

María Fernanda Ruocco de Kronawetter

**"El tratamiento del personaje y el ambiente"
en la novela policiaca española de
Manuel Vázquez Montalbán y Juan Madrid**

MASTERARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades
Magistra der Philosophie

Studium: Romanistik
Schwerpunktsprache: Spanisch

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

Fakultät für Kulturwissenschaften

Begutachter: O. Univ.-Prof. Dr. Helmut Meter

Vorbegutachterin: Ass.-Prof. Dr. Angela Fabris

Institut: Romanistik

Dezember/2009

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Alle aus gedruckten, ungedruckten oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch Fußnoten bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet.

Die während des Arbeitsvorganges gewährte Unterstützung einschließlich signifikanter Betreuungshinweise ist vollständig angegeben.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden. Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben. Ich bestätige, dass der Inhalt der digitalen Version vollständig mit dem der gedruckten Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

María Fernanda Ruocco de Kronawetter

Klagenfurt, am 8. Dezember 2009
(Unterschrift)

Agradecimientos

En primer lugar deso expresar mi agradecimiento al Director de esta Tesis, O. Univ.-Prof. Dr. Helmut Meter.

Asimismo, agradezco a mi profesora, Dra. Angela Fabris, por la consagración y apoyo que ha dedicado a este trabajo, por su generosidad al otorgarme la posibilidad de recurrir a sus conocimientos y por la orientación y atención a mis consultas, siempre en un entorno de confianza y amistad.

Al Ao.Univ.-Prof. Dr. Walter N. Mair y al O.Univ.-Prof. Dr. Ulrich Wandruszka por su amabilidad y apoyo durante todos estos años de estudio.

Mi agradecimiento a mis compañeros de Facultad así como al personal del Departamento de Romanística, por haber facilitado las respuestas a muchas preguntas.

Gracias a mi gran amigo Mag. Georg Hellig por su incondicional apoyo moral y humano.

Gracias a mi familia, a mi madre, a mi hermana, a mi tía que, aunque lejos físicamente, siempre han creído en mí acompañándome con su optimismo.

Por sobre todo, gracias a mi marido y a mis hijos, por su amor y el estímulo que me concedieron en los momentos más difíciles. Sin ellos nada de todo esto hubiera sido realidad.

Índice

Introducción	5
Capítulo I: La novela policiaca	
I. 1 Antecedentes de la novela policiaca	6
I. 2. El surgimiento de la novela policiaca	7
I. 3. La novela policiaca española: circunstancias históricas y culturales en que se produce su surgimiento	10
I. 4. Novela policiaca: su relación con la sociedad y con el lector	16
I. 5. ¿Literatura o subliteratura?	20
I. 6. La novela policial y la novela negra	23
Capítulo II: Manuel Vázquez Montalbán	
II. 1. De la posguerra ala posfranquismo	28
II. 2. La serie Carvalho y el posfranquismo	30
II. 3. Los prototipos de la sociedad en los personajes de la novela <i>Los mares del Sur</i>	36
II. 4. <i>Asesinato en el Comité Central</i> , una novela política	43
II. 5. La víctima en la novela de Vázquez Montalbán	47
II. 6. El lugar de la muerte. La muerte final	53
II. 7. Tres símbolos para tres muertes	54
II. 8. Pepe Carvalho: un profesional de la investigación	57
1) La cocina	59
2) La quema de libros	61
3) El erotismo	63
II. 9. El asfalto bajo los pies: la ciudad de Vázquez Montalbán	65
Capítulo III: La novela policiaca negra de Juan Madrid	
III. 1.Introducción a la obra de Juan Madrid	69
III. 2. Toni Romano: entre el orden y el hampa	72
III. 3. Personajes que acompañan a Toni Romano	80
III. 4. El otro Madrid de Juan Madrid	83
III. 5. Juan Madrid y el registro de lo cotidiano	92
Conclusión	96
Bibliografía	101

Introducción

En la presente Tesis, se estudiará el tema: "El tratamiento del personaje y el ambiente" en la novela policiaca española de Manuel Vázquez Montalbán y Juan Madrid. Para ello, se tomarán como punto de referencia las novelas *Tatuaje*, *Asesinato en el Comité Central* y *Los mares del Sur* de Manuel Vázquez Montalbán, así como *Un beso de amigo*, *Las apariencias no engañan* y *Regalo de la casa* de Juan Madrid.

A efectos de aplicar la mayor rigurosidad, se dividirá el trabajo en tres capítulos y una conclusión, a saber:

1-En el capítulo I, se planteará la evolución de la novela policiaca desde sus orígenes hasta la actualidad en general y en particular lo concerniente al policial español. Se abundará en este apartado en ubicar al género en relación con el lector, como así mismo clasificar su valor literario. Finalmente se establecerán las diferencias y semejanzas entre la novela policial y la novela negra, abordaje pertinente dado el tema específico de esta investigación.

2-En el capítulo II, se ubicará el contexto histórico del franquismo, el posfranquismo y la transición española a efectos de tratar la obra del escritor Manuel Vázquez Montalbán. Dentro de ella se profundizará la ambientación, el tratamiento de la muerte, la elección de las víctimas, y la ciudad del autor. Además de hacer hincapié en las figuras secundarias, se prestará especial atención al personaje central, su perfil psicológico, sus hábitos y desempeño en la trama.

3-En el capítulo III, se introducirá la novela negra de Juan Madrid. Su investigador será caracterizado de manera integral: origen, oficios, estilo de vida, ética, formación, hábitos, estructura de personalidad, dominio del argot. Se utilizará la figura del detective para caracterizar no sólo a personajes secundarios de importancia vital en la narración, sino para referenciar la ciudad de Madrid, lugares simbólicos dentro de ella, submundo nocturno, interacción en escenarios sórdidos a la vez que humanos.

