



Ted Lewis  
**CARTER**

Traducción de Damià Alou



el marqués

Hubo un tiempo en el que Inglaterra vivía como si se tratase de una novela de Alan Sillitoe, puro *Kitchen Sink Drama* en el que la mediocridad de las clases bajas reflejaba la falta de aspiraciones de una generación criada entre casas apareadas. Aquella en la que las fiestas al ritmo del *Northern Soul*, los sábados noche y los domingos por la mañana marcaban el limitado horizonte de ambición. Tal vez el *Swinging London*, como tantas revoluciones sociales, contuvo esa herida en el orgullo proletario con sus dosis de rebelión y vanguardia, de nuevos aires para recorrer los caminos de siempre. Probablemente, a Ted Lewis le quedaba un poco lejos de su Manchester natal el revoltijo cultural que estaba forjándose en la gran ciudad. Así que, entre paisajes de viviendas de ladrillo rojo, pubs de fachadas cenicientas y los vecinos malencarados de toda la vida, Lewis dio forma a ese género negro que la literatura inglesa necesitaba para desatascar las cañerías del drama social. O, lo que viene a ser lo mismo, para encontrarle un acomodo más propio de la época, entre canallas, desgraciados y delincuentes de medio pelo.

*Carter* arranca con el regreso a casa de su protagonista, de Londres a una pequeña

población cerca de Manchester. A Lewis le sirve para presentar al lector una descripción sucinta del ambiente, de los cambios y transformaciones sociales -la mayoría a peor- acaecidos durante la ausencia de Carter. Las costumbres, los rostros, el paso del tiempo y su efecto demoledor sobre esa memoria familiar que apenas halla un asidero al que agarrarse en su regreso al hogar. No en vano, es la muerte del hermano la que protagoniza el principio de la historia y, casi de inmediato, nos sumerge en el submundo criminal inglés. Uno bien sencillo, al gusto de Lewis, en el que abundan los *gangsters* que hacen negocio con las tragaperras, el contrabando, los clubes y, faltaría más, las mujeres. A pequeña escala, pero bajo ese manto de invisibilidad que solo los ojos despiertos de Carter saben descifrar.

Para Lewis, diríamos, es tan importante el papel de narrador como el de dialoguista. Su *Carter*, de hecho, es la clase de obra -recordemos, una vez más, a George V. Higgins- que se apoya, y mucho, en las conversaciones entre personajes. Y Lewis sabe cómo hacer de estas una fuente de información, una clase práctica de costumbrismo criminal inglés; todo ello, con la misma soltura con la que nos conduce de un garito a otro, de una pinta de *bitter* a la siguiente, mientras Carter cuenta los días para escapar de ese infierno de lluvia y cielos encapotados con la mujer de uno de sus jefes. Al fin y al cabo, el suyo es otro de esos personajes agotados, cansados del oficio de matar, amedrentar o corromper. De ahí la sorna y el desdén con los que se expresa Carter; el pragmatismo y la violencia expeditiva que aplica para sacar sus conclusiones. Lo que sea con tal de acelerar el resultado de sus pesquisas. Si los antihéroes del cine de Carol Reed subían a la colina más cercana para divisar la línea de aquel horizonte inalcanzable para cualquier hijo del proletariado, el Carter de Ted Lewis parece hacer lo propio cada vez que agota una de sus últimas horas antes de su fuga definitiva.

En *Carter* convive la línea clara del relato criminal, esa que tiene su fuerte en la narración sencilla y la acumulación de situaciones, con una reflexión bastante más amarga sobre ese universo de callejones sin salida y muertes cercanas. No en vano, Lewis nunca oculta que su novela se ennegrece a medida que pasamos las páginas, sorteando afortunadamente los clichés del pintoresquismo rural para apuntar hacia una conclusión fatal. Terminal. Final. Esa misma en la que el héroe se enfrenta a su cansancio, a su falta de horizontes, a su imposibilidad de continuar -porque, admitámoslo, pocas veces las fugas del *noir* terminan con final feliz. Y de alguna manera, si no es con su propia vida, hay que pagar el billete del viaje. Por eso, Lewis nunca evita mostrar a su protagonista como alguien mezquino, peligroso y terrible, por mucho *charm* que desprenda el recuerdo de Michael Caine en la adaptación cinematográfica. En definitiva, como un hijo de puta capaz de clavar un cuchillo en el estómago, de golpear con ganas a la mujer del *gangster* -mientras se preocupa por su otra mujer- y de disparar a bocajarro al sicario que han enviado para devolverle al redil. Todo ello, huelga decirlo, entre

fulanas y películas pornográficas, entre mesas en las que se juega al *snooker* y barras que agotan sus reservas de alcohol para sus parroquianos. En una persecución de ritmo endiablado que, a medida que avanza, se vuelve más turbia y feroz. Más negra y despiadada.

Mientras la literatura escocesa eligió el barrizal como territorio para la novela *noir* e Irlanda hizo de los criminales de medio pelo su particular olimpo de la literatura negra, Inglaterra trató de conjurar el legado del *Kitchen Sink Drama* a base de elegancia y balas, sorna y violencia. *Carter*, novela alfa y omega, de esas que arrancan con un viaje al pasado, en busca de las raíces, para culminar con un aterrizaje en la nada y la destrucción, es la más digna representación de aquella época. En la que el engañoso aire de la rebelión juvenil no podía disimular el hedor de un submundo criminal que, pese a todo, seguía constituyendo una parte sustancial. El horizonte al cual los más mediocres, de vez en cuando, echaban una mirada pensando que, tal vez, algún día saldrían de ese infierno. A ser posible, con vida.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

***Delincuentes de medio pelo*, de Gene Kerrigan (Sajalín) Traducción de Damià Alou | por Óscar Brox**



Gene Kerrigan

## DELINCUENTES DE MEDIO PELO

Traducción de Damià Alou



La novela criminal está repleta de atracos que salen mal, secuestros que terminan de la peor forma posible y situaciones que nunca funcionan como se espera. Para muchos, se trata del carburante con el que poner en marcha el relato. Para otros tantos, una manera de ilustrar el ambiente y el aroma de derrota que envuelve al mundo del lumpen; en especial, cada vez que una novela abarca tiempos difíciles. Paradójicamente, Gene Kerrigan traslada la acción de *Delincuentes de medio pelo* a un momento de relativa paz social en una Irlanda en la que la sombra del IRA es demasiado alargada. Época de bonanza, sí, pero no para todos. El crimen de siempre, el de toda la vida, nos dice Kerrigan, vive otro episodio de recesión. Atento a cualquier oportunidad para dar el golpe, sacar tajada y conseguir un pellizco lo suficientemente grande como para pasar unos cuantos años sin molestarse. O eso, al menos, es lo que parece sugerir la decisión de Frankie Crowe cuando plantea a sus compinches llevar a cabo un secuestro rápido.

Para Kerrigan, lo que define a un criminal como Frankie es ese sentimiento de pertenecer a un estrato inferior, incluso, dentro del violento submundo al margen de la ley. Se puede ser un ladrón, un ratero o puro músculo reclutado para intimidar y extorsionar, pero siempre queda pendiente la cuestión del orgullo. Del

estatus entre delincuentes. Y el de Crowe, en una clara asimetría con respecto a la realidad, se encuentra por las nubes. De ahí, pues, que desde el asalto frustrante que tiene lugar durante la primera escena del libro Frankie se convierta en una bestia asolada por sus debilidades y por la necesidad de llegar a ser algo más de lo que realmente es.

