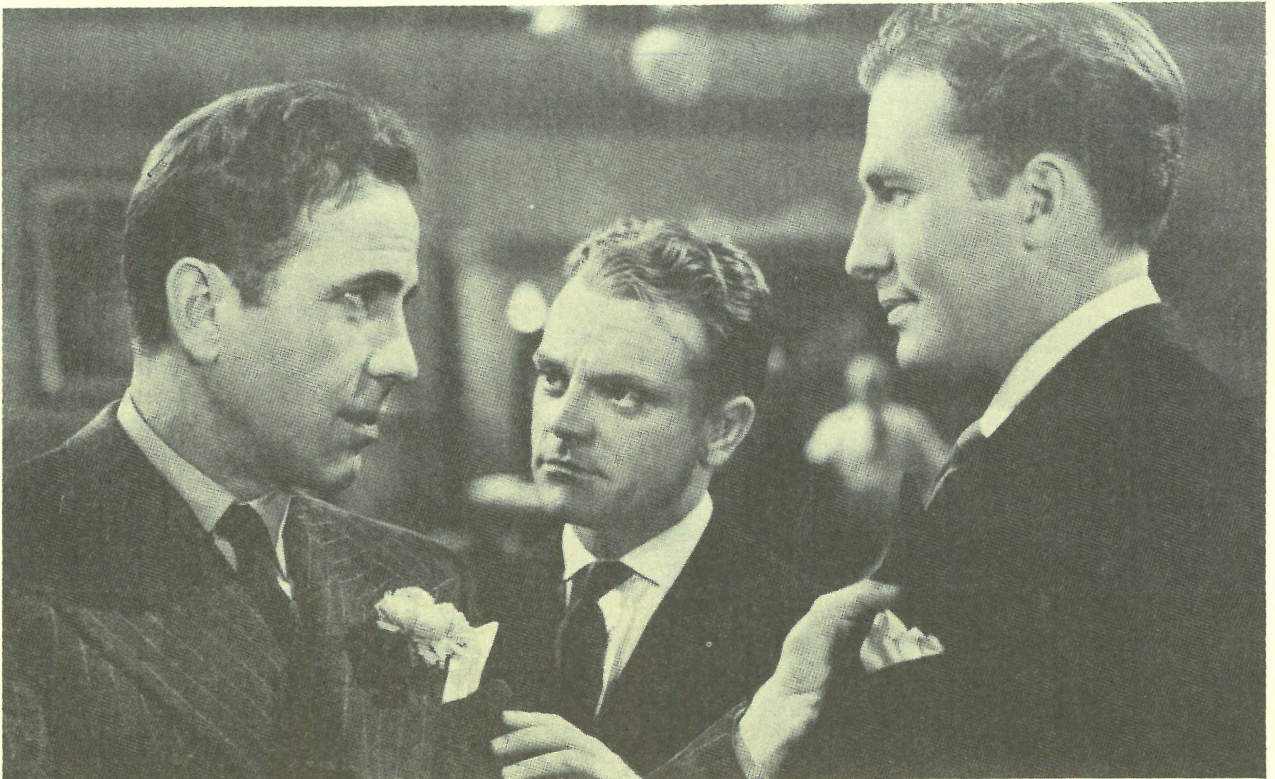


Edward G. Robinson en «Little Caesar».

riadores literarios han demostrado con respecto a la ficción sobre el crimen que no procediera de autores ya consagrados o que entraran en la literatura por caminos o en eventualidades inherentes a cierto prestigio cultural. Volúmenes famosos dedicados al estudio y a la historia de la novela norteamericana prescinden de Hammett y de Chandler y aún hoy el desconocimiento de los críticos literarios sobre la novela negra resulta notorio, como es perfectamente posible comprobar aquí. El concepto de novela negra —que erigieron los franceses, al compás que el concepto de cine negro, tras la segunda guerra mundial y que ha sido adoptado progresivamente en otras latitudes— tuvo un significado industrial y comercial, destinado a promover una nueva área de consumo literario popular, pero asumió también una misión cultural, la de «descubrir» —y lo digo entre comillas porque ya Gide y Malraux lo habían descubierto— a Dashiell Hammett, y después de él se descubrió, asimismo, a Raymond Chandler a Horace McCoy, a Jim Thompson, a David Goodis, etc., etc. Ha sido desde la consideración cultural de este sector de la novela popular cómo se ha aportado a la crítica literaria oficial de los distintos países la información necesaria para el reconocimiento de algunos muy destacados autores de la novela norteamericana; y todavía es desde esta consideración cultural, o sea desde la crítica especializada, que se está recogiendo y suministrando información sobre estos autores —y otros aparecidos después— a dicha crítica oficial. Por tanto, el estudio de la novela negra sigue aún cubriendo