A través del presente esquema investigativo, se intentará hechar luz sobre la controvertida existencia de la novela policiaca española, su condición jerárquica dentro del género, así como su aporte cualicuantitativo a la literatura mundial. Para ello, se centrará la atención en dos autores emblemáticos: Manuel Vázquez Montalbán y Juan Madrid, genuinos emergentes del potencial artístico español, atravesados ambos, por una realidad histórica ineludible.

Capítulo I

La novela policiaca

I. 1. Antecedentes de la novela policiaca

Buscar los orígenes del tema crimen-delito en la literatura se torna una tarea difícil ya que en todos los tiempos los hombres se sintieron atraídos por éste en todas sus formas.

Es privativo del ser humano el gusto por lo oscuro. Descifrar, comprender y estudiar las motivaciones que conducen al delito es parte de la fascinación del hombre. También lo es *juzgar* al delincuente.

Varias son las ciencias que se han ocupado de esta materia: la psiquiatría, la medicina, el derecho, la historia, la sociología, etc. Todas ellas han tratado de explicar el por qué de la transgresión internándose en los vericuetos de la conducta humana individual y social. Desde tiempos remotos fueron muchos los autores que incorporaron este tema a su trabajo literario.

Jorge Lafforgue, en el prólogo que le dedica a la selección de *Cuentos policiales argentinos* se pregunta: “¿cuándo nació el género? ¿con la Biblia o con Poe?”.¹

César Díaz dice que el primer asesinato fue cometido por Caín al matar a su hermano Abel, hecho conocido y relatado en *La Biblia. La Historia de Bel* y la *Historia de la Casta Susana*, narraciones del *Antiguo Testamento*, en las que Daniel actúa como un verdadero detective, estudiando huellas, llevando a cabo interrogatorios, etc. Edipo, en *Edipo Rey*, realiza la investigación de un asesinato y finalmente encuentra al culpable. En el libro VIII de *La Eneida*, en la *Historia de Hércules y Cacus*, Hércules se basa en la pista que dejan unas huellas para realizar deducciones interesantes; más tarde Dorothy L. Sayers incluiría esta historia en *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror First Series*, en el año 1928, antología seleccionada por ella misma. En el libro de *Las mil y una noches* se hallan algunos cuentos como *El cuento de Dalida* o *El cuento de los Tres jefes de policía* en los que la observación y el análisis son herramientas utilizadas por el autor. En el año 1738, *Causes Célèbres* de Gayot de Pitras relata la vida de algunos criminales. En Inglaterra aparece el diario de la prisión de Newgate (*Newgate Calender*) en el que Wikinson cuenta los delitos cometidos por los presos. En 1748, François Marie Arouet,

¹ Lafforgue, Jorge. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara S.A. 1997, p.11.

bajo el seudónimo de Voltaire, escribe *Zadig ou la Destinée* donde Zadig describe el aspecto físico de la perra de la reina y el caballo del rey sin haberlos visto nunca, sólo por medio de la observación y el análisis. Entre 1750 y 1800 se comienzan a escribir novelas sobre misterios sobrenaturales: en 1764 Horace Walpole escribe *The Castle of Otranto* (“El Castillo de Otranto”); Ann Radcliffe, en 1794, redacta *The Mysteries of Udolpho* (“Los misterios de Udolfo”), en la que la autora utiliza la técnica del *fair play* aplicada más tarde por los novelistas de los años treinta; Shiller y su obra *Der Geisterseher*, en 1789; William Godwin quien en 1794 publica su novela *Caleb Williams or things as they are*, la que se acerca más a la narración policíaca alejándose de lo sobrenatural; en 1829, Adolf Müller publica en Alemania *Der Kaliber aus dem Papieren eines Kriminalbeamten*, donde relata los casos de un policía acercándose así a la idea de Poe sobre la historia de detectives. El *Graham’s Magazine* de Filadelfia publicará 12 años después *The Murders in the Rue Morguer*, de Edgar Allan Poe, quien oficialmente inicia este género.²

Con esta breve mirada, se quiere dar cuenta de los antecedentes de la novela policial, cuyos aportes impactaron en su posterior desarrollo. Los autores citados escribieron sobre el delito, el misterio, lo sobrenatural, sin imaginarse como iniciadores de un género que ocuparía una destacada posición en la literatura mundial, demandado por un vasto público ávido de descubrir *quién cometió el asesinato*, en la novela policial clásica, como asimismo inquieto por adentrarse en los problemas más sórdidos de la sociedad, en la novela negra.

I. 2. El surgimiento de la novela policíaca

José F. Colmeiro explica el surgimiento de este género como consecuencia lógica de lo que sucedía en la sociedad del siglo XIX. Uno de los factores desencadenantes fue la Revolución Industrial en Europa y Estados Unidos de Norteamérica, la que produjo un profundo cambio social, transformando sociedades antes rurales y feudales, en urbanas e industrializadas. Los cambios tecnológicos, culturales y socioeconómicos fueron decisivos en la reestructuración social. Las máquinas aumentaron la producción, disminuyendo la utilización de mano de obra. El poder de unos pocos terratenientes aristocráticos pasa a manos de una burguesía cada vez más poderosa, quien ejerce su autoridad sobre las clases más vulnerables, los trabajadores. La falta de ocupación en el campo, obliga a sus

² Véase Díaz, César E. *La novela policiaca*. Barcelona: Ediciones Acervo. 1975, pp. 14-20.

habitantes a acercarse a los centros urbanos, hacinándose en cordones de miseria alrededor de las ciudades. El aumento del delito es un dato consecuente de este proceso. Se organizan, para combatirlo, cuerpos de policía como el de Scotland Yard en Inglaterra y La Sûreté en Francia. Nace, así, la figura del inspector–detective (Sherlock Holmes, Vidoc, Auguste Dupin), cuyo rol se centrará en el esclarecimiento de los casos criminales.³

Juan Madrid indica que la burguesía, creadora de los cuerpos policiales para controlar la delincuencia, el caos social y al propio proletariado, no confiaba en ellos, añorante de tiempos en los que la justicia se impartía sin mediar ley alguna, por mano propia. Estos nuevos cuerpos del orden no garantizaban ser tan efectivos.