La Irlanda de *Delincuentes de medio pelo* se divide en varias capas, casi todas desconectadas entre sí, salvo cuando deben cooperar necesariamente ante cualquier embate inesperado. La de Justin y Angela Kennedy, los objetivos de Frankie y su banda, es una comunidad cerrada alrededor de la libertad que concede una buena conexión con las esferas políticas y un trabajo de ingeniera jurídica para bancos e inversores; en breve, son hijos de una Europa felizmente neoliberal. La de John Grace y Nicky Bonner, dos de los policías del relato, es una tierra violenta y expeditiva, en la que se puede elegir seguir las normas (como hace Grace) o vivir como en los tiempos de plomo y coches bomba (como hace Bonner). Y, finalmente, la de Crowe y sus socios es una Irlanda que sobrevive a los cambios estructurales. En la que se vive, se muere, se entra y sale de la cárcel, pero nunca se deja de delinquir. Tal vez, pensamos, porque es el camino más corto para diluir ese innato sentimiento de miseria y frustración.

Kerrigan, como anteriormente demostrara en *La furia*, es un narrador ágil, concentrado a la hora de poner en situación al lector y aplicado cuando debe sintetizar contexto, historia y acción. Virtudes, quizá, heredadas de su trabajo como periodista. Quizá, también, de su conocimiento del medio. De los barrios, de los pubs y las caras sonrojadas de sus eternos parroquianos, del desdén que inspira el crimen a pequeñísima escala o de la grasa que deja el pescado rebozado cuando lo comes, rápido y mal, en un puesto callejero. Eso es lo que inspira (a) su escritura, así como la impresión de que corren tiempos extraños para entender las reacciones humanas más naturales: el orgullo, la vergüenza, el terror o el instinto de supervivencia a toda costa. Porque, a la larga, es ese el catálogo de comportamientos que describe su novela. La situación de callejón sin salida a la que se ve abocado Crowe y la escalada de violencia que elige como única escapatoria posible. El horror que envuelve al rapto de Angela Kennedy mientras, en su fuero interno, realiza un rápido examen de conciencia sobre una vida acomodada, la suya, repleta de luces y sombras. Los cálculos de una policía que observa en cualquier caso con una mínima notoriedad mediática una oportunidad para medrar sobre los altos cargos.

En *Delincuentes de medio pelo* todo sale mal porque es así como funcionan las cosas. Los disparos de la policía siempre dan en el blanco humano y las locas evasiones terminan cuando un vecino marcado por el odio del pasado zanja lo que se ha convertido en una deuda de honor con un viejo amigo. Y Kerrigan lo cuenta con tanta convicción que no se le pueden poner pegas. No en vano, ese factor humano

con el que barniza a sus personajes, padres acabados que tratan de vender un exilio a Ciudad del Cabo, las Canarias o Inglaterra como la mejor decisión posible. Maridos violentos que han perdido sus vínculos con una realidad más o menos cercana. Criminales simples, fracasados, cuya venganza es planificar grandes golpes de catastróficas consecuencias. ¿Qué otra cosa se le puede pedir a la novela criminal contemporánea sino la de ejercer de espejo deformante de nuestros deseos y aspiraciones? El mundo ventajista y voraz que Kerrigan plasma en sus páginas es, pues, el último testimonio de una sociedad que, por muchas grandes palabras y buenas intenciones, nunca acaba de funcionar del todo. Como tantos golpes frustrados al sueño de una vida mejor. Más rápida y más sencilla.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

***El diez por ciento de tu vida, de Hiber Conteris (Yulca) | por Óscar Brox***



En *Interrogatorios*, uno de los textos más emocionantes sobre Dashiell Hammett, podemos leer los testimonios del autor de *El halcón maltés* ante el Comité de Actividades Antiamericanas. El compromiso inquebrantable por una idea de libertad en plena Caza de brujas; su defensa ante una persecución que le llevaría a pisar la cárcel. La prisión fue, también, el lugar al que el uruguayo Hiber Conteris fue confinado durante la dictadura cívico-militar que abarcó más de una década. 12 años de oscuridad en los que, entre otras cosas, Conteris empezó a fraguar una novela. Un homenaje al *noir* americano, pero también una reflexión sobre la hondura del compromiso político en tiempos de ira. De asesinatos, desapariciones y juicios sumarísimos. Una ficción con Philip Marlowe y Raymond Chandler como protagonistas, en una América sacudida todavía por el *macartismo*, empeñada en mirar hacia otra parte para tratar de ocultar sus miserias.

Antes de iniciar su novela, Conteris explica cómo encontró en la biblioteca del penal una copia de la biografía que Frank McShane consagró a Chandler. Y cómo a partir de esa lectura, mezclada con las ficciones del autor de *El largo adiós*, creó el esqueleto argumental de *El diez por ciento de tu vida*. Más que los datos,

que la pura investigación, Conteris buscaba el tono. El espíritu. El estilo. Ese gusto impresionista, la humanidad y también la mordacidad, pero sobre todo la integridad moral de un personaje como Marlowe. De ahí que el Los Angeles de su novela resulte, casi, una reconstrucción soñada de los escenarios de tantos otros libros. Una evocación de los ambientes y del paisaje del investigador privado. De sus palabras y de la manera de tramar cada historia por parte de Chandler. De hecho, no es casualidad que Conteris introduzca a modo de paréntesis un capítulo protagonizado por Chandler para reflexionar sobre su idea de la novela, sus búsquedas estilísticas y la importancia del tono. Como si, desde ese pequeño fragmento de ficción, se pudiese reconstruir todas aquellas conversaciones que tuvieron lugar, pero excedieron los límites de la biografía de McShane.

*El diez por ciento de tu vida* arranca con la muerte de un agente literario. Como recuerda Conteris, la figura del agente era, para Chandler y prácticamente para cualquier autor, una suerte de Mefistófeles que, en vez de velar por los derechos de las obras, tramaba toda clase de pactos fáusticos con sus representados -de ahí ese *diez por ciento* que, en fin, se perdía durante la batalla por llevar a buen puerto un trato. Sin embargo, la de Yessin Andres no es la muerte accidental que el escenario inicial plantea, pues tras su aparente suicidio se extiende un ambiente de sospechas, conspiraciones e intereses. Así que ahí está, una vez más, Philip Marlowe; cansado, cínico, abandonado por un tiempo demasiado convulso para un detective. Empeñado en resolver un caso que todo el mundo cree cerrado. Pero que, en el fondo, abarca ese clima de terror político extendido por la Caza de Brujas.

Conteris imaginó a Marlowe como el protagonista de una ficción trepidante, bañada por el sol californiano, las voluptuosidades del deseo y el sentido de la justicia. También, con las suficientes aristas morales como para ubicar al personaje en el contexto de la época. De un tiempo nefasto para el ejercicio de las libertades individuales, en el que la ideología obligaba a utilizar seudónimo y los colectivos gremiales suponían, para la máquina bien engrasada del sistema, un peligroso adversario a la hora de mantener a raya la situación. Por eso, poco a poco, el autor resitúa a la criatura de Chandler en uno de esos ambientes cargados, perversos, tan afines a autores como Horace McCoy. De asesinos contratados para eliminar pruebas, policías maniatados por las altas esferas y empresarios ávidos de información y control. En los que se palpa la corrupción y el cainismo, en los que la bonhomía se paga con el descrédito o la muerte. Y uno tiene la sensación de que, más allá de homenajes, lo que Conteris intenta transmitir es que Marlowe no debe quedar proscrito a la iconosfera de la novela negra, sino que puede ser otra figura más, como la de Chandler, de una realidad partida por el filo político de los acontecimientos. De ahí que, en un ejercicio metaficcional, autor y personaje compartan las páginas de la novela y, podría decirse, resuelvan la naturaleza del crimen mano a mano.