una trascendente laguna de la investigación y del análisis literario en el siglo XX, con lo que, colateralmente repito, puede sostenerse la necesidad de su acepción como género, al menos temporalmente.

Pero existe un segundo factor que favorece la edificación conceptual del género «novela negra» y que estriba en la especialización de sus cultivadores. Casi todos los más importantes autores de novela negra han publicado y publican sus obras por las vías editoriales de la novela popular y, concretamente por las vías de la novela criminal destinada a un consumo popular; además, no acostumbran a escribir novelas sobre otras temáticas, o al menos han escrito o escriben el sector más amplio de su producción particular en la órbita del crimen contemporáneo. Volvamos a citar a Dashiell Hammett: sus novelas largas —a excepción de *El hombre delgado*, que es la menos sustanciosa— vieron la luz de forma seriada en una revista mensual de relatos policiales, «Black Mask». En el caso de William Riley Burnett, recientemente fallecido, podría objetarse a su especialización en el género negro, que llevó a cabo ficción del Oeste, pero deviene evidente no sólo que sus títulos de gloria son *El pequeño César*, *Alta Sierra* y *La jungla de asfalto*, sino también que el cuerpo abrumadoramente principal de su obra se relaciona con la temática criminal de su presente. Una circunstancia más discutible es la de James Mallahan Cain, del que sólo un poco amplio sector de su producción pertenece en rigor al género negro; sin embargo, esta breve parte de las

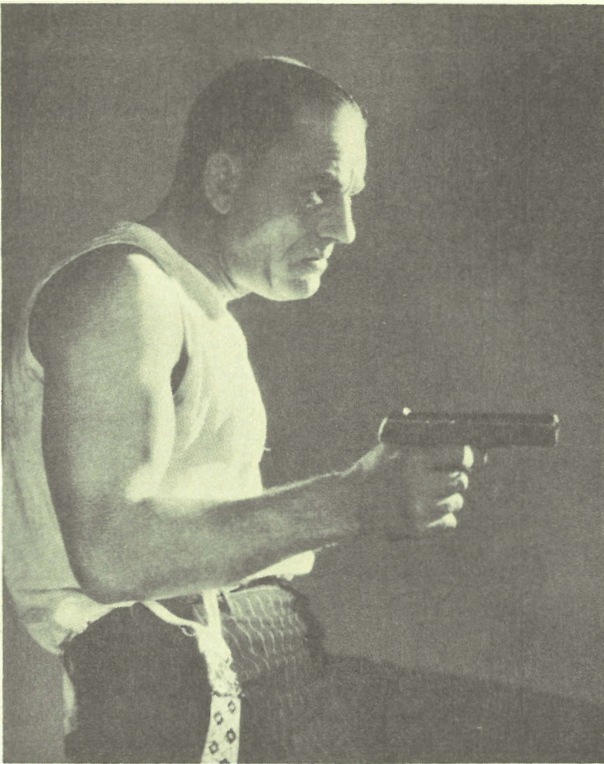


Bogart, Cagney y Jeffrey Lyn en «The Roaring».