El autor declara:

“la novela policiaca [...] hasta alrededor de 1930 [...] es una literatura que muestra a las claras el miedo y el terror que le produce a esa nueva clase la convivencia con las masas de desamparados, hoscas y tenebrosas, de los que no se puede esperar nada bueno”.⁴

César Díaz observa que los principales países impulsores y productores del género policíaco fueron: Inglaterra (cuarenta por ciento), Estados Unidos (cuarenta por ciento), Francia (quince por ciento) y el resto del mundo (quince por ciento).⁵

Agenor Martí menciona que a mediados del siglo XIX la *sociedad de masas* ya estaba conformada. Ésta buscaba en la lectura una forma de fuga a los problemas que la acechaban, volcándose hacia una lectura de evasión que hizo a las editoriales publicar folletines con variadas historias. En este contexto aparece en el año 1841 el escritor Edgar Allan Poe con su cuento *Los crímenes de la calle Morgue* como el iniciador de la novela detectivesca.⁶

En el siglo XIX y en los albores del siguiente la narración policiaca fue tomando sustancia en la creación de numerosos autores de gran nombre. Muchos de ellos concibieron figuras detectivescas que pasaron a la inmortalidad convirtiéndose en íconos de la historia.

Colmeiro cita a los autores más relevantes de la época, por ejemplo, Sir Arthur Conan Doyle, creador del detective Sherlock Holmes aparecido por primera vez en 1887 en su novela *A Study in Scarlet*; Arthur Morrison, con su detective Martin Hewitt (1911),

³ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Antrophos. 1994, pp. 88-89.

⁴ Ibid.

⁵ Véase Díaz, César E. *La novela policiaca*, p. 156.

⁶ Véase Martí, Agenor. *Cuentos policiales*. Colección Antares, 122. Quito: Libresa. 1996, p. 16.

quien sigue la línea de Conan Doyle; Gaston Leroux y su obra *El misterio del cuarto Amarillo* (1913), la que da origen a una de las formulas más populares del género policíaco: el crimen que tiene lugar en un cuarto cerrado. Poe, en su cuento *Murders*, ya había hecho uso de este enigma, con lo que se puede observar la influencia de este escritor en los nuevos autores; Ernest William Hornung crea con su personaje A. J. Raffles (1908) al caballero *ladrón de guante blanco* basado en la figura de Conan Doyle, el Doctor Moriarty que actúa como enemigo de Sherlock Holmes. Las novelas de Hornung muestran la otra cara de las narraciones policíacas, contadas por el escritor ahora, desde el punto de vista del ladrón y no del detective.⁷

Juan Madrid divide a la novela policiaca en dos etapas que se distinguen bien una de la otra: la primera es la que va desde su origen hasta los años treinta, y la segunda se ubica desde ese momento hasta nuestros días.⁸ La Novela Policial Clásica y la Novela Negra respectivamente.

Según Colmeiro, la novela policial alcanzó su *edad de oro* en los años que separaron la primera de la segunda guerra mundial (1919-1939) con autores como Agatha Christie, Ellery Queen y Dorothy L. Sayers. Al mismo tiempo, en Estados Unidos, los autores Dashiell Hammett y más tarde Raymond Chandler crean el relato *hard-boiled*. Sus protagonistas son “tipos duros”, asexuados y violentos. Éstos, junto con otros como Horace Mc Coy, James Cain y Chester Himes, manifiestan en sus obras los defectos crónicos de la sociedad norteamericana y realizan una crítica social: el *roman noir*, llevado al cine con el nombre de *cinema noir*. Muchos otros escritores echaron mano de este género policial para escribir sus obras y lo utilizaron desde diferentes perspectivas, mezclando el crimen con la crítica social. Entre ellos podríamos nombrar a Jorge Luis Borges en Argentina, Graham Green en Inglaterra, Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza en España, Umberto Eco en Italia, etc.⁹

⁷ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 99-100.

⁸ Véase Madrid, Juan. “Sociedad urbana y novela policiaca”, en Paredes Nuñez, Juan. *La novela policiaca española*, p. 13.

⁹ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 34-35.

I. 3. La novela policiaca española: circunstancias históricas y culturales en que se produce su surgimiento

En el punto anterior se han manifestado los episodios principales que han dado origen al relato del crimen. Se ha explicado que la situación sociopolítica de las ciudades que pujaban por crecer, fueron la base de este género. En cada época, el escritor como sensible emergente de su entorno, se ve influenciado por éste y lo refleja en su obra. El crecimiento de las urbes, la masificación, la pobreza, la explotación, la falta de recursos, el desempleo y en oposición, la riqueza de las clases privilegiadas, conlleva a un clima de conflicto social propiciatorio para la comisión de delitos en menor o mayor grado.