En *Triste, solitario y final*, otra novela con Marlowe como vector dramático, el argentino Osvaldo Soriano contaba la historia de un tiempo definitivamente olvidado, eclipsado, como tantos momentos dorados de Hollywood, por el correr de los años. Es posible que este sea, asimismo, uno de los objetivos de Conteris, pero no el principal. La identificación con Marlowe, con su espíritu infatigable de justicia, nos devuelve años después un gesto de resistencia en tiempos negros para la política. Por eso, esta aventura final del detective, fraguada por la frustración ante un sistema demasiado poderoso, es un análisis de situación. Un informe, desde la ficción, de ese mismo gesto político que Dashiell Hammett protagonizó ante la Corte. La postrera búsqueda de un sentido de la justicia para no caer en una espiral de decepción, de desazón ante la realidad de un tiempo profundamente injusto. Y, en un gesto hermoso, el sentido homenaje a un autor, Raymond Chandler, que encuentra en la ficción de Conteris el final que la realidad no le pudo proporcionar.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

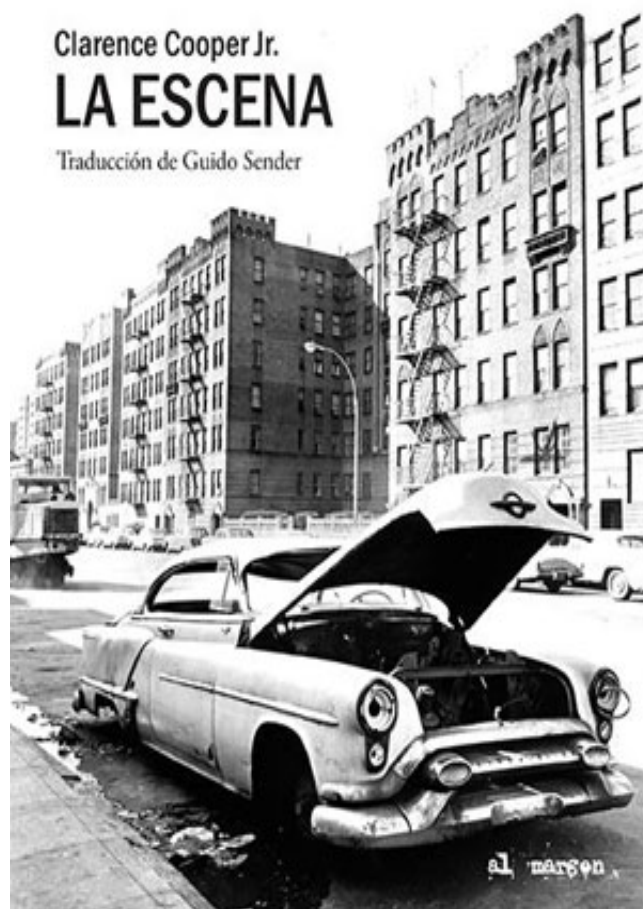
---

**La escena, de Clarence Cooper, Jr (Sajalín)** Traducción de Guido Sender | por Óscar Brox



Clarence Cooper Jr.  
**LA ESCENA**

Traducción de Guido Sender



A Clarence Cooper, Jr. la vida le duró poco. *La escena*, tal vez el único de sus libros que gozó de una buena acogida, ya era la clase de obra que ponía sobre la mesa una visión integral de la realidad, del ambiente y la ciudad. De una ciudad de chulos, putas y heroinómanos miserables que deambulan, entre el ansia y el éxtasis, en busca del mayor número de cápsulas y tapones para calmar el mono. Una ciudad absorbida por la escena, ese paisaje sórdido y degradado de pisos destartalados, habitaciones de pensiones, caletas en las que se esconde la droga y detectives de incógnito preparados para saltar sobre el primer idiota que se ponga a tiro. Un mundo que Cooper conocía demasiado bien, pues por aquel entonces ya era adicto a la heroína y vagabundeaba por los márgenes de la ciudad a la caza de sus personajes. De su realidad.

*La escena*, como *Los reyes del jaco*, de Vern Smith, es una novela de personajes, forzosamente polifónica y sin un protagonista claro. De hecho, la escritura de Cooper siempre se deja llevar de un lugar a otro, de una situación a la siguiente, manteniendo como estructura de hierro una narración que abarca varios meses de acontecimientos. La concesión, quizá, más clara sobre los modelos tradicionales

del género policial. Porque el resto es un descenso a tumba abierta a las entrañas del lugar. A esa manera tan peculiar de hablar, llena de jerga abundante (y esforzada y afortunadamente) vertida al castellano; de cabrones que venderían a su madre por un chute de caballo y de fulanas que arrastran sus desgracias mientras se dedican a robar en los grandes almacenes para revender la mercancía al mejor perista. La ley del cortoplacismo: más que al día, se vive el momento. El instante. La preparación ritual de ese pico de heroína que borboteará en la barriga, provocando una pasajera sensación de náusea, mientras desdibuja los contornos de esa realidad deprimente. Terminal. De la que poco o nada se puede sacar.

En las palabras de Cooper no se puede decir que haya demasiado espacio para la integridad, la humanidad o el respeto. Los policías (los que no están comprados por la red de traficantes de narcóticos) cumplen con su deber y no están menos asqueados de ese mundo que los camellos a los que persiguen. La violencia, el chantaje, ese continuo ejercicio de apretar las clavijas y poner a sus víctimas ante un callejón sin salida, son parte de un método expeditivo para asegurar su supervivencia. Lo que queda fuera de la comisaría, del coche de incógnito, del hogar, es una selva de jeringuillas caseras, vidas destrozadas y cuerpos prematuramente envejecidos que se arrastran como zombis a la espera del prometido tapón. Ni más ni menos. Famélicos, exhaustos, prisioneros de un hambre insaciable que acaba con todo. Con todos.

Cooper había entrado en los primeros años de la madurez cuando empezó a escribir *La escena*. Y quizá esa sensación se deja ver en muchos de los matices de la novela: nunca elude cada detalle de la acción del caballo en el organismo del adicto; tampoco la imagen del brazo calloso que muestra el mapa de los pinchazos y los años gastados entre adicciones y recaídas. No en vano, en su mundo no hay lugar para las segundas oportunidades. Cada personaje que intenta escapar, como el de Andy, cae víctima de un chute caliente. Veneno sobre veneno. Por eso, la Ley, la de esa pareja de policías negros que sigue el rastro de la droga, observa con una mezcla de distancia y horror la degradación de las calles. El rostro hundido de sus víctimas. La sensación de que Rudy Black, proxeneta y yonqui, adolescente tardío y asesino, será otro nombre cuyo rastro se esfumará tarde o temprano entre pesadillas y espasmos, por una sobredosis o, peor aún, por la falta de una dosis con la que callar el ansia. Porque la ciudad de Cooper es la ciudad del hambre. Del mono. En la que la escena se cierne sobre cada personaje como una claustrofóbica realidad que bajo ningún concepto puede abandonar.

Probablemente, *La escena* sea una novela *negra*, o policial, a pesar de todo. Excelente, por supuesto. Porque uno tiene la intuición de que Cooper pretendía llegar más allá de los estilemas del género. Que se valía de ellos como una bombona de oxígeno para alcanzar lo más profundo de ese puro terror que se larvaba

en las calles. En la esquina del barrio, entre prostitutas, chulazos hijos de puta y adictos en fase terminal. Porque *La escena* documenta ese mundo, deja hablar a sus personajes con su propia jerga, sosteniendo cada episodio con sus diálogos, con los dilemas y la rabiosa culpa moral que atenaza cada intento de abandonar la heroína. Con ese sentimiento terminal, final, finito, con el que el paisaje se desintegra mientras sus protagonistas se encomiendan a unos anhelos, a unos sueños, que nunca jamás se cumplirán. El amor, el hogar perdido, el abrazo maternal, otra salida laboral... La de Cooper fue, sigue siendo, la crónica de la ciudad del hambre. El relato, casi en primera persona, del adicto que no pudo dejar de ser. La alegoría de un terror primario, brutal, en una época de pelos afro, pantalones acampanados y chaquetas de pelo de camello. Triste, solitaria y final.

