

LA POLIFONÍA EN LA TRILOGÍA ZARCO, DE MARTA SANZ:  
DE LA CELEBRACIÓN A LA MANIPULACIÓN  
POLYPHONY IN MARTA SANZ'S ZARCO TRILOGY:  
FROM CELEBRATION TO MANIPULATION

**Deborah CAFIERO**

UNIVERSITY OF VERMONT | Vermont, Estados Unidos

Contacto: [deborah.cafiero@uvm.edu](mailto:deborah.cafiero@uvm.edu)

ORCID iD [0009-0004-2931-3454](https://orcid.org/0009-0004-2931-3454)

**Resumen**

El ciclo de novelas negras escrito por Marta Sanz — *Black, black, black*, *Un buen detective no se casa jamás* y *pequeñas mujeres rojas*— hace alarde de una competencia de voces que se desenvuelve en cada novela de manera distinta. La polifonía viene a ser una estrategia narrativa fundamental y un núcleo temático de la trilogía, transformando la dinámica “negra” a la par que revela las relaciones entre los pudientes y los marginados de la sociedad. Las teorías bajtinianas de polifonía y heteroglosia permiten analizar las interacciones mutantes entre expresión, represión y manipulación por parte de voces distintas en la narración. El presente ensayo enfoca las novelas primera y tercera por su multiplicidad de narradores y la presencia de Paula Quiñones, defensora principal de las voces marginadas. *Black, black, black* revela el poder de la polifonía para iluminar las relaciones que subyacen la sociedad española contemporánea y, tal vez, para encaminar los procesos de control social (tales como la investigación policial) hacia fines más justos, dada una investigadora —Paula— que sabe escuchar, interpretar y encadenar las voces marginadas de la sociedad. En cambio, *pequeñas mujeres rojas* resalta las

**Abstract**

The three *noir* novels written by Marta Sanz—*Black, black, black*, *Un buen detective no se casa jamás*, and *pequeñas mujeres rojas*—feature a competition of voices that develops differently in each novel. Polyphony is a fundamental narrative strategy and central theme of the trilogy, transforming the *noir* dynamics even as it reveals the relationships between the powerful and the marginalized within society. Bakhtin's theories of polyphony and heteroglossia permit analysis of the shifting interactions between expression, repression, and manipulation among different voices in the narrative. This essay focuses on the first and third novels due to their multiplicity of narrators and the presence of Paula Quiñones, the trilogy's main defender of marginalized voices. *Black, black, black* reveals the power of polyphony to illuminate the relationships that underlie contemporary Spanish society, and perhaps to guide the processes of social control (such as police investigations) towards a more ethical purpose, given an investigator—Paula—who knows how to listen, interpret and bring together marginalized voices in society. In contrast, *pequeñas mujeres rojas* underlines the manipulative possibilities of heteroglossic competition, in which

posibilidades manipuladoras de la competencia heteroglósica, en la cual se le abre la oportunidad a un actor malicioso —Jesús Beato— de ofuscar la diversidad de voces para encarrillar el discurso público a su favor. La presencia tan destacada de la polifonía reúne la temática comprometida de la trilogía con su transformación del género negro, permitiendo que la novela negra sirva como “china en el zapato” del lector y encarne los esfuerzos, éxitos y fracasos de los marginados a la hora de buscar la justicia.

a malicious actor —Jesús Beato— can take advantage of the opportunity to obfuscate vocal diversity and channel public discourse in his favor. The conspicuous presence of polyphony connects the political themes of the trilogy with its transformation of genre, allowing the *noir* novel to function as a “stone in the reader’s shoe” and embody the efforts, successes, and failures of the marginalized as they strive for justice.

**Palabras clave:** *Novela negra* || *Sanz, Marta* || *Polifonías* || *Expresión* || *Narración (Retórica)* || *Cuentos policíacos y de misterio españoles*

**Keywords:** *Noir fiction* || *Sanz, Marta* || *Polyphony* || *Expression* || *Narration (Rhetoric)* || *Spanish detective and mystery stories*

La trilogía escrita por Marta Sanz y conocida por su detective homosexual Arturo Zarco —*Black, black, black* (2010), *Un buen detective no se casa jamás* (2012) y *pequeñas mujeres rojas* (2020)— expone una competencia de voces desde la primera novela, donde la narración en primera persona se turna entre tres personajes: Arturo Zarco como narrador de “Black 1: El detective enamorado”, Luz Arranz como escritora del diario en “Black 2: La paciente del doctor Bartoldi” y Paula Quiñones, la narradora de “Black 3: Encender la luz”. Para añadir, cada sección de *Black, black, black* plantea otro nivel dialogante: “Black 1” y “Black 3” son llamadas telefónicas entre Zarco y Paula (su exmujer), mientras que las entradas del diario de Luz en “Black 2” están dirigidas al Dr. Bartoldi, psiquiatra y destinatario imaginario (Sanz, 2010). Luego, el segundo libro del ciclo, *Un buen detective no se casa jamás*, devuelve el foco narrativo a Zarco, aunque reclama la participación dialógica de Paula mediante una serie de llamadas telefónicas nunca respondidas (Sanz, 2012). En *pequeñas mujeres rojas*, la narración se reparte de nuevo entre Paula y Luz —las dos narradoras de la primera novela ausentes en la segunda— mientras Zarco sirve de narratario (Sanz, 2020).

Este juego de narradores abre una competencia de voces como tema repetido y matizado en la trilogía. *Black, black, black* manifiesta tres modelos de dialogar a lo largo de las tres investigaciones de la muerte de la giatra Cristina Esquivel, cuyo

asesinato sirve de motor iniciador de la trama. La novela comienza cuando Arturo Zarco es contratado por los padres de la difunta para que compruebe sus sospechas sobre el viudo Yalal Hussein, inmigrante y albañil marroquí. Este objetivo evidentemente racista provoca disgusto por parte de Zarco, pero de buena gana el detective intenta adoptar el estilo dialogante de los interrogatorios *hard-boiled*, culminando en su fracaso detectivesco. Posteriormente, el diario en “Black 2” presenta un lado de un diálogo fantaseado, creando un autorretrato en que Luz se atribuye una fuerza y agencia que le faltan en la “vida real” de la novela. Por fin, “Black 3” ofrece un modelo dialógico concreto y empático que le permite a Paula resolver el enigma central. Por lo tanto, *Black, black, black* explora una gama de modelos dialogantes para acabar abrazando la diversidad mediante la aceptación lingüística, ofreciendo una visión del mundo —no exenta de ironía— donde la incorporación de voces diversas, especialmente las más marginadas, puede llevar a la verdad. Desde el patrón de novela negra, la exposición de la solución representa un paso hacia una sociedad regida por la justicia, aunque su plena realización quede siempre fuera del alcance del detective.<sup>1</sup>