Paredes Núñez en su libro *La novela policiaca en España*, comenta que, mientras en Inglaterra se vivía el apogeo de la Revolución Industrial sumida en las transformaciones culturales, económicas y políticas de la época victoriana, con una clase media y alta consolidadas, la etapa clásica de la novela enigma evolucionaba propiciamente¹⁰, mientras que en España,

“La novela policiaca surge como una legitimación de la ideología jurídica burguesa, y es precisamente la falta de esta ideología la que explica en última instancia y de manera radical la inexistencia en nuestro país de una tradición de este tipo de literatura”.¹¹

José Colmeiro hace alusión al mismo síntoma social para justificar el retraso en la aparición del género policial y marca las diferencias entre los países dominantes de la novela criminal (Francia, Inglaterra, Estados Unidos de Norteamérica) y España, mencionando que este país carecía de “una verdadera economía industrial capitalista, una burguesía poderosa y una demografía urbana, y como consecuencia la falta de una infraestructura policial moderna”.¹²

Juan Madrid declara que la literatura policiaca española surgió a partir de la muerte del General Francisco Franco como consecuencia de un proceso de años en los que el cuento policial se vendía en los quioscos en forma de folletín, mezclado con obras de grandes autores como Hammett, Chandler o Chester Himes que pasaron desapercibidos ante los ojos del lector. Aquellos escritores, los folletinescos, no pertenecían a la literatura

¹⁰ Véase Paredes Núñez, Juan. *La novela policiaca española*, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 89.

culta ya que el folletín pertenecía a la literatura de pasatiempo y pocos vislumbraron las nuevas propuestas literarias.¹³

En palabras de Juan Madrid: “La novela policiaca española no tiene tradición culta. Hay un pasado de traducciones anglosajonas y, en menor medida, francesas y muy poca producción propia”.¹⁴

Se han dado a conocer las causas de por qué en España no existió una tradición de la novela policial hasta la década de los años setenta, empero siempre hubo quien se dedicara a dar forma a estos relatos.

José R. Valles Calatrava nos presenta una extensa lista de autores y relatos criminales dentro de la cual incluye la novela, la novela corta y el cuento, que registra más de 400 títulos desde el año 1902 hasta el año 1990 escritos por 145 autores españoles que van desde Pardo Bazán hasta Eduardo Mendoza.¹⁵

Valles Calatrava es de la opinión que:

“En comparación con otros países, la falta de una tradición de escritura de novelas criminales autóctonas en nuestra nación aparece como una evidencia incuestionable; no obstante, aunque cierta, esta escasez no es tan grande como se cree pues, [...] hay muchas obras y autores totalmente desconocidos”.¹⁶

En búsqueda de los orígenes de la novela policiaca española, Colmeiro hace referencia a Pedro Antonio de Alarcón, autor entre otras del cuento o novela corta *El clavo* publicada en 1853. Colmeiro reconoce esta obra como la primera novela española perteneciente al género.¹⁷ Esta afirmación es puesta en tela de juicio por Valles Calatrava, para quien la primera autora española de género detectivesco es Emilia Pardo Bazán¹⁸, argumentando que Alarcón “no pertenece estrictamente al género criminal sino a la tradición de “cause célèbre” y de la novela de crímenes reales”.¹⁹

A pesar de las opiniones encontradas de estos autores sobre la primera novela policiaca española, la realidad, según Colmeiro, es que desde la aparición del cuento de Alarcón hasta principios del nuevo siglo España no contó con grandes maestros de la

¹³ Véase Madrid, Juan. *Cuadernos del asfalto*, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ Véase Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada. 1991, pp. 225-239. El autor no especifica en cifras la cantidad de autores y obras censadas por él mismo. La tarea de enumerarlas fue realizada por la autora de este trabajo.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 79-80.

¹⁷ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 89-90.

¹⁸ Véase Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*, p. 90

¹⁹ *Ibid.*, p.90.

narración criminal ni con un gran número de ellos. Sin embargo, comenzó a propiciarse el camino para su surgimiento. La irrupción de la literatura policial extranjera en el país con los grandes exponentes de la investigación, despertó el interés del público implantando el nuevo género en forma definitiva. Algunos escritores españoles comenzaron a utilizar las benevolencias del mismo aunque en sus orígenes no con marcado perfil español sino en imitación de la línea francesa y anglosajona. Un hecho para destacar es que este género entró por la puerta grande a través del teatro.²⁰

Javier Huerta Calvo en su libro *Historia del teatro español* nos habla de este tema titulándolo:

“Los desconocidos: el teatro folletinesco y policiaco [...] que gozaba de bastante éxito entre las clases menos acomodadas [...] El mismo año (1904-1905) se detectan [...] los frutos del género folletinesco-judicial o policial, cada vez más popular, en el título *Arsenio Lupín* (junto con *Raffles* o *Fantomas*, uno de los personajes más utilizados en este tipo de piezas)”.²¹

Cuando nos habla de los géneros en que estaban enmarcadas estas obras manifiesta:

“géneros considerados literalmente menores (inspirados en temas policiacos o de aventuras) obtuvieron, an algunos casos, magníficas acogidas de público; tal la comedia policiaca *Mister Beverly*, adaptada por Enrique Thuillier, en 1918, que ofreció más de veinte obras policíacas y de aventuras de autor extranjero: *Raffles, ladrón aristócrata* o *Veinte mil leguas de viaje submarino*, todo un hito, ambas en 1927”.²²

Pareciera que este nuevo tipo de teatro fue mejor recibido por el público que por la crítica. Las clases populares, influenciadas por la transformación en las grandes ciudades, se identificaban con estas formas teatrales.

Tres autores que contribuyeron a la literatura policíaca española de principios de siglo fueron Mario Lacruz, Emilia Pardo Bazán y Joaquín Belda. De entre todos ellos quizá la más importante sea Pardo Bazán. Aunque se considera valioso mencionar aquí la obra más significativa de Lacruz y Belda en cuanto al policial.

²⁰ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, pp. 100-103. El autor ofrece una vasta descripción de las obras de teatro de corte policial estrenadas en Madrid y Barcelona durante las primeras décadas del siglo XX.

²¹ Huerta Calvo, Javier (dir.), Dooménech Rico, Fernando y Peral Vega, Emilio (coords). *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Editorial Gredos. 2003, p. 2541.

²² *Ibid.*, p. 2550.