novelas de Cain corresponde precisamente a las que le han dado trascendencia literaria, *El cartero llama dos veces*, *Pacto de sangre*, *El simulacro del amor*, además de hacer Historia en la evolución concreta del tipo de ficción donde reposan. Otro caso quizás polémico, el de Horace McCoy (y es polémico acaso sólo por su novela *Luces de Hollywood*) vendría resuelto si se percibiera que de su media docena de novelas largas, cuatro se inscriben sin duda en el género que estamos tratando. Lleguemos a Chester Himes, célebre inicialmente por novelas más allá de todo género, que cabría adjetivar como «sociales»; luego su saga con dos detectives policiales de color, a través de ocho libros consecutivos, es, y ya a priori —como resultado de un encargo del director de la colección especializada de Gallimard «Serie Noire»—, de género, advirtiéndose entonces a la inversa que abundantes contenidos de la novela negra existían en sus primeras obras. Y, finalmente, la especialización desborda toda especulación en contra a través de las creaciones de Raymond Chandler, Jim Thompson, David Goodis, Ross MacDonald, Donald Westlake, a pesar de que en alguno de estos escritores pueda aún hallarse la excepción a su culto principal.

Aprobando pues la existencia objetiva del género novela negra, sinteticemos los elementos que serían útiles para su definición. Primer elemento, el del tiempo histórico, desde principios de los años veinte hasta hoy. Segundo elemento, el del espacio geográfico, que *fundamentalmente* es el norteamericano, sin que ello obste a interesantes

aclimataciones del género en otros países. Tercer elemento: la novela negra trata el crimen contemporáneo desde una perspectiva de creación literaria, lo que no impide desgraciadamente que, al constituir un género, la inmensa mayoría de sus producciones revistan una creatividad literaria obviamente mediocre o incluso nula (pero de lo que no se parte, como elemento básico, es del juego deductivo, factor intrínsecamente paraliterario, que determina la novela policíaca tradicional, la novela-enigma o la novela-problema). Cuarto elemento: su manifestación histórico-industrial en tanto género, como nuevo género surgido del más amplio concepto de la novela criminal. Quinto elemento: la especialización de sus representantes (por lo que no se incluye en el estudio de la novela negra, retomando ejemplos antes citados, a Dreiser y a Faulkner, y en cambio sí a Hammett, Chandler, Burnett, Thompson, Goodis, etc.). A dichos elementos debe añadirse, con respecto a la línea principal de evolución del género, aunque ya esté tácitamente incluida en el tercero (tratamiento del crimen desde una perspectiva de creación literaria), la actitud testimonial o crítica, con lo que, años atrás llegué a una tentativa de definición, a la postre insuficiente como acostumbra a ser las definiciones, y referida, subrayo, a esta línea principal de evolución del género, que era la siguiente: «contemplación crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico por narradores habitualmente especializados». Hoy, efectuaría un cambio, que me fue sugerido, tras el conocimiento de esta definición,



Lon Chaney.

por Ricardo Muñoz Suay y que me parece efectivamente tener la condición de mejorarla: adherir el adjetivo testimonial a la «contemplación crítica», con lo que diría ahora que la novela negra es una «contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico por narradores habitualmente especializados».

Urge en este momento del tratamiento del tema, efectuar una aclaración complementaria. Parece, o puede parecer, por la definición anterior que la novela negra constituya una novela de izquierdistas. Bien, no sucede exactamente así. Pero vayamos por partes. La definición, e incluso mi acercamiento al estudio de la novela negra, repito una vez más, está en función de su línea-eje de desarrollo, y manifiesto mi profundo desinterés por los innumerables subproductos, literariamente hablando, nacidos al calor de este género. En tal línea-eje, la que comprende a los autores que ya he citado y unos cuantos más (aparte de obras aisladas con repercusión en el camino evolutivo del género), sí se encuentra una actitud de cierto progresismo ideológico que cubre un amplio abanico, desde la postura ideológica de, llamémosle así, «derecha civilizada», liberal —en el sentido de este término en Estados Unidos—, de un Raymond Chandler, hasta los posicionamientos marxistas de Dashiell Hammett (aunque no militara en el Partido Comunista hasta después de haber escrito sus novelas), Horace McCoy y Jim Thompson, sin olvidar las aproximaciones (acaso eventuales) de cierto cariz libertario que pudieran atribuirse a Don Tracy, Chester Himes o Donald Westlake.