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

**Carver, de Pablo Cazaux (JPM/Cosecha roja) | por Óscar Brox**

# CARVER

Pablo Cazaux



La novela negra siempre ha dado cobijo a los perdedores, a aquellos marginados dispuestos a cualquier cosa para evitar que la vida les pase por delante. Robar. Matar. Mentir. O, simplemente, desvanecerse entre intrigas en las que representan el eslabón más débil. Que son, pues, un preludio para el instante fatal. Para el fin, que no necesariamente significa la muerte, sino más bien la asunción de un sentimiento de soledad tan devastador que nada en el mundo lo puede mitigar. Solo dejar que siga su cauce, hasta que deje de doler. *Carver* es, a su manera, una novela de perdedores. Un relato en el que sus tres protagonistas se ven atraídos hacia la perdición porque no pueden ocultar su necesidad por buscar algo: un nombre, un padre ausente o una vida menos negra. Y es esa una necesidad que los consume, por mucho que sean conscientes de que se acercan a un precipicio, porque quizá les invita a creer que todavía es posible esperar algo. Y que, en ocasiones, esa sensación es incluso mejor que llegar a conseguirlo.

*Carver* comienza con un enano probándose un sombrero de charro ante la atenta mirada de la que será la voz de la conciencia del libro. Otro hombre, otro perdido, que prefiere escapar a su rutina como profesor para buscar todo aquello que su vida de insatisfacciones ha borrado selectivamente. Una cierta idea de la aventura, que tiene en el enano Ramón y la búsqueda de su padre un punto de partida. Frente a la brutal inocencia de Ramón, personaje frontal que inspira tanta ternura como asco, Cazaux opone la mirada de su desconocido protagonista. El don del oportunismo, que asocia su camino al de un personaje inestable que se ha construido la fantasía de ser el hijo bastardo de Raymond Carver. Y a fe que, por momentos, el propio autor parece jugar a construir un relato negro bajo las premisas morales de los cuentos del escritor de *Catedral*. Con esa amarga monotonía que cultivan personajes atrapados en sus vidas interiores. Si bien, huelga decirlo, es solo un ardid para retorcer con inteligencia el desasosiego que provocan las decisiones equivocadas que toman sus personajes. Ese sentimiento de presenciar un choque de trenes a cámara lenta, en el que nada se podrá hacer para salvarles.

Más que un relato de carretera y millas, *Carver* es una historia sobre el fin del mundo. De un mundo. De un relato de hijos sin padres, de hombres sin nombre y mujeres sin futuro. De viejos demasiado viejos y jóvenes que no llegaran a la madurez; de enanos con corazones demasiado grandes y adultos con conciencias demasiado difusas. De cobardes demasiado valientes y locos que anhelan un poco de cordura en el paisaje. Ubicada entre espacios desiertos, cerrados o banales, la novela atrapa a sus personajes en el tedio de unas vidas sin rumbo. Casi, también, sin orden ni concierto. En las que los pequeños delitos o la búsqueda insensata de una mentira aportan la dosis de energía que hace avanzar la fantasía. Que oculta parcialmente la realidad mediocre de sus protagonistas para retrasar, otro poco más, su irremediable final. De ahí que *Carver* se explique a través de las renunciaciones que, a cada poco, los tres personajes asumen para continuar creyendo en el sueño alucinante que les ha sacado de sus respectivos mundos. Que une los destinos de un hombre abandonado, de una adolescente y de un pobre contrahecho. Pero que, también, los ahoga. Los asfixia de tan fuerte que es el vínculo que establecen, un pacto de sangre en el que todo parece permitido si la huida hacia delante sigue como respuesta de emergencia.

*Carver* también podría haberse titulado como el libro de Osvaldo Soriano: triste, solitario y final. O cómo, tras la búsqueda desesperada del padre, el único vínculo posible es el que sus tres personajes han creado. El que, pese a todo, pese a los delitos, pese al asesinato, pese a la fuga insensata de la realidad, concede una pizca de aire en mitad de la asfixia. Esa última bocanada, el rugido final del coche, antes de que las balas traspasen el cristal del parabrisas. Un gesto postrero. Una declaración de guerra: la sensación de que las criaturas perdidas de la novela negra encuentran su razón de ser en el movimiento, en el

viaje a ninguna parte, entre entornos degradados y personajes desgastados. Para los que ya no queda gravedad ni gracia, tan solo un último deseo. Una gran cabalgada sobre la ola. La confianza de saber que, de una vez por todas, ha llegado el final. Y, en definitiva, todo ese dolor acumulado durante sus vidas, la soledad, el abandono y la persistencia en una serie de ideas descabelladas, les ha sido útil. Como una resistencia, condenada al fracaso, ante una vida que, en la mayoría de los casos en la novela negra, nos pasa por delante.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

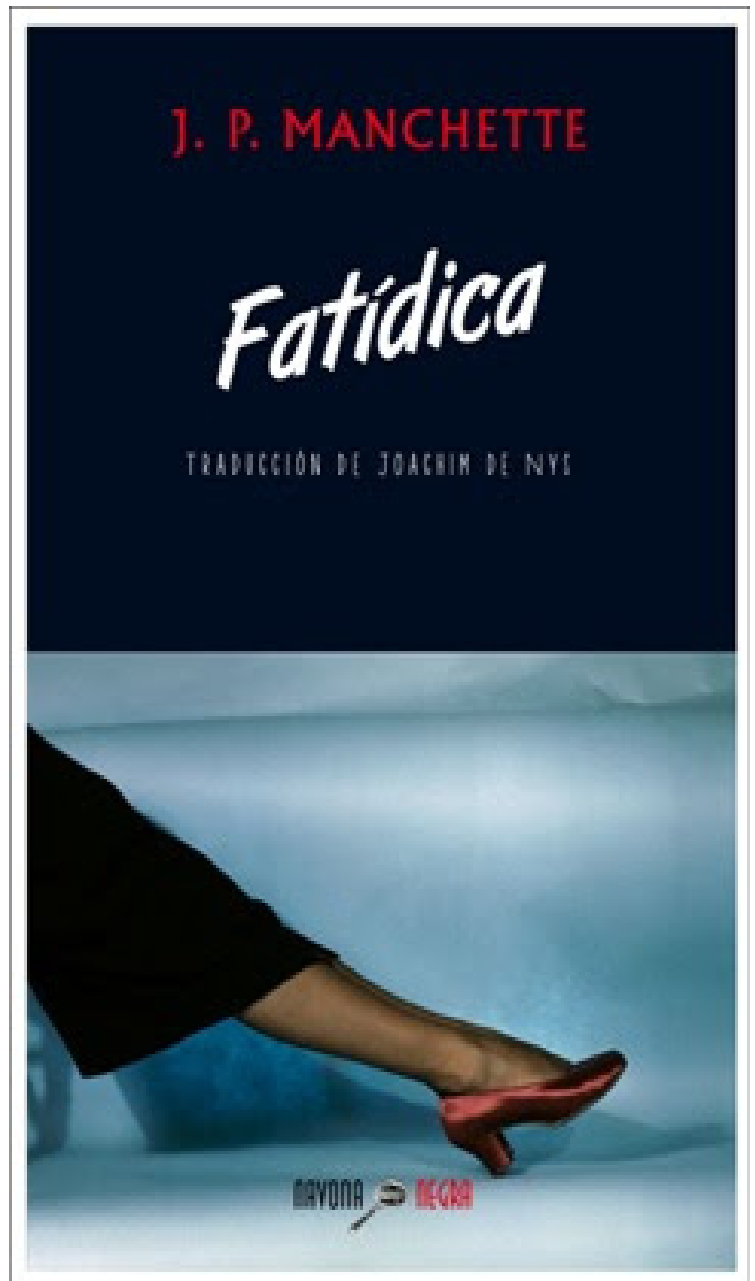
Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