José Colmeiro, Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez sostienen que Emilia Pardo Bazán fue una autora intrépida que se interesó por todas las novedades que la época ofrecía. Fue feminista, luchó por la igualdad de género, escribió sobre la realidad social, la psicología del hombre y vivió grandes adversidades en tanto mujer. Por su personalidad, era de esperar le interesara la criminalidad, básicamente por ser ésta un emergente psicosocial. Se siente atraída por esta literatura ya que le posibilita investigar la conducta criminal como fenómeno individual y colectivo. Una de sus obras más importantes, relativa al género policial es *La gota de sangre*.²³

Empero, Emilia Pardo Bazán no encuentra en este género la complacencia buscada, apunta Colmeiro. Critica a Conan Doyle y la imagen de su detective Sherlock Holmes por utilizar fórmulas estables y por su superficialidad al momento de analizar los problemas sociales que conducen al delito, es decir, por acatar las reglas del mundo victoriano sin ofrecerle al lector la oportunidad de cuestionarlas o debatirlas.²⁴

Un dato insoslayable, confirmatorio del acierto crítico de Pardo Bazán, en palabras de Colmeiro:

“Sin duda durante estos años dominados por las fuertes presiones de la censura gubernamental franquista las casas editoriales consideraron relativamente inofensiva para el Régimen este tipo de novela-enigma, conservadora de los valores tradicionales y restauradora del orden establecido”.²⁵

Juan Paredes Núñez manifiesta que “Emilia Pardo Bazán [...] sirvió de introductora [...] e inició el género hasta la década de los setenta”²⁶, pero al igual que Juan Madrid o José Colmeiro, el autor es de la opinión que hasta ese momento “no se puede hablar de un cultivo de novela policiaca en España”.²⁷

José Colmeiro expresa que la mayoría de los autores españoles no supieron justipreciar la originalidad de esta autora ni le concedieron distinción alguna, por lo cual la novela policíaca siguió siendo, por largo tiempo, una lectura de esparcimiento.²⁸

Joaquín Belda es uno de los primeros autores dedicado a parodiar el género policial desde la perspectiva española, sostiene Valles Calatrava. Publicó en el año 1909

²³ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 106-107; Pedraza, Felipe.B. y Rodríguez, Milagros. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: EDAF. 2000, pp. 408-409.

²⁴ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 108-114.

²⁵ *Ibid.*, p. 130.

²⁶ Paredes Núñez, Juan. *La novela policiaca en España*, p. 10.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 125.

su primera novela *¿Quién disparó?* en la que ridiculiza al detective inmortal y eficaz Agapito Bermúdez²⁹. Para Patricia Hart, los elementos que conforman una novela policial aparecen en esta obra altamente desvirtuados por la parodia que utiliza el autor, disminuyendo el interés policíaco de la misma. Sin embargo, a pesar de la opinión de Hart, Colmeiro dice que en esta novela tan temprana se pueden apreciar sobradas peculiaridades y propiedades que tendrán lugar más tarde en la novela policíaca española: la burla de los patrones clásicos, el lenguaje expresivo, el doble sentido de la moral, la combinación de elementos humorísticos y policiales, el costumbrismo.³⁰

El tercer autor es Mario Lacruz, de quien Vázquez Montalbán, refiriéndose a la novela negra en España, declara :“el primer precedente es Mario Lacruz con su novela *El inocente*”.³¹

Juan Paredes Nuñez explica que este nuevo relato criminal, la “novela negra”, irrumpe en Europa y España recién en los años cincuenta, pero es definitivamente en los setenta cuando se manifiesta gracias a que en ese momento el capitalismo abarca toda Europa y las ciudades, especialmente, padecen sus síntomas naturales: anonimato, aislamiento, desafuero y explotación.³²

José Colmeiro señala que Mario Lacruz con su novela *El Inocente*, abandona las pautas de la novela clásica extranjera para incluir en el género el análisis perceptivo del individuo y su universo social, temática que será adoptada por autores posteriores como Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán.³³

“En esta novela, Lacruz combina elementos de la novela «literaria» de vanguardia (como profundidad psicológica, multiplicidad de niveles, textura rica, perspectivismo, técnica de contrapunto, experimentación formal, ruptura del orden lógico-temporal, etc.) con ingredientes clásicos de intriga policiaca, consiguiendo un resultado sorprendentemente innovador”.³⁴

Otro de los autores que se destaca por su contribución a la novela policial española es García Pavón y su detective Plinio, cuya obra criminal no goza de opiniones uniformes.

²⁹ Véase Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*, p. 93.

³⁰ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 103-105.

³¹ Vázquez Montalbán, Manuel. “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”, en Paredes Nuñez, Juan. *La novela policiaca en España*, p. 51.

³² Véase Paredes Nuñez, Juan. *La novela policiaca en España*, p. 11.

³³ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 140.

³⁴ *Ibid.*, p. 141.

Para José Colmeiro, García Pavón “fue el principal autor policiaco del país”³⁵.

Valles Calatrava observa que “La obra criminal de García Pavón abarca 18 cuentos, 8 novelas y 4 novelas cortas que tienen como protagonista a Plinio y que están distribuidas en 12 libros.”³⁶

Colmeiro manifiesta que la intención del autor era escribir novelas policíacas no ajustadas ya a los modelos anglosajones. Debían cumplir con tres cualidades: la tradición, la intriga y el arte. Este mismo propósito fue también perseguido por Pardo Bazán y Mario Lacruz, o sea que no era algo totalmente nuevo en la historia literaria de España, pero Plinio representa un conjunto de novelas suficientemente extenso(años '60 hasta finales de los '70) y cuenta con un público habituado a las características de los protagonistas, algo que no lograron los autores precitados. Plinio es, en este caso, un policía, más concretamente jefe de la Guardia Municipal de un pueblo de La Mancha llamado Tomelloso, pueblo natal del propio autor, de carácter bonachón y humano que conoce muy bien el sentir y las costumbres de los hombres del lugar y se guía básicamente por sus corazonadas. Francisco García Pavón, con su serie Plinio, crea una forma de narrativa policial en la que involucra la descripción de cuadros costumbristas, el paisaje y el floclor español.³⁷

Nada más alejado de los prototipos detectivescos extranjeros.