La proliferación de voces dentro de *Black, black, black* evoca el concepto de polifonía novelística de Bajtín, una afinidad ya notada por José Ismael Gutiérrez (2014): “Bajtín, el padre conceptual del dialoguismo y la polifonía, de haber podido leer la obra de Sanz se habría sentido muy complacido” (113). En particular, las teorías de Bajtín ayudan a precisar las posibilidades gozosas de una polifonía sentada, no en una confluencia armónica de voces como la polifonía musical que surgió en el siglo x, sino en la competencia y el conflicto. Precisamente así, Bajtín caracteriza la evolución literaria desde las tradiciones épica y lírica de la Edad Media hasta la novela decimonónica: “The naïve and stubborn coexistence of ‘languages’ [...] comes to an end—that is, there is no more peaceful co-existence between territorial dialects, social and professional dialects and jargons, literary language, generic languages within literary language, epochs in language and so forth” (Bakhtin, 1981b: 12). En su introducción a este texto, Michael Holquist (1981) subraya el optimismo del análisis bajtiniano de heteroglosia como “a happy redaction of the conditions otherwise so gloomily

<sup>1</sup> En general se ha afirmado que la novela negra —concebida como el subgénero de ficción detectivesca que nació en Estados Unidos a comienzos del siglo xx— niega la posibilidad de una plena realización de la justicia dentro del sistema capitalista moderno, aun cuando se esclarece la solución al enigma. Véase Lino (2013), Martín Escribà y Sánchez Zapatero (2007), Braham (2004) y el propio Raymond Chandler (1953).

charted by Derrida’s epigones as ‘difference’” (xxxii). *Black, black, black* abraza tanto el deleite de una polifonía combativa como el triunfo de la heteroglosia sabiamente aceptada al concederle la solución del enigma a Paula Quiñones, la investigadora que sabe entender la voz ajena e integrarla en un nuevo sistema indagatorio. En esta capacidad se asemeja al lector bajtiniano de la novela contemporánea: “Thus an active understanding, one that assimilates the word under consideration into a new conceptual system, that of the one striving to understand, establishes a series of complex interrelationships, consonances and dissonances with the word” (Bakhtin, 1981a: 282).

Asimismo, se escucha una multiplicidad de voces en *pequeñas mujeres rojas*, desde la alternancia narrativa entre Luz y Paula hasta las voces que se remontan a la Guerra Civil. La trama de la novela se presta a la inclusión heteroglósica, ya que incorpora entrevistas realizadas por Paula con el fin de identificar los restos de las víctimas de la guerra. Las entrevistas a los familiares de las víctimas, al igual que las fotografías de los difuntos, le permiten a Paula reconstruir el hilo de historias perdidas y extender la narrativa franquista en direcciones anteriormente prohibidas. Como describe Francisco Ferrándiz (2008) en su estudio de las exhumaciones recientes de fosas españolas anónimas, “Exhumation and narration are inextricably intertwined. Exhumations elicit storytelling” (177).

Sin embargo, la recogida de narrativas dispersas no acaba por ofrecerle al lector un paso hacia una sociedad española más justa y auténtica. En *pequeñas mujeres rojas*, las estrategias de Paula que tienden a vincular la investigación con la recreación polifónica no llevan a un clímax triunfante sino a la tragedia sangrienta. La polifonía en *pequeñas mujeres rojas* se ve por turnos explotada y atacada, tanto en su expresión de voces marginadas como en la investigación que las yuxtapone. Incluso una figura tan emblemática de la celebración heteroglósica como un barbero itinerante (Bakhtin, 1981c: 162) acaba manipulando la voz ajena hasta dominarla, enterrarla, silenciarla. Si la rivalidad de narradores en *Black, black, black* conforma una reivindicación de la diversidad polifónica junto con su aceptación, en *pequeñas mujeres rojas* la contienda heteroglósica desemboca en una batalla de identidades explícita, violenta e íntimamente entrelazada con el contexto histórico y contemporáneo del país. La celebración bajtiniana, al destruir “every nook and cranny of the habitual picture of the world” (Bakhtin, 1981c: 177), no parece haber previsto los frutos de esta manipulación heteroglósica.

El presente ensayo analiza el desarrollo y las implicaciones de la polifonía en las novelas primera y tercera de la trilogía Zarco. Ya que el análisis se centra en la figura de Paula Quiñones, se omite la segunda novela donde no aparece.

### ***Black, black, black: Desde la apropiación de la voz ajena al abrazo de la diversidad***

*Black, black, black* abre con un detective-narrador, Arturo Zarco, inspirado en los modelos “negros” del siglo xx. Zarco inicia su narración comparándose con el detective norteamericano Philo Vance, para después declararse “fuerte, viril” (Sanz, 2010: 13) como un detective *hard-boiled* clásico. En seguida, Zarco permite que el modelo “negro” le imponga un filtro visible, en la forma de gafas oscuras que distorsionan su percepción de la realidad madrileña: “Veo gris el cielo y las fachadas de los edificios de cuatro plantas y la ropa en los escaparates de las tiendas. Gris el cristal de mis gafas por dentro y las vidrieras de los locutorios, grises las antenas parabólicas y los líquidos que quedan en los culos de los vasos de vermú” (22). Sus gafas le enmarcan la realidad urbana según el estilo monocromático del cine *noir* clásico, representando un oficio en que “rebusc[a] entre las basuras un pasaje que ya [ha] leído” (17).

Con su manera siempre mediada de ejercer su profesión, Zarco intenta adoptar las estrategias discursivas de la novela negra clásica, en donde un detective-narrador toma posesión de su mundo novelístico con su estilo descriptivo. El ejemplo icónico apareció con Philip Marlowe, detective-narrador de las novelas de Raymond Chandler, cuyo lenguaje figurado engendró imágenes “that flash all around us like guns” (Hartman, 1983: 222) y llegó a conformar una tradición narrativa: “the paratactic, assertive voice of noir” (Varón González, 2020: 267). La misma Sanz (2014) observa que “la inocente acción de describir un paisaje, aspira a acotar -conquistar- un espacio” (11). En el esquema descriptivo de Chandler (1983), el detective-narrador “conquista” su entorno según clasificaciones socio-económicas donde el detalle es capaz de comunicar toda una verdad social oculta: “hotels and apartment houses and celebrated restaurants [...] owned by men who made their money out of brothels, in which a screen star can be the fingerman for a mob, and the nice man down the hall is a boss of the numbers racket” (236).