***Fatídica***, de Jean-Patrick Manchette (Navona) Traducción de Joachim de Nys | por Óscar Brox



Admitámoslo, Jean-Patrick Manchette pasó por el *polar* con la fuerza de un tren de mercancías. Y es que pocos autores han sido tan hábiles a la hora de combinar un dominio total de la narración con una exposición despiadada de las flaquezas morales e ideológicas de su tiempo. En efecto, el *noir*, de McCoy a Malet, fue el refugio perfecto para articular el discurso sobre una sociedad agonizante, la de posguerra o la de los años de la depresión, que tomaba forma a través de sus eslabones más débiles: perdedores, buscavidas, ladrones, asesinos, detectives y policías sobornados. Pero en la obra de Manchette todo ese peso, llamémosle clásico, adquiría una rabia y una energía insólitas. Siempre al límite, siempre en el filo. Con personajes sucios y amorales, impotentes y salvajes, perdidos en una eterna tormenta interior que, a la postre, dibujaba desde sus sensaciones las turbulencias de una época políticamente inestable. En la que las revueltas izquierdistas, cuando no los ataques contra las jerarquías conservadoras de toda la vida, reflejaban el estado de las cosas.



*Fatídica* es ese penúltimo peldaño (a Manchette aún le queda reventar las costuras del género con *Cuerpo a tierra*) en la obra de su autor. Una novela en la que los postulados *behavioristas* dictan cada detalle del *modus operandi* de su protagonista, construido matiz a matiz, elemento a elemento. Sin prácticamente diálogos ni pensamientos; solo acciones. Así, tenemos a una mujer. Una mujer en un entorno burgués protegido por las mentiras y delitos de aquellos que ostentan el poder. Impune, a simple vista, pero realmente frágil, puesto que todo conservador es naturalmente pragmático y la fuerza de la manada no tarda en descomponerse cuando lo que está en juego es la supervivencia individual. Manchette describe ese ambiente con sorna y malicia, como una gigantesca carcasa vacía que ya no puede ocultar su podredumbre. El hedor que rezuma su amoralidad. Esa sensación de que, tarde o temprano, las capas más bajas conseguirán pasar por encima. O, como mínimo, desnudar sus debilidades. Enfrentar al grupo de burgueses a la imagen deformada que proyectan sus traiciones, rencillas y malas artes.

Como en *El discurso del método*, como en *Nada*, como en la futura *Cuerpo a tierra*, la burguesía viste el disfraz más grotesco de la sociedad. Y sus acciones, en fin, subrayan esa condición hasta la náusea. O hasta el primer espasmo de violencia, siempre desbordante en la prosa de Manchette, que barre con fuerza el orden de las palabras hasta convertir sus relatos en una pesadilla sin final. En ficciones tan desbocadas que sus protagonistas acaban sumidos en la locura, convertidos ellos mismos en guiñapos de feria devorados por aquello que más les aterroriza. *Fatídica* no es una excepción, al contrario. Su autor ejecuta la venganza de su protagonista femenina con tal delectación que, una vez la historia explota en mil pedazos, se tiene la sensación de que desde la primera página no hemos hecho otra cosa que caer a un abismo sin fondo. A una alucinación de sangre y destrucción, de ricos y degenerados que se machacan unos a otros para intentar quedar con vida, ahorrar ese último aliento y continuar. Esos contra los que Manchette dispara con agrado sus balas, mientras nos habla de las diferencias de calibre, los agujeros que dejan en los cuerpos y el desagradable ambiente de hedonismo y bochornosa indiferencia que describe la vida en lo más alto de las estructuras sociales.

Si David Goodis vivía enganchado al turbio ambiente de una Philadelphia sombría, Jean-Patrick Manchette no podía desembarazarse del aire pútrido de la corrupción moral de Francia. De esa sensación de que la izquierda, de que cualquier revuelta, fracasaba estampada contra el muro de sus ilusiones. Deslustrada por la fuerza con la que los tentáculos del Poder se agarraban a la sociedad. Por eso sus novelas no son tanto nihilistas como atrozmente realistas; radiografías de un sentimiento de derrota, de una energía, que frente a la resignación oponía la misma locura. La nada. La destrucción. *Fatídica* es eso mismo. La nada. La nada que queda tras la violencia más loca, llevada hasta el paroxismo. La nada que dibuja su protagonista, asesina o vengadora, tanto da, mientras se sumerge, malherida, en el fondo de su pesadilla. La rabia. El fracaso. El deseo de anarquía. Los personajes

convertidos en sensaciones, en cuerpos que se revuelven a cada párrafo para intentar sobrevivir. Cueste lo que cueste. Caiga quien caiga. Aunque su destino sea, inevitablemente, la nada.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

***El coche fúnebre a rayas, de Ross MacDonald (Navona)*** Traducción de Nazaret de Terán | *por Juan Jiménez García*



Mucho se ha escrito sobre los diálogos en las novelas de Dashiell Hammett. Y es justo y así debe de ser, porque en ellos está la novela negra que vendrá. Y lejos, Osvaldo Soriano, como el hombre que aprendió de aquellos y nos devolvió cosas igualmente grandes. Pero, entre todos, hay seguramente otro escritor que no solo supo manejar estos con soltura, sino que hizo de ellos su propia escritura, la propia novela, como si lo importante no fuera aquello que hacemos, sino aquello que decimos. Ese fue Ross MacDonal. Por las dudas, ahora Navona va publicando paso a paso sus obras, y la última es *El coche fúnebra a rayas*, nuevo encuentro con un personaje singular: Lew Archer.

Lew Archer es ese detective que no quiere ser nada. Tampoco detective. Un oficio que no le gustaba a su mujer y que tampoco le encanta a él, dice. Es el hombre triste que ve la vida pasar y que no espera mucho de ella. Pero no espera nada de ella apasionadamente. Un día, en su oficina aparece la relativamente joven señora

Blackwell, lo cual no deja de ser sorprendente, dado que está esperando, poco después, a su marido. Su marido es un coronel sin ningún pasado glorioso ni nada interesante que contar. Un tipo hurraño, incluso repelente. La idea de la señora Blackwell es que Archer rechace el caso que le va a proponer su marido: investigar a Burke Dmis, artista bohemio y reciente novio de su idolatrada hija.

Ross MacDonald tenía cariño por alguna cosa más que los diálogos. También le gustaban las tramas complejas y los personajes con una personalidad no menos compleja. La vida puede ser lo suficientemente negra sin necesidad de recurrir a crímenes rituales. Hay policías y detectives y también muertos asesinados o muertos circunstanciales. Mujeres fatales y fatalidad sin más. Pero todo ocurre en la trivialidad de los días que pasan y las pasiones que pasan también (o no: siempre nos quedarán los rencores infinitos).

Aquí, la relación entre padre e hija, hija y madrastra, artista y todos, no tarda en dibujar algo parecido a un retrato preciso. Un puzzle en el que las piezas encajan, hasta que uno se va dando cuenta que no todo es tan sencillo (o tan complicado) como parece. Archer va de acá para allá recogiendo pedazos de rotos de personas a la deriva (cada una con sus propias motivaciones), para acabar dándose cuenta que todos esos fragmentos, parte de historias rotas, no hacen más que negarse y afirmar, para volver a negarse y afirmarse. Novela de desplazamientos en la que Archer va de aquí para allá, nunca demasiado contento, ella misma se convierte en un viaje incansable por unas vidas que rara vez son lo que parecen.