Colmeiro no deja de valorar positivamente a este escritor. Contrariamente, Manuel Vázquez Montalbán, sin menospreciar la obra del autor, opina:

“Estamos más en presencia de una novela de costumbres que de una novela negra, en la que el enigma es lo de menos, y lo que más agradece el lector es el lenguaje medido de García Pavón, la descripción de una comunidad, de una población manchega. Pero, ni rastro de lo que caracteriza la novela negra”.³⁸

Se ha mencionado anteriormente la opinión de variados y renombrados escritores y críticos literarios que, no sin razón, aluden a una España más importadora que exportadora de literatura policíaca. Todos ellos están de acuerdo en que este país se dedicó a leer novela policíaca extranjera y a elaborarla sobre los cánones de la novela policial clásica

³⁵ Ibid., p. 151.

³⁶ Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*, p. 133.

³⁷ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 151-154.

³⁸ Vázquez Montalbán, Manuel. “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”, en Paredes Núñez, Juan. *La novela policiaca en España*, p. 51.

inglesa, francesa o americana, por lo menos hasta los años setenta. Su producción no fue suficiente y su calidad mediocre. El mismo Manuel Vázquez Montalbán opina:

“La tradición de escritores que se acercan dignamente al relato policial y que asimilan la novela enigma de cierta calidad anglosajona a lo Holmes, o la novela del hampa que han cultivado los franceses, no se da en España. [...] no existe voluntad de hacer novela criminal desde posiciones de un cierto grado de rigor literario”.³⁹

Sin embargo, más tarde el autor refutará esta opinión al hablar con el profesor Valles Calatrava, a quién le escribirá el prólogo de su libro *La novela criminal española*, cuando declara:

“«Además –le dije yo al profesor- en España no hay tradición de novela policiaca». El muchacho muy prudentemente me dijo que él tenía censados unos doscientos títulos, desde la Pardo Bazán hasta Eduardo Mendoza. Los hechos no siempre son lo que parecen, pero los datos son irrefutables”.⁴⁰

Llegamos así a la década de los años setenta en la literatura española, tema principal de nuestro estudio. Para abordarlo con mayor rigurosidad, hemos considerado pertinente el citar autores, obras y críticas, cuyos aportes en el tiempo, nutrieron los pasos iniciales del género policial español, hasta adquirir su actual estatuto.

I. 4. Novela policiaca: su relación con la sociedad y con el lector

¿De qué manera se relaciona la literatura policíaca con la sociedad en la que surge y con su lector?

Hemos dicho antes que el policial, el detective, la narración del crimen, nacen a partir del crecimiento urbano ante la necesidad de crear un cuerpo de policía dedicado a proteger los intereses de una burguesía pujante y preocupada por su propia seguridad: la revolución industrial se encarga de inaugurar este clima en las sociedades capitalinas que vislumbran la solución a través del orden .

³⁹ Ibid., pp. 50-51.

⁴⁰ Vázquez Montalbán, Manuel. “Prólogo. Lo criminal en la literatura criminal”, en Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*, p. 7.

“Es casi imposible, escribe un agente secreto parisino en el año 1798, mantener un buen modo de vivir en una población prietamente masificada, donde por así decirlo cada cual es un desconocido para todos los demás y no necesita por tanto sonrojarse ante nadie”.⁴¹

Actualmente el género policial ha tomado todas las formas: series televisivas, cine, crónicas, historietas y, por supuesto, la novela escrita. A expensas de los medios de comunicación masiva, el delito en todas sus variantes es consumido de manera muy distinta impregnando nuestra vida cotidiana: imágenes de lo terrible nos son impuestas casi con impunidad. A diario nuestro universo personal y social convive con la violencia, el crimen, la estafa, la corrupción, hechos que describen una realidad muchas veces deliberadamente parcializada, sesgada, sobreactuada, sobredimensionada.

A lo obscuro de las imágenes- cadáveres, sangre,...-se superponen encendidos relatos de periodistas dedicados a exaltar lo espeluznante de la condición humana. Las series televisivas no le van en saga: acción excesiva, violencia, esquemáticos detectives, incorruptibles, asistidos por la más sofisticada tecnología en la tarea de identificar al culpable el que inequívocamente es detectado a través de investigaciones estereotipadas, lineales. ¿Qué queda al escucha-espectador de tan apabullante oferta sino la alienante posición de alguien inerte, paralizado? ¿Está en condiciones de discriminar sobre la calidad de tan vasta y muchas veces tendenciosa producción? ¿Su lugar queda reservado sólo al trivial esparcimiento? Se está de acuerdo con que estos nuevos productos puedan considerarse policiales, aunque se entiende que relegan al público hacia una posición acrítica.

Ante esta cuantiosa oferta policial actual ubicamos en las antípodas el peculiar goce que proporciona al lector una buena novela del género, la que además de provocar todos sus sentidos lo involucra activamente en la trama. La práctica de la lectura sigue siendo el modo de percepción por excelencia.