Zarco desenvuelve su conciencia de detective “negro” fijándose en detalles que reúnan el estilo cultural y la clase económica de lo observado: “Por la rendija atisbo un piso de espacios diáfanos, amueblado según las directrices de una revista de diseño. [...] Sin embargo [...] percibo pequeños detalles que personalizan una decoración pretenciosa en su minimalismo y manifiestamente *pija*” (Sanz, 2010: 37). Con estas palabras, Zarco enmarca a Cristina Esquivel, la primera víctima, dentro de la categoría de los “pretenciosos” de clase media, al mismo tiempo certificándose a sí mismo como experto en clasificaciones culturales. La palabra *pija* señala un vocabulario “indicative of types” (Jameson, 2016: 12), con el cual Zarco indica que sabe encajar a los actores sociales dentro de los papeles que ejercen.

Siguiendo otra práctica narrativa “negra”, Zarco cita las palabras de otros personajes con ortografía según su acento.<sup>2</sup> La transcripción “fiel” —es decir, distorsionada— de las palabras del otro refleja su categoría social, prosiguiendo una tradición realista que pretendía evocar distintas capas socioeconómicas a la vez que excluía las voces así deletreadas de la norma expresada con la voz del narrador.<sup>3</sup> Por ejemplo, Zarco reproduce las palabras del viudo marroquí: “Ahora estoy en el paro. Piro soy albañil. ¿Qué pasa con mis suigros?” (Sanz, 2010: 39) Zarco deja claro que su distorsión ortográfica impone una distancia narrativa, social y emocional entre él y Yalal Hussein: “Lo he hecho [...] [c]omo un especialista en fonética que usa su espectrógrafo” (45). A continuación, intenta emprender un interrogatorio agresivo al estilo de novela negra. “Disparo una primera bala -dialéctica, retórica, verbal, en sentido figurado- para calibrar a Yalal Hussein” (Sanz, 2010: 40). De esta forma Zarco pretende apropiarse del discurso ajeno combinando la perspicacia con la agresión como herramientas principales de investigación.

Al final Zarco sufre un fracaso rotundo como detective “negro”, consecuencia no sólo de su incapacidad de desempeñar tanto la perspicacia como la agresión, sino del conflicto irresoluble entre el estilo discursivo “negro” y las identidades del siglo XXI. El autorretrato inicial de Zarco sitúa el núcleo de este conflicto dentro de la misma

<sup>2</sup> En *Red Harvest* (1929), la primera novela *hard-boiled*, Hammett (1974) llamó la atención a esta estrategia en su descripción de “Personville” pronunciado como “Poisonville”.

<sup>3</sup> Tómese como ejemplo la transcripción de Emilia Pardo Bazán (2021) de las palabras de una mujer pobre en su cuento “En tranvía”: “Una ladronaza pintá y rebocá, como una paré” (10-11). El efecto excluyente de la ortografía distorsionada se ve multiplicado por el contraste entre la mujer pobre y los otros pasajeros adinerados del tranvía.

identidad del detective, al pasar desde los patrones de la novela negra hasta su propia homosexualidad: “No puedo evitar ser una persona pulcra ni que me gusten los muchachos de baja estatura y complexión débil” (Sanz, 2010: 13). Con estas palabras Zarco se reconoce como figura marginada y posiblemente rechazada por el género de su propio relato. Asimismo, está consciente de su estatus marginado entre sectores de la sociedad española, observando que los padres de la víctima, “no [lo] habrían contratado jamás” (18), si se hubieran enterado de su homosexualidad. Le molesta el cántico de Luz —“No es ni carne ni pescado, el señor alcanforado” (35)— así como la reacción que atribuye a Clemente, otro residente de la casa de vecinos —“Juraría que se está sonriendo, aunque es imposible que me haya reconocido como el señor alcanforado” (36). Para añadir, su voz de detective-narrador oscila entre características pertenecientes a la novela negra y otros momentos cuando reconoce su propia inseguridad. A modo de ejemplo, la descripción anteriormente citada del piso de Cristina Esquivel ofrece un momento donde el detective-narrador intenta dominar la investigación con una descripción que “acota” el escenario, pero cinco oraciones más adelante Zarco confiesa: “Procuro liberarme de mis prejuicios y de mis primeras impresiones. Me corrijo. Me purifico” (38). El propio Zarco reconoce que la estrategia “negra” de componer descripciones con detalles reveladores de categoría social constituye una toma de posesión narrativa que le coloca en la banda de los explotadores.

El conflicto dentro de “Black 1” entre el discurso “negro” y el discurso del siglo XXI se vuelve más audible mediante la transformación del monólogo en un diálogo. A diferencia del monólogo del detective-narrador convencional, utilizado para comunicar una visión controlada de la realidad y transmitir un código compartido con el lector, la conversación telefónica entre Zarco y su exmujer, Paula, desenvuelve una competencia de voces en la cual Zarco confiesa narrar “las cosas con deshonestidad [...] para ponerla nerviosa, para humillarla, para quedar por encima de ella” (Sanz, 2010: 125). De esta manera “Black 1” convierte lo metafórico en lo literal, transformando la voz de un narrador dominante en voces transmitidas por teléfono que concretamente intentan dominar a otro personaje. De manera parecida el juego polifónico novelístico, donde las voces distintas contienen ideologías que entran en una pugna simbólica (Bakhtin, 1981a: 333), sale a la superficie con acusaciones fundadas en la palabra ideológica. Cuando Zarco reproduce las palabras de Yalal Hussein con ortografía distorsionada, Paula rechaza el código compartido y aclara la ideología implícita como

una expresión de prejuicio —“Tienes prejuicios raciales, Zarco” (Sanz, 2010: 45). Es el marco dialógico de *Black, black, black* lo que permite la reevaluación de esta técnica narrativa. En el contexto de una conversación telefónica, la ortografía distorsionada hace hincapié en el significado acústico de imitar en voz alta un acento desprestigiado, lo cual se percibe en el siglo XXI como un reflejo de los prejuicios del hablante.