Pero incluso desde bases derechistas-liberales, como sucede en Chandler y Cain, emerge una actitud no sólo testimonial sino también crítica, e incisivamente crítica, de la sociedad norteamericana, una actitud que es connatural, en aquel país, a muchos intelectuales honradamente demócratas de sus medios de expresión narrativa, como demuestran abrumadoramente la novela, el teatro y el cine norteamericanos.

Ahora bien, fuera ya de esta línea-eje principal (línea-eje que está al albur de mi subjetividad al respecto), ocurre que en los recursos expresivos de la novela negra han hallado aclimatación escritores anti-progresistas e incluso descaradamente ultra-derechistas. Existen dos ejemplos típicos: uno es nada menos que el considerado como iniciador de aquellos recursos expresivos en los primeros años 20, Carroll John Daly, que a lo que parece fue un personaje singularmente violento como los *héroes* que en sus obras se tomaban la justicia por su mano, y que se adelantó en unos meses a Dashiell Hammett en la exposición de una narrativa marginal a la convencionalizada en el ámbito de la ficción sobre el crimen; otro responde al seudónimo de Mickey Spillane (se llamaba en realidad Frank Morrison Spillane) y se afilió expresamente a la furia inquisidora de la época de la caza de brujas y del maccarthismo, de cuya mentalidad constituyen fiel reflejo sus novelas de entonces. Y, naturalmente, desde tales posturas a otras más civilizadas, puede encontrarse a obras y autores con significaciones evidentemente reaccionarias, incluyendo aquí la tendencia destinada a identificar los héroes con la policía, cuyo ejemplo más famoso y acaso más aceptable sería el de la serie de Evan Hunter, con el seudónimo de Ed McBain, sobre la comisaría 87. En este punto, cabe precisar que la novela negra de tal carácter se acerca, si no se identifica, con la clásica novela-enigma en que la razón estaba siempre, apriorísticamente, del lado de los representantes de la ley y del orden, mientras que la culpa moral y ética de los transgresores de las normas del Sistema se daba por supuesta.

Un motivo más, éste, para subrayar de nuevo que la consideración de la novela negra como un valioso fenómeno literario se refiere sólo a sus más importantes cultivadores, y que sin ellos no habría necesidad alguna de singularizar tal género. Sin Hammett, Burnett, Cain, McCoy, Thompson, Tracy, Chandler, MacDonald, Goodis, Himes, Westlake, y algunos más, no valdría la pena hablar de novela negra, ni ésta posiblemente hubiera existido conceptualmente; simplemente, sus representantes de segunda o tercera fila hubieran pasado a situarse entre los menos desdeñables autores de la novela policíaca convencional-tradicional.

Ello no va en contra, sin embargo, de la vitalidad demostrada por el género, vitalidad de la que es prueba el hecho de que, a lo largo de su Historia, la novela negra haya integrado diversos sub-



Vince Barnett, Osgood Perkins, George Raft y Paul Muni en «Scarface».

géneros, adjetivados algunos como corrientes específicas de la narrativa policial en el ámbito norteamericano. Así sucede con las dos primeras ramificaciones de la novela negra, la «hard-boiled» y la «crook-story». «Hard-boiled», de difícil traducción al castellano (yo propondría la fórmula «dura y en ebullición» en su sentido de adjetivar una literatura determinada) fue una expresión típica de los años 20 que se daba a personas, conductas, actitudes, novelas, y que estaba muy en consonancia con la explosión de comportamientos individuales contra las convenciones sociales en el curso de los «happy twenties». «Hard-boiled» sirvió para definir a personajes de relatos criminales que se afiliaban de algún modo a aquellas premisas, caracterizándose sobre todo por su individualismo, su apego a la violencia, su noción particular—muy particular—de la ética y de la justicia, sus inclinaciones a una conducta al margen de las normas vigentes; así, como personaje «hard-boiled» surgió un nuevo tipo de investigador privado, que acostumbraba a utilizar los mismos métodos de los gangsters y que se desvinculaba de las actuaciones policiales, totalmente opuesto al famoso carácter genérico del detective «a la británica» que brillaba por sus apariencias cultas y educadas y por su actitud deductiva. El detective «hard-boiled» se manifestaba más bien en razón a su brutalidad y a un sistema de trabajo donde la acción predominaba sobre la reflexión. La misma expresión, «hard-boiled», sirvió para definir un estilo de novela criminal, el propugnado en cierto momento por la revista de relatos «Black Mask» con la ayuda de Hammett, Whitfield, McCoy,