Daniel Link señala:

“la máquina literaria fabrica matrices de percepción: ángulos, puntos de vista, relaciones, grillas temáticas, principios formales. Lo que se perciba será diferente según el

⁴¹ Benjamin, Walter. “Poesía y capitalismo” (Iluminaciones II). Madrid. Taurus. 1980, pp. 54-64, en Link, Daniel (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La marca editora. 2003. 3ª ed., p. 19.

juego que se establezca entre cada uno de los factores que forman parte de la práctica literaria. El policial, naturalmente, es una de esas matrices perceptivas”.⁴²

El autor explica que existen dos razones por las cuales el género policial es un género que suscita interés no sólo en el público que lo lee sino también en historiadores, psicoanalistas, semiólogos y sociólogos. La primera *-estructural-* está ligada a cómo funciona lógicamente ya que se trata de un relato “sobre el Crimen y la Verdad”⁴³; maneja las “categorías de conflicto y enigma sin las cuales ningún relato es posible”⁴⁴. Tiene una semiología propia ya que en él las características de la sociedad de la época serán analizadas: los comportamientos del individuo, sus palabras, sus silencios, sus movimientos, su indumentaria, etc. Y si hay Crimen hay Ley que ponga en práctica el descubrimiento de la Verdad. La segunda razón es su *-evolución histórica-* y la función social representada por el Estado, la relación que éste tiene con el crimen, los manejos de la verdad, política y moral, ley y justicia y todas ellas en estrecha relación con el individuo que vive inmerso en un sistema. Daniel Link opina que “el género es un dispositivo empírico para pensar las relaciones entre el sujeto, la Ley y la Verdad”.⁴⁵ El tema central del policial es el delito, específicamente el crimen, más detalladamente el asesinato como hecho extraordinario, más cerca de la ficción que de la realidad. No es interesante hablar de un delito común y corriente, el policial se dedica a presentarnos una muerte violenta (en el sentido de repentina, también puede tratarse de una muerte violenta propiamente dicha) rodeada de un escenario de ficción en el que el objetivo final es el desvelamiento de esa muerte, la búsqueda de la Verdad.⁴⁶

Las características de los personajes así como la ambientación de la narración policíaca va cambiando con el tiempo, evoluciona, es activa. Lo que anteriormente significaba la imagen del detective para el lector, tiene en la actualidad otra connotación. Un Holmes o un Dupin, tenían cabida en la época victoriana. Otro tipo de detective, con otras características, no hubiera atraído el interés del público ni hubiese encarnado tan bien las peculiaridades del momento. Cuando se lee *Los Crímenes de la calle Morgue*, el lector se encuentra con un Dupin cuidadoso del lenguaje que utiliza, ceremonioso, asexuado, de una conducta intachable. Y acaso ¿no eran estas las virtudes que la sociedad de la época valoraba?. El perfil del investigador inglés recorrió el mundo afirmando el

⁴² Link, Daniel. *El juego de los cautos*, p. 9.

⁴³ Ibid., p. 11.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., p. 14.

⁴⁶ En todo el párrafo se sintetizan los pensamientos de Link, Daniel. *El juego de los cautos*, pp. 9-17.

concepto de la flema inglesa porque era éste el que se quería mostrar y no otro. Basta con recordar al detective Poirot, impecable, sagaz e insobornable, otro representante de su época. Más tarde al duro de Philip Marlowe y Sam Spade recorriendo las calles de una Norteamérica corrupta sumida en la depresión económica, escondiendo bajo la apariencia de *hard boiled* su idealismo y su ternura; la representación exacta del momento en que fueron creados. Plinio también simbolizó una etapa de la vida española y cubrió algunas de las necesidades del hombre de ese momento. Así como Pepe Carvahlo y Toni Romano son exponentes de la contemporaneidad con quienes el lector se siente identificado.

También el lector, en tanto ser epocal ambientado culturalmente, ha ido modificando su perspectiva.

Manuel Vázquez Montalbán expone tres tipos diferentes de lectores: el de antes, no influenciado por el cine y la radio, aunque sabio y conocedor, el de después de la aparición de estos medios de comunicación y un tercero que representaría la fusión de ambos, un lector inteligente con el cual el escritor debe armonizar.⁴⁷

El autor intenta decirnos que el lector sabe lo que busca, que tiene capacidad propia de discernir entre lo bueno y lo malo y el escritor debe adecuar su novela a ese otro lúcido con códigos comunicacionales ya incorporados.

El lector busca en la lectura una explicación a sus preguntas más allá del placer que ésta pueda provocarle. Busca el sentido y la interpretación de su presente que otros, con talento, estilo e ingenio logran poner en palabras.

Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges se expresan de la siguiente forma cuando definen al género policial:

“Tan poderoso es el encanto que dimana de este género literario que apenas si hay obra narrativa que no participe de él, en alguna medida. También podría decirse que no hay lector que sea del todo insensible a esa virtud. [...] En las varias formas de ficción, la policial es la que exige a los escritores mayor rigor: en ella no hay frase ni detalle ocioso; todo en su discurso, propende al fin, para demorarlo sin detenerlo, para insinuarlo sin destacarlo, para ocultarlo sin excluirlo. Por esta delicada dirección de las emociones del lector, cabría, tal vez comparar este género con la oratoria y con el teatro”.⁴⁸

⁴⁷ Véase Vázquez Montalbán, Manuel. “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”, en Paredes Núñez, Juan. *La novela policiaca en España*, pp. 61-62.

⁴⁸ Bioy Casares, Adolfo y Borges, Jorge Luis. “¿Qué es el género policial?”, en Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L 1996, p. 250.

En el policial se pone a prueba la curiosidad del lector, su inteligencia y pensamiento lógico hasta llegar al desenlace, la resolución del enigma, integrándose en un juego de competencia con el narrador. En paralelo con esta dinámica el lector también ingresa en el perfil de los personajes hasta identificarse con ellos, sus pasiones y emociones, la realidad histórica, social y geográfica de la historia. Esta provocación intelectual y emocional, hace que el acceder a una buena novela del género policial redunde en una experiencia fascinante.