Con ortografía distorsionada, Zarco intenta apropiarse de la voz de otra identidad aún más marginada que la suya, utilizando una vieja estrategia genérica que le resulta contraproducente en el contexto político del siglo XXI. Paula se aprovecha de la debilidad narrativa de Zarco para iniciar una embestida vocal, cortándole el episodio con la declaración: “No me creo ni una palabra de lo que me estás contando, Zarco” (Sanz, 2010: 44). Paula logra quitarle a Zarco no sólo su preeminencia de intérprete narrativo sino su interpretación misma al insistir en las fuentes ficticias de su historia: “Se nota lo mucho que te gusta el cine [...]. La mujer con aspecto de travesti que sale del baño, enloquesida, los espejos rotos de la dama de Shanghái, el testamento inexistente, Lana Turner que recibe en minishort a John Garfield, Arturo Sarco tiene unos brazos poderosos que derriban a Yalal” (Sanz, 2010: 44). En su contraataque, Paula también reproduce una pronunciación distinta al castellano peninsular convencional para reemplazar la marginación racial impuesta por Zarco con un código cultural que enfatiza lo prestado y artificial de la narración de su exmarido.

El diálogo con Paula saca a la luz la debilidad narrativa de Zarco, producida por su combinación paradójica de inseguridad con un intento voluntarioso de imponerse mediante las estrategias del detective “negro” clásico. Más allá de los ataques de Paula, Zarco provoca su propio fracaso detectivesco con una ineptitud señalada por su pelea perdida contra los “flácidos bofetones” (Gutiérrez, 2014: 124) de Yalal Hussein, así como su “torpeza deductiva” (120) extendida por cada etapa de la investigación. Sin embargo, los comentarios de Paula acusan las debilidades y anacronismos del modelo mismo, inapropiado ya para interpretar las realidades del siglo XXI.

Con la narración de Paula en “Black 3”, se extiende una acogida a las voces e identidades previamente excluidas de la narración. Paula se decide por “ofrecerle a cada quien lo que necesita, poner[se] en su lugar, tender puentes” (Sanz, 2010: 246). Este proyecto pone el énfasis en la individualidad del sujeto —“a cada quien”— la empatía de la oyente —“ponerse en su lugar”— y la creación de comunidad —“tender puentes”; permite la apertura del texto a las voces y emociones de los más marginados

entre los marginados de la historia: los dos hombres marroquíes, Driss y Yalal. Una vez vistos y oídos desde la individualidad y la empatía, Driss y Yalal son percibidos como atractivos, cariñosos y merecedores de compasión. La exclusión de sus voces en las narraciones anteriores —aparte de la distorsión paródica— ha estorbado esa visión: “Me sorprende no haber encontrado ni en el diario de Luz ni en el relato de Zarco un indicio de que este hombre [Driss] me pudiera gustar” (Sanz, 2010: 245).

Paula no toma partido político al aplicar su práctica empática. A Ramiro Esquivel, el padre de la víctima, Zarco lo ha marginado con relación a un centro cultural definido por la clase media urbana representada por Zarco y la misma Paula, presentándolo “como un hombre racista, intolerante, y dada su insistencia en tal afirmación, testarudo y radical” (Bardavío Estevan, 2010: 158). Paula adopta otra actitud, no sólo por sus modales visibles sino por su reconocimiento interior de que Ramiro Esquivel “deja de ser un tipo tajante, seguro y antipático, para unirse en su debilidad al resto de los personajes” (Bardavío Estevan, 2010: 159). El trato respetuoso y comprensivo empleado por Paula hacia Ramiro Esquivel lo lleva a revelar la clave del enigma: que su hija geriatra les iba persuadiendo a los ancianos para hacerse con sus casas, lo cual sirvió de motivo de asesinato por parte del hijo de una de las ancianas así presionadas. El diálogo con Esquivel ofrece un ejemplo donde la auténtica empatía de Paula le sirve como instrumento eficaz de investigación. Para la investigadora coja, según Emily Difilippo (2019), “[l]a aptitud [...] para sentir empatía y de ‘leer’ las emociones del prójimo funciona como una especie de prótesis para facilitar la resolución del crimen” (57). Es más, su empatía le permite incorporar a su narración las voces diversas de la sociedad sin “hacer parodia”, como ocurre al final del episodio con Ramiro Esquivel: “Cuando me dirijo hacia la puerta, oigo su primera lamentación: —Mi hija [...] Y su lamentación segunda: —Mi hija” (Sanz, 2010: 280).

La multiplicidad de voces en *Black, black, black*, culminando con la narración de Paula, apunta al libro de Bajtín, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, en donde sale “the utopian vision of a chorus of voices that compete with one another to create a polyphonic symphony of ideological diversity and exuberant nonconformity” (Fludernik, 2018: 196). Dentro de la polifonía calidoscópica de *Black, black, black*, hay que destacar el triunfo indagatorio de Paula Quiñones como el factor que transforma la “visión utópica” de diversidad bajtiniana en la utopía detectivesca del caso solucionado. La eficacia empática de Paula representa una nueva manera de convertir lo metafórico

en lo literal. Si bien la pugna simbólica analizada por Bajtín evoluciona en esta novela hacia un conflicto telefónico desencadenado en “voz alta”, la decisión investigativa de Paula por incorporar voces marginadas en lugar de enfrentárselas agresivamente atrae la “sinfonía polifónica de diversidad ideológica” a la episteme misma de novela negra.

Cabe señalar que la “utopía” ofrecida por Paula es incompleta y medio irónica. Desde el marco genérico de novela policial, Paula narra un final icónico donde la plena confesión del asesino reconstituye de forma utópica el orden tanto epistémico como social perturbado por el asesinato.<sup>4</sup> Sin embargo, la confesión resulta ser una invención narrativa de Paula, quien ha comunicado a la policía sus sospechas sin llevárselas al presunto asesino. El método investigativo empático de Paula concretiza la heteroglosia utópica bajtiniana dentro del marco de una pesquisa literal, y la confesión culminante lleva tal utopía a su momento de suma encarnación; mas la ficticidad de la confesión le resta “carne” a la encarnación. Aunque el género negro suele concretar ciertas preocupaciones sociales que se encuentran en esta novela —entre ellas la corrupción y violencia inspiradas por el empuje capitalista— la paradoja de una ficción dentro de otra ficción devuelve el mensaje social a su origen metafórico para señalar la ambigüedad irónica de toda representación definitiva de “la verdad”.<sup>5</sup> Sin descontar la deconstrucción narrativa activada por las invenciones de Paula, *Black, black, black* ofrece la posibilidad de un rescate de voces marginadas mediante una narradora-detective que adopta como principal instrumento indagatorio la atención empática a la polifonía. La segunda novela de la trilogía, *Un buen detective no se casa jamás*, excluye a este personaje (Sanz, 2012). En *pequeñas mujeres rojas*, vuelve la investigadora Paula Quiñones,

4 Maribel Colorado-García (2011) resume este lugar común de la crítica: “La pesquisa de un crimen y su resolución final representan en estos textos la parte esencial de la trama que utiliza la sagacidad intelectual del detective para restaurar el orden social que el acto criminal desestabiliza” (13). El cuento detectivesco en su forma más clásica ofrece una pesquisa regida por un “raciocinio científico” que puede restaurar conjuntamente el orden social, narrativo y hasta lógico. El desorden epistémico creado por los relatos de *Zarco* y *Luz* —el primero por su “derrota deductiva” y el segundo por su táctica de revelar “verdades dentro de mentiras”— es aún más profundo que el desorden social creado por el asesinato. Paula reemplaza el desorden epistémico con una “lógica de la empatía” que le permite reconstruir el camino hacia la verdad.