Paul Cain, el primerizo Raymond Chandler y otros: en su más trascendentes plasmaciones, el estilo «hard-boiled» se decantó a que los diálogos, muy abundantes, respondieran a la dureza de los figurantes (cargándose de cinismo y violencia) y tuvieran un intenso significado narrativo, o sea, que a través de los mismos se narrara simultáneamente la acción; y se decantó también dicho estilo a que esta acción, asimilada a la propia fenomenología del crimen de la época, adquiriera un ritmo crepitante y rápido, a veces llamado «cinematográfico» por algunos teóricos (y piénsese que el estilo «hard-boiled» determinó en buena parte el primer cine sonoro, siendo contratados varios de sus cultivadores literarios por los estudios de Hollywood, en razón precisamente de su capacidad singular para escribir diálogos y acción). Por todo ello, puede hablarse, en la Historia de la literatura negra, de personajes «hard-boiled», de un período «hard-boiled» (referido a los años 20 y primeros años 30), de un estilo «hard-boiled» (decisivo para la total evolución del género, con su culto al behaviorismo, o sea al relato de los comportamientos mediante diálogos y actos concretos, vistos objetivamente), y de un subgénero «hard-boiled» (cuyo rastro, aunque macilentamente, llega hasta nuestro días).

Por lo general, el personaje principal de las novelas «hard-boiled» se enfrentaba al crimen, y con frecuencia era detective privado, en tácita oposición a la abundante corrupción registrada durante el reinado de los gangsters en el seno de las fuerzas policiales y de la administración de justicia. Su posible encanto romántico (con tantos preceden-



William Bendix y Joseph Calleia en «The Glass Key».

tes literarios) desde este punto de vista le hizo evolucionar hacia personajes menos profesionalizados en la lucha contra el crimen, como periodistas, abogados, incluso aventureros, aunque esta condición era casi compartida por todos ellos, cualquiera que fuese su dedicación básica. El mundo narrativo «hard-boiled» se aproximó de este modo al mundo literario (y cinematográfico) adjetivado ligeramente después de los inicios de aquel con un adjetivo de significación similar en castellano, «tough», o sea, «duro»; un sector de la novela norteamericana de los años 30 estuvo compuesto, según los teóricos del tema, por los «tough writers» los escritores «duros», y ahí puede hallarse el nexo tanto tiempo analizado entre Hemingway y Hammett, y que acaso no consista más que en la maximalización estilística del estilo «hard-boiled», en la radicalización de las virtudes de la narración behaviorista.

Por lo que respecta a la novela negra con el marchamo de «tough», «dura», existió la diferenciación, en lo relativo a la «hard-boiled», de que los nuevos personajes «tough», «duros», admitieron la existencia de un protagonismo criminal, o sea que el delincuente (y no el luchador contra los criminales) asumiera el principal papel del relato. Pero este delincuente de la tendencia «tough» tenía una particularidad que le distinguía a su vez de otra corriente, anterior históricamente, de la novela negra, y que ya he citado, la «crook-story», que querría decir «narración de delincuente». El protagonista «tough» no estaba profesionalizado en el delito, el protagonista de la «crook-story», sí. El lector podía identificarse de algún modo con