No es un tiempo para héroes. Tampoco para cambiar el mundo. Solo un tiempo para equivocarse, una y otra vez. El negro es un estado de ánimo, una manera de entender algo parecido a la vida. Lew Archer es un hombre su tiempo. Agotado pero incapaz de rendirse. Sin esperanzas pero con la curiosidad necesaria para buscar. Buscar para encontrar algo. La mentira, una y otra vez, y la verdad de cuando en cuando. Y entre todas esas cosas, *El coche fúnebre a rayas* es otro mayúsculo ejercicio dialogado. Del detective triste con los muertos. Del detective triste con los vivos.

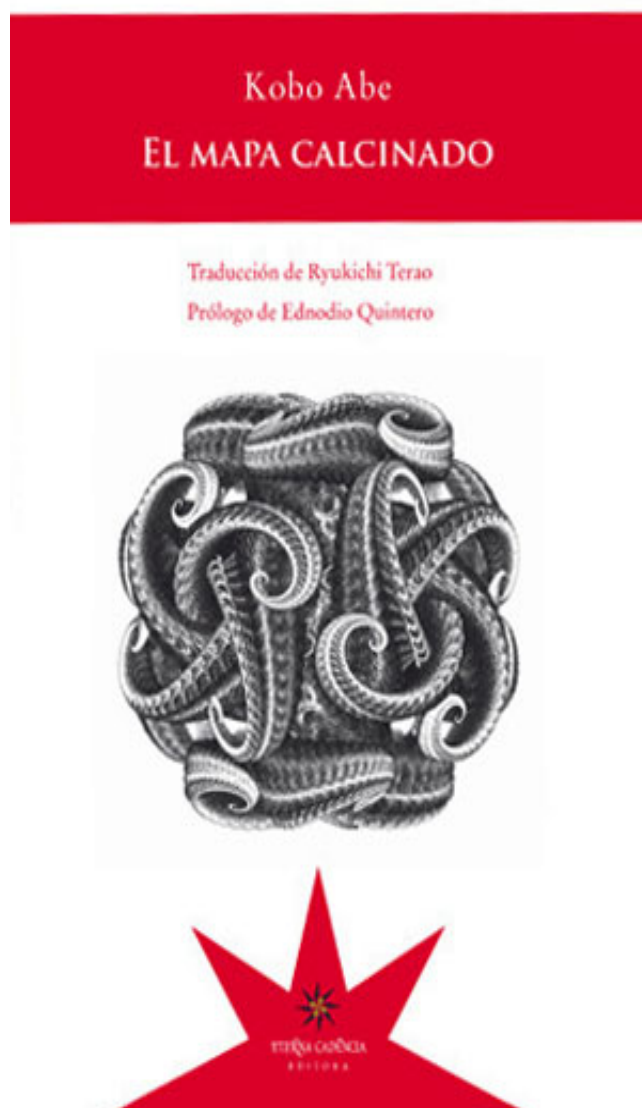
[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

**El mapa calcinado, de Kobo Abe (Eterna Cadencia)** Traducción de Ryukichi Terao |  
por Juan Jiménez García



Pese a la importancia en la literatura japonesa de Kobo Abe, es más seguro que lo conozcamos por las adaptaciones cinematográficas de su obra que por su propia obra escrita. En especial aquellas que, entre los años 1962 y 1968, dirigió Hiroshi Teshigahara, con guiones del propio escritor, y prácticamente realizadas a la par que los libros. Obras como *La mujer en la arena* o *El rostro ajeno*, convertidas en clásicos del cine. El caso es que Kobo Abe ha ido llegando a nuestro país, como otras tantos escritores japoneses, con no pocos sobresaltos y no siempre de la mejor manera. Pero, igualmente, en los últimos años, Eterna Cadencia ha ido publicando su obra con una cierta regularidad y con cuidadas y razonadas

traducciones. Ahora le llega el turno a *El mapa calcinado*, que, precisamente, fue también su última adaptación cinematográfica, su última colaboración con Teshigahara.

*El mapa calcinado* es una obra que difícilmente podría ser llevada al cine sin dejar en el camino todo lo que ella representa. Y es así porque es una obra sobre las palabras, construida con palabras. Tal vez sería demasiado decir sobre el lenguaje. Abe, como podía haber hecho en el cine Jean-Luc Godard con *Pierrot le fou*, escribe una historia de género negro incluso clásica, pero esta historia no es más que un andamiaje para construir sobre él otra cosa. Aquello que verdaderamente le interesa es el edificio de palabras que lo rodeará, en el que estas sustituyen incluso a la trama, desde el momento en que es de ellas de quien caemos irremediabilmente atrapados. Es ese vacío, esa atracción por el espacio en blanco en el interior del mapa-novela.

La historia es la historia de un detective sin nombre que debe buscar a un hombre desaparecido. El encargo viene del hermano de la mujer del hombre, que ha dedicado unos cuantos meses a su búsqueda y que ahora va a gastar algo de dinero en dar con él. Pero no hay punto de partida al que agarrarse. Ninguna pista. Solo una caja de fósforos, un periódico y alguna vaguedad. Nada parece importante para esa búsqueda y cada cual se guarda algo o, directamente, miente. El detective sin nombre vagará por ahí entregado a una búsqueda obsesiva. No por su complejidad, sino porque él mismo es un ser obsesivo, capaz de concentrarse en los detalles más y más mínimos hasta agotarlos, convertirlos en nada, un punto.

Esa obsesión será la que trasladará Abe a su novela. Cada cosa, tenga importancia o no en la trama, será examinada hasta el detalle, colocada en el mismo nivel que aquello que podríamos considerar importante en la investigación. Un trabajo de escritura cincelado sobre el vacío sobre el que el propio detective se mueve. Nosotros, como él, estamos asomados a un agujero espiando a una rara sociedad de humanos.

En su prólogo, Edmodio Quintero relaciona a Koro Abe fundamentalmente con Samuel Beckett y el teatro del absurdo. Al leerle, ambas cosas se nos imponen: en su elaborado trabajo de escritura (que lejos de crear una obra árida, crea una novela que nos atrapa desde el primer instante y de la que no logramos escapar fácilmente) y en su desarrollo, en el que nos vemos enfrentados a una investigación en la que nada parece tener sentido, aunque esa imposibilidad de encontrarlo sea precisamente aquello que la alimenta. Situado como el gato muerto del párrafo final en el centro sin vida alrededor del cual todo gira ruidosamente, el detective sin nombre acaba por completar su misión de la única manera que puede hacerlo, como un acto de coherencia final entre todo lo absurdo que le ha precedido.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