5 Susana Bardavío Estevan (2010) describe el juego de verdades dentro de *Black, black, black* como una construcción progresiva de “múltiples verdades cambiantes construidas discursivamente” (159), en el proceso de desmitificar estereotipos de imagen e identidad. Shanna Lino (2015) caracteriza *Black, black, black* como “antidetective novel” (37), “grounded in the postmodern tenet that any ultimate truth is not attainable” (38), con la función de enmarcar la experiencia migratoria según múltiples perspectivas que puedan aproximar las ambigüedades y complejidades de la sociedad española contemporánea. El presente ensayo lleva los análisis anteriores de verdades e ironías al campo narratológico de la heteroglosia, para después llegar de nuevo al ámbito de comentario social.

al suponer, para realizar otro triunfo de la justicia mediante una investigación de voces marginadas que por fin logran ser escuchadas. Esta vez, surgen de las víctimas asesinadas durante la Guerra Civil, los marginados de la historia española.

### ***pequeñas mujeres rojas*: la construcción y deconstrucción de la utopía heteroglósica**

Al comienzo de *pequeñas mujeres rojas*, Paula llega al pueblo Azafrán con un equipo de especialistas y voluntarios dedicados a realizar una investigación forense de fosas halladas en la zona. Paula sigue un método dialógico parecido al de *Black, black, black*, llevando entrevistas con parientes de los fallecidos para descifrar las identidades de los huesos desenterrados. De esta forma, *pequeñas mujeres rojas* trata de una investigación fundada en el diálogo atento y compasivo para elucidar la solución a un misterio de la España posfranquista: *¿dónde quedan los restos de las víctimas de la Guerra Civil?* El proceso de esclarecimiento amplía la investigación detectivesca al nivel nacional, literalmente desenterrando la verdad escondida del país. Según el estudio de Francisco Ferrándiz (2008) de exhumaciones de las fosas de la Guerra Civil, la narrativa emerge de la exhumación como instrumento principal de iluminación: “the exhumation process provides an unprecedented, ephemeral and legitimate—albeit tense and painful—space for storytelling which cannot be replicated in any other environment” (183). En este sentido, la tercera novela extiende las posibilidades de la heteroglosia como conjunto de voces que confluyen sin fundirse al nivel discursivo de la historia de España.

El proceso parece llevar al éxito en asignar identidades biográficas a los restos exhumados, pero “los números no cuadran” (Sanz, 2020: 32); las historias que recibe Paula no caben dentro de la fosa conocida y deduce que existen otros recipientes de cadáveres. Le resulta evidente que no podrá resolver el enigma sin extender las fronteras heteroglósicas para incorporar otras perspectivas y temporalidades. Paula encuentra la clave dentro de un diario escrito en los tiempos de guerra por Jesús Beato, un barbero itinerante que logró hacerse patriarca del pueblo. De esta manera, Paula efectivamente obtiene la transcripción de un momento y perspectiva lejanos que le permite encontrar la fosa escondida, la más grande y estremecedora de todas.

La inclusión del diario abre la perspectiva temporal e ideológica de la novela de forma que evoca la descripción de Bajtín (1981c): “Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters [...] are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships” (263). Asimismo, la contribución del diario en la elucidación del misterio parece desvelar un proceso de construcción polifónica hacia la unidad temática, “the unified meaning of the whole” (262). Dentro del marco policiaco, “the unified meaning of the whole” se cristaliza en la solución al enigma, la cual plasma la significación de esta novela con los restos exhumados al final de la historia. De esta manera, el significado temático de reintegración representada por la solución se difunde por las corrientes políticas e históricas del país. Aunque el patrón de novela negra no permita una resolución plenamente justa, el esclarecimiento de la verdad constituye un primer paso hacia un futuro donde los oprimidos puedan alcanzar la justicia; de esa forma, *pequeñas mujeres rojas* parecería ofrecer un paso hacia una España más integrada y auténtica, desde la heteroglosia encarnada primero en el diario y, por último, en el desentierro de la fosa escondida.

Dentro de la fosa surge otra categoría de polifonía. Resulta que el hoyo contiene capas superpuestas de víctimas de sucesivos fusilamientos, después borradas de los registros oficiales y desaparecidas bajo un jardín de rosas perteneciente a Jesús Beato. En la novela se da voz a las víctimas y llegan a componer un tercer narrador en primera persona plural, experimentado como coro de voces internacional, de hecho, un revoltijo de identidades continuadas después de la muerte: “Nosotros somos el maestro y el destripaterrones, la mujer que no comulgaba, el palomo cojo y el masón y el chico que cantaba ‘La Internacional’ [...] los padres de Boreal y Harmonía, de Viento del Este y de Olmo [...] un estadounidense o un inglés” (Sanz, 2020: 151). El amasijo anteriormente humano se manifiesta con una carnavalesca mezcla de piezas humanas dentro de un conjunto de individualidades: “Nosotros, que fuimos los primeros, caímos de cualquier manera dentro de la fosa. Un brazo sobre una oreja y una oreja debajo de unas alpargatas [...] Nos fundimos los unos con los otros y, a la vez, seguimos conservando la individualidad de cada esqueleto” (Sanz, 2020: 196-7). Con la descomposición el revuelto anatómico se convierte en festejo de yuxtaposiciones grotescas: “Se nos iban deshaciendo las mejillas para dejar a la vista el instrumento

musical de las dentaduras. Se desmigajaban los cartílagos. Los cosquillosos gusanitos de la descomposición nos relamían los espacios interdigitales [...] Entrelazamos las hilachas de nuestras musculaturas y trasvasamos nuestros coágulos mediante un sistema de vasos comunicantes. Sexo del bueno” (Sanz, 2020: 197-8).