el personaje «tough», no en cambio con el de la «crook-story» que era el pistolero o el gangster: novelas célebres de la «crook-story», paralelas a las grandes obras «hard-boiled» de Hammett, fueron, en el ocaso de los años 20, *El pequeño César* de Burnett, *Scarface* de Armitage Trail y *Louis Beretti* de Donald Henderson Clarke, todas sobre hombres que hicieron del delito su profesión y que acostumbraron a tener un trágico fin (a excepción del caso de Louis Beretti, integrado definitivamente en la sociedad gracias a la pintoresca ayuda de un periodista alcohólico). En la novela negra de carácter «tough», el protagonista llegaba al crimen ocasionalmente, a menudo en virtud de un acentuado determinismo social, como expresan los clásicos de James Cain *El cartero llama dos veces* y de Horace McCoy *¿Acaso no matan a los caballos?*, libros no casualmente surgidos de la plena Depresión económica de los años 30. En etapas posteriores, se mantendrá la vigencia de la «crook-story», desarrollada persistentemente a lo largo de toda su carrera por William Riley Burnett —uno de sus fundadores, como hemos visto—, y la tendencia «tough» asumirá las modas psicoanalíticas derivando poco a poco en el subgénero denominado «psicología criminal», que indaga sobre todo en los móviles y en el comportamiento del protagonista sumergido de repente en el delito y cuya representatividad moderna será popularmente ostentada por Patricia Highsmith. Sin recibir una denominación específica, se observa también, en los años 30 y con menor incidencia posteriormente, una aclimatación del realismo social en la novela negra, aclimatación observable en obras



With Sterling Hayden, Anthony Caruso, Sam Jaffe en «The Asphalt Jungle».

de Horace McCoy, Don Tracy, y, más tarde, de Jim Thompson (aunque éste participe también, en elevada medida, de la psicología criminal).

Se advierte, de este modo, cómo al llegar la segunda guerra mundial, la novela negra estaba compuesta por obras «hard-boiled», obras «tough», obras tipo «crook-story» y obras afines al realismo social. Empieza entonces, al compás que en la novela sin género de los Estados Unidos por aquellos tiempos, una corriente meliorista, con ánimos de crítica y reformismo, que encuentra en el detective privado un personaje singularmente apto para la tentativa, por lo que surgen en ella las sagas de Philip Marlowe por Raymond Chandler, y de Lew Archer por Ross MacDonal, este último con aparición más tardía, pero antes de que Chandler redacte su obra maestra *El largo adiós*. Uniendo tales personajes con el Agente de la Continental y con Sam Spade, y a tales autores con Hammett, se ha querido identificar la novela negra con novela de detective privado, pero el error es manifiesto: ya la novela más trascendental de Hammett no tiene por protagonista a un investigador, sino a un clásico «duro» inscrito en actividades y ámbitos escasamente legales, me refiero, claro está, a *La llave de cristal* y a Ned Beaumont; y luego, ni Burnett, ni Tracy, ni Cain, ni McCoy, ni Thomson, ni David Goodis, ni William McGivern, etc., otorgan a detectives privados los principales papeles de sus obras, renunciando incluso a protagonismos fijos (una excepción para los casos citados es la de una parte, no muy amplia, de la obra de Don Tracy, que utiliza a un sargento de la policía militar como figurante

básico y persistente). Nace también, entonces, por los años 40, la espléndida producción de David Goodis, patética y desesperanzada, que expresa casi una solitaria confianza en el espíritu de la solidaridad y que significa, de alguna manera, la aportación romántica por excelencia —pero profundamente crítica, a su vez— de la novela negra. En tiempos más recientes, todas las tendencias aludidas se manifiestan con uno u otro grado de intensidad, componiendo el muy variado aspecto de la novela negra en su línea de mayor interés literario. Un cierto y creciente desencanto de los mejores especialistas del género durante las últimas décadas se plasma en autores sobresalientes, como Chester Himes y Donald Westlake, que introducen en el primer plano de su lenguaje un elemento antes poco frecuentado, la sátira, y que, en el caso de Westlake, la conducen hasta la propia autoparodia del género. Pero también es Westlake el feliz responsable de una serie de novelas, con el delincuente Parker como protagonista fijo, en que se aúna la tradición «hard-boiled» con la tradición «crook-story», elevando modernas innovaciones sobre las mismas bases del clasicismo de la novela negra.

Cabría acabar diciendo que también el interés de la novela negra reposa sobre su clasicismo; no menos de una docena de autores pueden considerarse clásicos de un género novelístico que cuenta tan sólo sesenta años y una vida obviamente intensa, temática y literariamente hablando, por no referirme ya a sus repercusiones sociológicas.