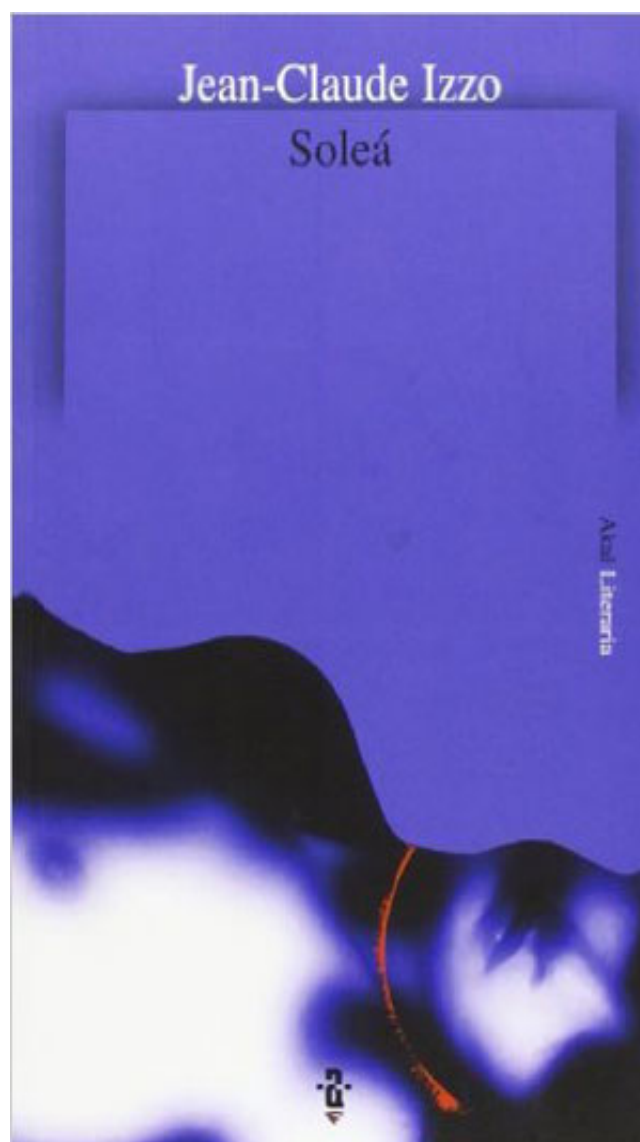
Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir

---

**Soleá, de Jean-Claude Izzo (Akal)** Traducción de Matilde Sáenz López | *por Juan Jiménez García*



*Soleá* es la tercera entrega de la trilogía marsellesa de Izzo y bien podría ser un título para la trilogía en sí misma, si, como leemos, *soleá es una composición poética, que suele versar sobre el tema de la soledad y el desengaño*. En tres versos. El tercer libro es el libro del apocalipsis, el libro de la destrucción, el libro del final de las cosas. No es que Fabio Montale, su protagonista, crea menos en lo que le rodea de lo que creía antes, es simplemente que aquello que le rodea y le importa se muere. Aquello que le jode permanece, indestructible. Y lo que solo eran intuiciones se convierten en certezas.

Jean-Claude Izzo es seguramente el escritor *noir* francés más político. Podríamos incluso decir que sus novelas son novelas políticas que se construyen sobre un andamiaje de novela negra. La novela negra es la forma, pero el fondo es político. No debemos olvidar el lugar en el que están ambientadas, que es Marsella. Una Marsella que pese a ser la segunda ciudad de Francia siempre jugó un papel marginal en el imaginario negro de la novela de aquel país. Hasta allí se iba y se volvía, pero poco más... Lo más paradójico es que es precisamente Marsella la ciudad que reúne todo aquello que el policiaco busca: muertos, una geografía, la mafia, las bandas, el gansterismo,... ¿Entonces? Misterio. Un misterio más que tendrá su explicación, una explicación que no hemos encontrado. Aún.

Eso por un lado. Por otro lado, políticamente, las novelas de Izzo (militante del partido socialista primero, luego del comunista) se convierten en anticipadoras de una realidad que tenemos muy presente hoy en día, y lo son por las propias circunstancias de la ciudad. La inmigración, ese crisol de culturas pero también esas tensiones entre lo nuestro y lo suyo. Una inmigración acorralada, encerrada en las barriadas periféricas, llenas de desesperación y sin ningún futuro (algo que solo pareció percibirse cuando ese problema se trasladó también a París). El ascenso del Frente Nacional. Un partido que ahora puede entenderse como una amenaza pero que ya era una amenaza muy concreta en la Marsella de hace veinte años, aquella en la que se sitúan sus novelas. Y ya no hablamos de la connivencia entre política y mafia, pero también extendida a empresarios, policía, etcétera. En fin, la palabra la conocemos bien. Esa corrupción que sigue tan presente como entonces y a la que se sigue ninguneando.

Todo eso ya está presente en sus novelas y en *Soleá* su presencia es insoportable. A diferencia de otros escritores del *noir* francés, Izzo es mediterráneo y su escritura está más cerca de otros escritores del sur que de la novela americana. Eso le hace un escritor hedonista, con un protagonista entregado a las mujeres y a la comida, al paisaje, a la nostalgia e incluso a la música. Pero (y esa es su paradoja) Montale vive en un estado de desesperación, de tristeza crónica, vital, en la que el presente se confunde con el pasado. El tiempo le ha convertido en un guardián de las esencias, de todas aquellas pequeñas cosas que le hacen vivir, entre los muertos y los desaparecidos. Pero cuando alguien entra en su pequeño



museo y empieza a lanzar a manotazos las piezas, todo se viene abajo, también él. La tercera parte de la trilogía será ese infierno en el que la mafia aparecerá como esa fuerza destructora, ese punto final, ese punto de ebullición en el que el agua desborda los cacharros y la muerte desborda la vida.

[...]

Si no quieres perderte ninguna reseña de las que publicamos, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

Suscribir



Según las crónicas periodísticas de ese día, el martes trece de noviembre de 1984, llovía sobre Benissa, en la costa de Alicante, España. En el cementerio sólo doce personas acompañaron el cuerpo sin vida de Chester Himes en su entierro. Lejos de su lugar de origen y de su lugar en el mundo, Harlem, Nueva York, moría uno de los más grandes escritores afroestadounidenses.

Extraño derrotero el de Chester Himes. Escritor negro de los EE.UU., que comenzó a escribir por los años '30. Estando preso por robo a mano armada, fue en la cárcel

donde se dedicó a la escritura. “Comencé a escribir en prisión. Eso me protegió de los convictos y los carceleros. Los convictos negros tenían respeto instintivo, e incluso miedo por alguien que podía sentarse a escribir a máquina y cuyo nombre aparecía en periódicos y revistas. Los carceleros no podían tocar a quien, pensaban, era una figura pública”-dijo alguna vez, al recordar sus comienzos como escritor. Al salir de la cárcel se instaló en Harlem, que fue su fuente de inspiración. Publicó varios relatos pero alcanzó su fama cuando cansado de las políticas racistas de su país, con el fracaso del *American Dream*, que a todas luces sucedía únicamente para los blancos, emigró a Europa. Se radicó en París, en una cultura y sobre todo con una lengua completamente ajena. Allí fue donde logró el reconocimiento dentro del género negro cuando su novela *Le Reine des Pomes* ganó el premio Quai des Orfèvres en 1958 y fue publicada por el prestigioso sello Gallimard de Francia.

LEER EN  
détour

Número siete

Las penúltimas cosas

Collage: Francisca Pageo



Alexis Ravelo no ha necesitado demasiados libros para convertirse en uno de los referentes de la novela negra de nuestro país. El premio Hammett por *La estrategia*

*del pequinés* confirma lo intuido en *La última tumba*; y *Las flores no sangran*, su última obra, que aquello no fue una casualidad. Atrás quedan las cuatro novelas dedicadas a Eladio Monroy y un montón de cosas más en otros géneros y terrenos. Inscrito en la tradición del *noir* americano más duro, Ravelo ha leído mucho a los clásicos y los ha entendido muy bien, y su escritura, trabajada desde el punto de vista formal, sigue el camino trazado por otros tantos que le precedieron. Por eso, no es extraño que entre sus obras figure un ejercicio de estilo como *El viento y la sangre*, en el que se hacía pasar por un desconocido escritor *pulp*.

Escritor comprometido, políticamente comprometido, estuvo en el Sporting Club Russafa de Valencia para hablar de refugiados en los Martes Negros organizados por Amnistía internacional y la librería Cosecha roja. Y allí estuvimos para conversar con él.