La descomposición dentro de la fosa vuelve literal el proyecto descrito por Bajtín: “to purge the spatial and temporal world of those remnants of a transcendent world view still present in it, to clean away symbolic and hierarchical interpretations still clinging to this vertical world” (1981c: 168). En la España falangista, que desembocaría en el franquismo, no faltaban “interpretaciones simbólicas y jerárquicas” con la intención de imponer “un mundo vertical”. Efectivamente, Jesús Beato registraba en su diario un proceso para incitar el fusilamiento valiéndose de “interpretaciones simbólicas” de los pueblerinos apuntados, incluida la supuesta lascivia de la hija del boticario, el acto del huelguista de nombrar Boreal y Harmonía a sus hijos, el delito del chico de cantar “La Internacional”. Las interpretaciones maliciosas inventadas por el barbero concretizan de forma paródica las interpretaciones simbólicas y jerárquicas impuestas por el franquismo.

Luego los “cosquillosos gusanitos” les relamen toda interpretación inculpatoria a las víctimas para reemplazarla con la libertad de nuevas yuxtaposiciones y fusiones inesperadas. “It is necessary to liberate all these objects and permit them to enter into the free unions that are organic to them, no matter how monstrous these unions might seem from the point of view of ordinary, traditional associations” (Bajtín, 1981c: 169). Con estas palabras, Bajtín describía el impacto a la vez liberador y grotesco de las descripciones de Rabelais. De hecho, la descomposición carnavalesca dentro de la fosa se asemeja a la cara “grotesca y cómica” de la muerte en Rabelais, conforme con el análisis de Bajtín (1981c: 194). Al igual que la muerte omnipresente y por eso celebratoria de Rabelais, la cantidad de cadáveres mezclados favorece el ambiente carnavalesco dentro de la fosa común. Asimismo, la diversidad anatómica se extiende al plurilingüismo de las víctimas, como dejan ver las intromisiones incoherentes de Dickie, participante inglés desde las Brigadas Internacionales. Las yuxtaposiciones lingüísticas llevan a una creatividad lexical —“*Esmerulda, amurillo, arzul, risa fuscia, nigro, magente, verda*” (Sanz, 2020: 198)— ejercida por los fusilados en juegos de palabras prolongados por los años de entierro anónimo.

Parecería irónico que una colección amontonada de cadáveres pueda encarnar, por su misma cantidad masiva y años de represión, una celebración de voces y cuerpos parecida a la heteroglosia bajtiniana. En efecto, *pequeñas mujeres rojas* no deja un sabor de alegría ni celebración sino una sensación de violencia acelerada. Para analizar la relación ferozmente irónica entre polifonía y brutalidad en esta novela, hay que salir de la fosa de víctimas para escuchar las voces de los vencedores. Principalmente Jesús Beato, barbero itinerante malicioso, sabe aprovechar la heteroglosia como instrumento para insinuarse dentro de las conversaciones de Azafrán y manipular el discurso a su favor. Realiza una conquista lateral al pueblo torciendo el discurso ajeno; concretiza la estrategia descrita por Sanz (2014) en *No tan incendiario*: “Conquistar un lugar: a veces el núcleo; otras veces, una periferia invasiva, unos márgenes depredadores, se extienden hacia el origen de irradiación de los discursos” (12). Jesús Beato distorsiona las palabras e historias de los azafraneses para exagerar las divisiones ideológicas entre los pueblerinos, entrelazando las verdades, las interpretaciones y las invenciones: “A Jesús Beato no se le escapaban ni los pecados ni los delitos. Los machihembraba hábilmente para hacerlos incluso más imperdonables” (Sanz, 2020: 174). En su diario, construye hilos narrativos y argumentales conforme con las asociaciones de la manipulación: “Jesús Beato escribía lo que veía y lo que quería ver. Era lo mismo [...] No respetaba las reglas del espacio-tiempo ni las relaciones de causa-efecto, pero todo lo amañaba para que pareciese verdad. Escribía lo que le convenía” (Sanz, 2020: 177). Sus maniobras devienen cada vez más crudas, exageradas y por fin violentas con el fusilamiento de las víctimas, quienes acaban dentro de la fosa finalmente descubierta por el equipo de investigadores. El desenlace despiadado resulta servir la ambición de Jesús de robarles los bienes y terrenos a los fusilados, de manera que la astucia del barbero convierte la manipulación ideológica en asesinatos concretos, con el fin aún más concreto de obtener bienes raíces y poder económico. De esta forma, la fosa encarna tanto las motivaciones ocultas de la ideología fascista en la Guerra Civil, como las funestas consecuencias de una heteroglosia manipulada y explotada.

Los descendientes de Jesús Beato, motivados asimismo por la codicia, intentan seguir controlando el discurso, pero, menos habilidosos que el patriarca, no logran ocultar los pecados de familia. Entienden que el discurso manipulado es el elemento fundamental que permite a la familia guardar los bienes obtenidos: “Nos importaban los aserraderos, las fábricas de muebles, los pisos, las acciones, los aparcamientos, las

casas rurales que eran todas nuestras, nos importaba todo lo que se podía evaporar u oxidarse de golpe. Las reclamaciones. El escándalo. El jardín. Nos importaba [...] ¡La reputación!” (Sanz, 2020: 248) Al verse incapaces de controlar la heteroglosia, los hijos, yernos y nueras de Jesús tratan de apagarla con el robo del diario del patriarca. Enfrentados con la ineficacia de esta estrategia recurren a la violencia, primero asesinando a Samuel Beato —el hijo de Jesús que pasó el diario al equipo de investigadores— y después secuestrando a Paula Quiñones, la investigadora principal. Se ve una degeneración desde la manipulación discursiva, emprendida con éxito para ganar riqueza de vía indirecta, a una brutalidad asesina que resulta en la detención rápida de casi todos los perpetradores. También es posible conceptualizar esta dinámica como un paso más desde el campo de las palabras al de la acción: la manipulación de la voz de los marginados abre el camino para su fusilamiento, lo cual lleva a un ataque físico a los que procuren desenmascarar la relación entre discurso y violencia corporal.

En contraste con las manipulaciones exitosas de Jesús Beato e incluso con los actos violentos de sus herederos, las comunicaciones auténticamente heteroglosicas de los fusilados no logran salir de la fosa ni afectar los acontecimientos de la novela. Los enterrados sólo pueden dejar susurros lejanos que Paula Quiñones, anclada al mundo de arriba, no distingue. Paula, como investigadora, dirige sus pesquisas hacia las voces polifónicas para luego estructurar con ellas una narrativa esclarecedora, pero Luz, en su función de narradora, se encarga de expresar las voces que rodean a Paula sin que ella las perciba. La amiga-narradora transmite no sólo las voces de los enterrados, sino la perspectiva de criaturas silvestres que ignoran a Paula mientras esta se arrastra por el bosque antes de su captura y subsiguiente tortura y asesinato. Luz contrapone la indiferencia de los animales del pinar a la naturaleza utópica vista en el cine infantil, donde seres serviciales ayudan a los humanos de corazón puro según la “visión maravillosa” de un mundo que “[o]jalá fuera cierto” (Sanz, 2020: 276). María Ángeles Naval (2021) describe las comunicaciones que nunca llegan de estos “animalitos Disney” como “una parodia de la convencional representación folclórica de los peligros que arrostran las mujeres y de los príncipes y cazadores que acuden a salvarlas” (58), pero, además, ofrecen otro eco de una heteroglosia utópica, ya sea internacional o inter-especie. En un mundo que “ojalá fuera cierto”, las voces que lleguen desde los fusilados o animales bondadosos pueden salvar a los inocentes; pero en el mundo donde se encuentra Paula, resultan inútiles contra las maniobras de Jesús Beato y su estirpe.

Una vez capturada Paula y metida en el “artefacto” para sujetar ganado, Luz enfrenta una dificultad narrativa grave: ¿cómo describir la tortura de Paula con suficiente detalle para “herir con el lenguaje” (Sanz, 2020: 287) sin incurrir en “una posible visión sexualizada” (Baños Palacios, 2021: 338) de la tortura femenina? Luz encuentra la solución al rechazar “la mirada fetichista del voyeur” (Baños Palacios, 2021: 337) —implícita en la descripción retenida de “qué lugares y cuántas veces fue violada, qué laceraciones y amputaciones sufrió, cómo finalmente pereció” (Sanz, 2020: 284)— a favor de un lenguaje de precisión industrializada: “sangre, marcaje, descornado, guillotina, atrapadora, collera, bloqueaje, corvejones” (285). De hecho, la “mirada fetichista” compone el discurso hegemónico de la persecución femenina,<sup>6</sup> arrollando la voz de la víctima para convertir cualquier relato de femicidio en “*snuff movie*” (Sanz, 2020: 284). Luz recurre a soluciones narrativas, incluida la evocación de actos de tortura que no va a narrar o la descripción deshumanizante del “artefacto”, que apuntan hacia la agonía de Paula sin adoptar su voz. Se puede puntualizar la voz de Paula durante la escena de su tortura como una “focalización ausente”, una voz narrativa y foco visual centrales pero ausentes de su propio relato. Según Mieke Bal (2018), “absent focalization [...] is just as much a feature of a narrative text as its presence; ‘who cannot focalize?’ as important a question as ‘who focalizes?’” (236). La decisión de Luz de constatar la “focalización ausente” de Paula intenta burlar la voz hegemónica que busca apropiarse del sufrimiento expresado por una mujer torturada; representa una defensa de las voces marginadas contra la manipulación del opresor.

## Las consecuencias de la manipulación heteroglósica

La estrategia principal de Jesús Beato —“deliberate ideological manipulation of others’ discourse” (Fludernik, 2018: 199)— pertenece a las teorías bajtinianas expuestas en *The Dialogic Imagination*. Efectivamente, se percibe una progresión desde *Black, black, black* hasta *pequeñas mujeres rojas* paralela con la progresión desde *Problems of Dostoevsky’s Poetics* (publicado en 1929) hasta *The Dialogic Imagination* (cuatro ensayos escritos entre

<sup>6</sup> Notado por Baños Palacios (2021) al indicar el análisis de escopofilia en el cine clásico norteamericano realizado por Laura Mulvey en su artículo “Placer visual y cine narrativo” (336).

1934 y 1941). Fludernik (2018) describe el desarrollo del concepto de heteroglosia entre los dos libros: “From the libertarian embracing of a multiplicity of voices Bakhtin here moves to the [...] ironic or satirical muse of dialogic discourse” (197-8). Se ha visto que Paula Quiñones abraza la polifonía en *Black, black, black* como su instrumento principal de investigación y esclarecimiento, una herramienta tanto profesional como vital para resolver el enigma y exculpar al presunto asesino, Yalal Hussein. Por lo contrario, *pequeñas mujeres rojas* representa la heteroglosia como inútil (los cuerpos y voces revueltos de la fosa escondida) o malintencionada (Jesús Beato).

Fludernik (2018) reconoce las posibilidades manipuladoras de la heteroglosia pero, al igual que Bajtín, sigue enfatizando los efectos emancipadores de tal manipulación en su análisis de textos poscolonialistas.<sup>7</sup> No obstante esta interpretación optimista, el abuso de la heteroglosia puede establecer relaciones de poder que después permiten una amenaza desvelada: “Ahora vuelven a pasear por las calles españoles con pistolas a los que se les llena la boca llamándose es-pa-ño-les” (Sanz, 2020: 153). La voz del “patriota” reclama la lengua para sí, sin dejar espacio fuera de su esencialismo lingüístico: “Otra vez hay españoles que gritan *olé*, porque el *ole* es una palabra que no tiene explicación, el *ole* es una palabra que sale del corazón y, además, forma parte de nuestro gentilicio” (Sanz, 2020: 154). Es todo lo contrario de la creatividad lingüística que surge de la fosa anónima, hogar de los vencidos.

Paula, lidiando bajo la bandera de la polifonía empática, pierde la contienda. No se resuelve la pugna de voces marginadas; más bien, los esfuerzos por suprimirlas se vuelven extremadamente violentos. Aunque al final sus voces y cuerpos por igual se desentierran, el asesinato de Paula muestra que las injusticias de violencia corporal y silenciamiento siguen vigentes en la España de 2020, fecha en la que cierra el ciclo Zarco. Además, el abrazo compasivo a las voces marginadas para resolver problemas sociales ya parece pertenecer a una época remota;<sup>8</sup> los años más recientes han revelado las posibilidades

<sup>7</sup> Fludernik (2018) analiza la manipulación heteroglósica al lector en la novela *How to Get Filthy Rich in Rising Asia* escrita por Mohsin Hamid, como un instrumento para provocar “disaffection and resistance in the reader, achieving ethical and affective dissonance” (209). La yuxtaposición de las palabras “achieving” y “dissonance” revela una perspectiva mayormente solidaria con esta estrategia.