LEER EN  
détour

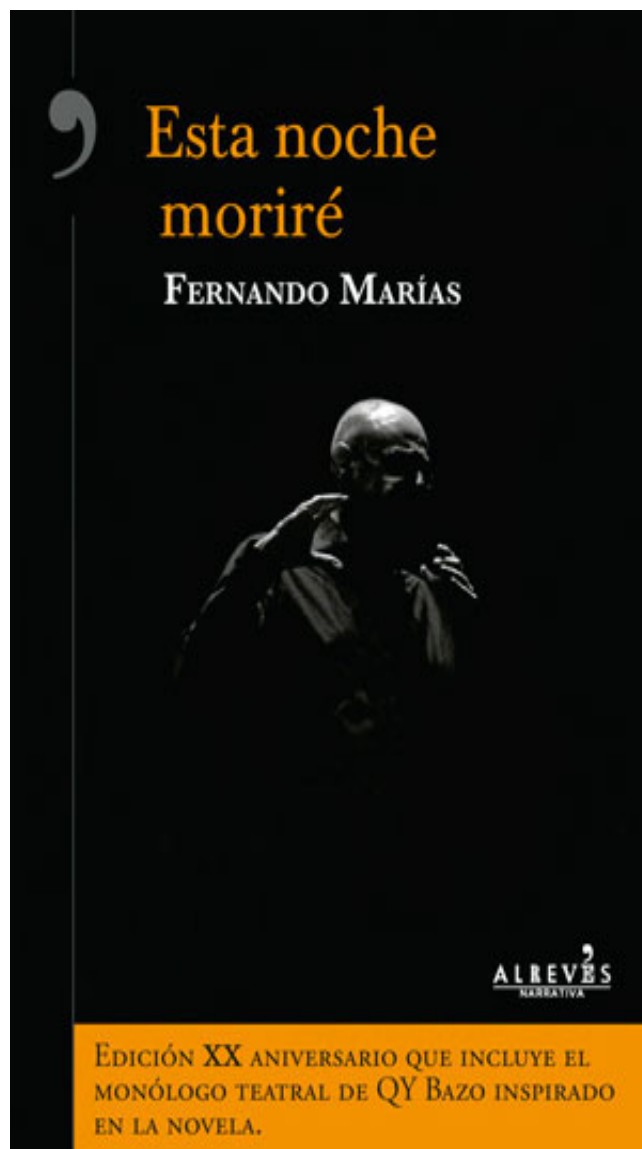
Número siete

Las penúltimas cosas

Fotografías: Francisca Pageo

---

***Esta noche moriré, de Fernando Marías (Alrevés) | por Óscar Brox***



La de *Esta noche moriré* es, sin duda, una de las travesías librescas más singulares de las últimas décadas. Publicada originalmente hace 20 años, la novela de Fernando Marías ha vivido un camino plagado de rescates (primero, por 451; en 2016, por cuenta de Alrevés) y recomendaciones. Algo sorprendente, en efecto, en un género negro, criminal o de suspense, maltratado por el oportunismo comercial y la falta de memoria. Obcecado en crear (e importar) fenómenos literarios sin prestar la suficiente atención al estilo. A la hondura moral. A la pegada. En definitiva, a esa sensación desestabilizadora cuando el lector, absorbido por el texto, detecta ese universo de vidas oscuras, debilidades humanas y mal en estado puro que se arremolina tras cada palabra.

Artefacto casi antes que novela, *Esta noche moriré* es el relato cruel de una venganza; la carta de ultratumba que el mejor villano dirige a su peor enemigo. El sumario de las flaquezas que, en secreto o no, acusan a todo héroe. Que lo carcomen, pulverizan y destruyen hasta recordarle que no es más que una persona normal. Sujeta a su destino, hija de sus decisiones. Con pulso de orfebre, Marías construye su obra como la carta de despedida que Corman, un maquiavélico

delincuente, remite a Delmar, el policía que detuvo sus planes criminales. Antes de morir en prisión, Corman ha trazado un plan maestro para acabar con su némesis. Un viaje a la locura que abarcará décadas, tan perfecto que resultará completamente imprevisto. Pero que, sin embargo, destruirá poco a poco a Delmar. Así, desde la primera línea, la novela avanza al ritmo de cada etapa del plan, mientras nos colocamos en la penumbra de la celda de Corman, junto a su jergón, para escuchar su relato. Su golpe definitivo. Ese mal absoluto que se extiende, muy lentamente, sin que haya manera de vencerlo.

Preciso a la hora de vertebrar su historia, Marías plasma en esa narración en primera persona la intensidad, si más no la turbulencia, con la que el género opera sobre las débiles estructuras morales. El triunfo de Corman y la derrota de Delmar. Su caída al abismo de la vanidad, la adicción y la violencia. Esa impresión de quedar a merced de un demiurgo al que no puede dar caza; que ni siquiera camina varios pasos por delante, sino que es, en sí mismo, una abstracción. Y es que *Esta noche moriré* es, durante el largo monólogo de Corman, un chorro de conciencia. De abyección y terror proyectados en cada palabra. Marías describe cada paisaje desde las intuiciones de su villano protagonista, con el deleite que concede la caída a los infiernos y la consumación de una venganza que, más que nunca, toma la forma de un fracaso. El fin de Delmar. De todas las máscaras que ya no pueden disfrazar su corrupción, la brecha abierta en su realidad familiar, el paulatino abandono de un mundo y su soledad final. Qué perverso ese villano que sueña con el crimen perfecto, que explica el objetivo de su empresa apelando a los motivos que llevaron a Dostoievski a escribir *El jugador*. Para quien el crimen es un arte o, tal vez, el último resquicio de humanidad en un mundo oscuro y degradado.

Marías alterna en su novela un regusto *pulp* por el relato directo -cualquiera imaginaría su historia con la puesta en escena de un artesano del *noir* americano, con el frenesí y la falta de pausa ante la caída al abismo de su protagonista- con esa fina perversión tan poco frecuente en el género español. Devastadora, en lo que supone una exposición del mal. Despiadada, por todo lo que concede a ese criminal que desde la cárcel fantasea con la muerte de su enemigo. Juguetona, pues son los resortes y las maneras de fintar cualquier problema de ritmo o ausencia de cohesión las que alimentan cada tramo de la obra. Como si, en cierto modo, el lector, contagiado por la voz de Corman, hundiese su mirada en las maquinaciones para acabar con Delmar. Tejiese el crimen perfecto, ese que ataca al flanco más débil del ser humano. Y es que lo interesante de *Esta noche moriré* reside en su manera de potenciar la reflexión moral a través de su forma. O cómo héroe y villano parecen fundidos en una sola voz, en un mismo flujo de palabras, que pasa del éxtasis al infortunio, de la crueldad a la piedad, del terror a la compasión.

Estudio de la anatomía del héroe y del villano, la de Marías es, en tiempos

metaliterarios, una estupenda reflexión sobre las formas del género negro. Sus retruécanos y sus lugares comunes. O cómo, con un escenario mínimo, se puede llegar a narrar la caída más dolorosa. La fina crueldad de *Esta noche moriré*, que cualquiera vincularía con los buenos viejos tiempos del *noir* francés, nos traslada a un lugar frío, deshumanizado, conquistado por el miedo y el dolor. En el que no hay salida, solo callejones y vías muertas. Y es tanta la pasión con la que Corman describe su venganza que cuesta no imaginar su narración como un laberinto *borgiano* que nos lleva a recorrer el cerebro de un criminal en el que, esta vez, el héroe no puede zafarse del minotauro. En el que, definitivamente, el mal ha echado raíces.

[...]

Si no quieres perderte ninguna reseña de las que publicamos, puedes suscribirte a nuestra lista de correo. Es semanal y en ella recordaremos todo lo publicado durante los últimos días.

Correo electrónico | Email address:

Nombre y apellidos | Name:

---