<sup>8</sup> Según Sánchez Zapatero y Reyes Martín (2018), *Black, black, black*, en calidad de novela negra, introduce un “caballo de Troya” por su voluntad de subvertir el sistema del mercado editorial desde dentro de un género popular (s.p.). Para extender la metáfora, *pequeñas mujeres rojas* convierte el caballo en una bomba deconstructiva: tanto la muerte violenta de Paula como la decisión de Luz de guardarse sus deducciones (a diferencia de Paula en *Black, black, black*)

políticas de la manipulación heteroglósica que “machihembra” (Sanz, 2020: 174) las verdades con la verdad a medias y la pura invención, “amañándolo todo para que parezca verdad” (177). Siguiendo el ejemplo de Bajtín, podemos descifrar la distorsión ideológica detrás de la manipulación heteroglósica hasta escuchar una proliferación de voces que acaba en el cinismo y el abuso del poder.

## Referencias bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. (1981a). “Discourse in the Novel”. En *The Dialogic Imagination* (Caryl Emerson y Michael Holquist, Trads.) (pp. 259-442). University of Texas Press.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. (1981b). “Epic and Novel”. En *The Dialogic Imagination* (Caryl Emerson y Michael Holquist, Trads.) (pp. 3-40). University of Texas Press.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. (1981c). “Forms of Time and Chronotope in the Novel”. En *The Dialogic Imagination* (Caryl Emerson y Michael Holquist, Trads.) (pp. 84-258). University of Texas Press.
- BAL, Mieke. (2018). “In the Absence of Post”. En Divya Dwivedi, Henrik Skov Nielsen y Richard Walsh (Eds.), *Narratology and Ideology: Negotiating Context, Form, and Theory in Postcolonial Narratives* (pp. 231-250). Ohio State University Press.
- BAÑOS PALACIOS, Gema. (2021). “¿Es el texto un cuerpo y el cuerpo, un texto?: Autorrepresentación y posicionamiento feminista en Marta Sanz”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9(2), 323-324. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.835>.
- BARDAVÍO ESTEVAN, Susana. (2010). “Discurso e identidad en *Black, black, black* de Marta Sanz”. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, (8), 151-163. <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1471>.
- BRAHAM, Persephone. (2004). *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. University of Minnesota Press.

---

desarman las expectativas del lector a la vez que sugieren que la sociedad española va retrocediendo en su capacidad de incorporar voces marginadas para incrementar la justicia.

- CHANDLER, Raymond. (1953). *The Long Goodbye*. Ballantine Books.
- CHANDLER, Raymond. (1983 [1946]). “The Simple Art of Murder”. En Howard Haycraft (Ed.), *The art of the mystery story* (pp. 222-237). Carroll & Graf.
- COLORADO-GARCÍA, Maribel. (2011). *El género detectivesco y su representación en la novela mexicana del siglo XXI* (Tesis doctoral, Western Michigan University, USA). Recuperado el 10 de julio de 2023 de <https://scholarworks.wmich.edu/dissertations/359>.
- DIFILIPPO, Emily. (2019). “‘Todos en el mismo saco’: discapacidad y crisis de la vivienda en *Black, black, black* (2010) de Marta Sanz”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 1(1), 45-60. <https://doi.org/10.3828/bchs.2019.4>.
- FERRÁNDIZ, Francisco. (2008). “Cries and Whispers: Exhuming and Narrating Defeat in Spain Today”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9(2), 177-192. <https://doi.org/10.1080/14636200802283704>.
- FLUDERNIK, Monika. (2018). “Ideology, Dissidence, Subversion: A Narratological Perspective”. En Divya Dwivedi, Henrik Skov Nielsen y Richard Walsh (Eds.), *Narratology and Ideology: Negotiating Context, Form, and Theory in Postcolonial Narratives* (pp. 193-212). Ohio State University Press.
- GUTIÉRREZ, José Ismael. (2014). “Las masculinidades alternativas en la narrativa *antidetectivesca* de Marta Sanz: el detective gay Arturo Zarco”. *Letras Femeninas*, 40(2), 109-127. <https://www.jstor.org/stable/44733724>.
- HAMMETT, Dashiell. (1974 [1929]). *Red Harvest*. Cassell & Company.
- HARTMAN, Geoffrey H. (1983). “Literature High and Low: The Case of the Mystery Story”. En Glenn W. Most y William W. Stowe (Eds.), *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory* (pp. 210-229). Harcourt Brace Jovanovich.
- HOLQUIST, Michael. (1981). “Introduction”. En *The Dialogic Imagination* (Caryl Emerson, Michael Holquist, Trad.) (pp. xv-xxxiv). University of Texas Press.
- JAMESON, Fredric. (2016). *Raymond Chandler: The Detections of Totality*. Verso.
- LINO, Shanna. (2013). “Víctima, detective y femme fatale: En busca de estrategias de empoderamiento femenino ante la inmigración en la novela negra española”. *L'Érudit Franco-Espagnol*, 4, 65-85.
- LINO, Shanna. (2015). “Mediated Moralities of Immigration: Metaphysical Detection in Marta Sanz’s *Black, black, black*”. En Debra Faszter-McMahon y Victoria L.

- Ketz (Eds.), *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Strait* (pp. 37-52). Routledge.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex; SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. (2007). “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 49-58. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110049A>.
- NAVAL, María Ángeles. (2021). “Estirpe de perpetradores (*pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz, novela negra de la memoria histórica)”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 26, 39-60. <https://doi.org/10.7203/qdfed.26.22097>.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (2021 [1899]). “En tranvía (Cuentos dramáticos)”. *Obras completas* (Tomo XXIII). Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno. Recuperado el 10 de julio de 2023 de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000092310>.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier; REYES MARTÍN, Raquel. (2018). “Escribir contra el discurso hegemónico, de la teoría a la acción: *No tan incendiario* y la narrativa de Marta Sanz”. *Olivar*, 18(27), e022. <https://doi.org/10.24215/18524478e022>.
- SANZ, Marta. (2010). *Black, black, black*. Editorial Anagrama.
- SANZ, Marta. (2012). *Un buen detective no se casa jamás*. Editorial Anagrama.
- SANZ, Marta. (2014). *No tan incendiario: textos políticos que salen del cenáculo*. Editorial Periférica.
- SANZ, Marta. (2020). *pequeñas mujeres rojas*. Editorial Anagrama.
- VARÓN GONZÁLEZ, Carlos. (2020). “The long goodbye of Marca España: affect, politics and modernity in Marta Sanz’s crime novels”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21 (2), 255-273. <https://doi.org/10.1080/14636204.2020.1760437>.