I. 5. ¿Literatura popular o subliteratura?

Muchas son las opiniones escritas sobre este tema. Algunas de ellas tan peyorativas que resultan inadmisibles y hasta inaceptables. Se ha expresado anteriormente que el género emergió en un momento histórico de grandes cambios en el mundo. Cambios resistidos por sectores de la sociedad reticentes a todo tipo de transformación social. Sin incurrir en reduccionismos se puede decir que la literatura emergente fue igualmente combatida en tanto construcción expresiva del propio universo en el que el escritor concibe su obra. En sus comienzos, el género policiaco sufrió toda clase de agravios por parte de la crítica más conservadora a la que le incomodaba reconocer que se estaba gestando una nueva forma de novela que podía llegar al alcance y gusto de muchos.

Agenor Martí en su libro *Cuentos Policiales* cita a dos escritores de la época, para expresar la controversia de opiniones que generaba el género: el escritor francés Paul Claudel, uno de sus más reconocidos oponentes, quien lo definió como “un género estercolario”⁴⁹, y el escritor Nicholas Blake que manifestó que era “la mitología popular moderna”.⁵⁰

José Colmeiro manifiesta:

“la novela policiaca había sido generalmente reducida a la categoría de un género ínfimo, reconocer su lectura (a escondidas) resultaba vergonzante, era impensable que pudiera ser objeto de la atención académica seria. «Literatura de ferrocarril», «literatura de kiosko», o «subliteratura» eran términos corrientes en España para referirse a ella”.⁵¹

⁴⁹ Martí, Agenor. *Cuentos policiales*, p. 10.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 15.

Muchos de los representantes de la literatura de principios del siglo XX, expresa Agenor Martí, veían en el policial un simple testimonio de lo que ocurría en el ambiente marginal del mundillo del crimen, restándole así valor artístico. Se ha acusado a esta literatura de deformadora, contraproducente, y esquemática. Se le reprochaba la repetición de la temática: la presentación de un homicidio, el seguimiento de pistas a través de la especulación intelectual o por medio de un método empírico (en algunos casos la combinación de ambos), la revelación final del malhechor.⁵²

Para Manuel Vázquez Montalbán, el verdadero problema del policial comenzó cuando pasó de ser sólo una literatura con fines de entretenimiento para convertirse en otra con “pretensiones literarias”, como las llama el autor, y oponerse al gusto de unos cuantos ortodoxos de la literatura.⁵³

En palabras de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: “Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio”.⁵⁴

José Colmeiro explica que la actitud de encasillar y mantener a la novela policiaca bajo el título de subliteratura por parte de los defensores de la cultura oficial y autorizada, fueron variando con el correr del tiempo. El propio género no se mantuvo estático. Tras la hegemonía de Estados Unidos, Inglaterra y Francia, se atrevió a cruzar fronteras e instalarse en Latinoamérica, sufrió transformaciones que la ubicaron en un antes y un después de los años treinta, se valió y nutrió de otros géneros.⁵⁵

¿Qué diferencia la llamada literatura culta de la literatura popular? ¿Constituyen opuestos? Si se piensa en la comunicación como la articulación entre emisor-mensaje-receptor, se diría que el culto es aquel mensaje emitido por quien, asimismo, es considerado culto, en tanto popular es el mensaje emitido por quien es parte del pueblo. Si se adopta la posición de receptor, ésta no puede más que expresarse en la pregunta ¿está el pueblo en condiciones de decodificar un mensaje culto? y ¿está el culto dispuesto a receptar un mensaje popular?. La respuesta se antoja de orden político ya que se estaría hablando de la relación política entre los sectores minoritarios más cultivados y aquellos cuya cultura emana de su pertenencia al pueblo. El significado de esta relación es siempre político.

⁵² Véase Martí, Agenor. *Cuentos policiales*, pp. 11-12.

⁵³ Véase Vázquez Montalbán, Manuel. “Prólogo contra la Pretextualidad”, en Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 9.

⁵⁴ Bioy Casares, Adolfo y Borges, Jorge Luis. “¿Qué es el género policial?”, en Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policial*, p. 250.

⁵⁵ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 15-16.

¿Existe realmente el concepto de literatura popular versus literatura culta sin un sustrato ideológico? Esta aparente disyuntiva habla en definitiva de la relación entre clases sociales, sus vínculos y contradicciones y en tal sentido es política.

José Colmeiro, analizando las obras de Lawrence Levine, J.F. Botrei, S.Salaún, y Maxime Chevalier, explica que es real y verdadero que haya fenómenos artísticos que por su dificultad necesiten de un receptor más instruido, en consecuencia minoritario, mientras otros fenómenos artísticos lo harán hacia un auditorio más corriente, masivo. Aún aceptando estos conceptos de *literatura culta* = minoría educada y *literatura popular* = público mayoritario, argumenta Colmeiro que su correspondencia con uno u otro grupo es variable según el momento histórico y el criterio con el que se los clasifique. Esto significa que la obra literaria es un elemento que vive en constante movimiento, no es estático y etiquetarla conlleva a reducir su real magnitud. El autor reflexiona sobre aquellas obras populares del medioevo que terminaron siendo objeto de estudio durante el Renacimiento al ser rescatadas e impresas. Asimismo la novela, inicialmente, era un género que gozaba de gran popularidad en todos los ámbitos de la sociedad de la época, sin embargo decae en el siglo XVIII y es considerada de entretenimiento por los cultos del momento por no seguir el modelo clásico, resurgiendo en el siglo XIX durante la Revolución Industrial y el apogeo de la burguesía, situándose en una posición valorada por las minorías cultas.⁵⁶

Parecen ser las minoría cultas las que con anterioridad estipulan a qué se puede llamar culto o popular. Sin embargo se podrían ejemplificar suficientes casos en lo que lo culto se convierte en popular o lo popular en culto, no como pares opuestos sino como un juego de espejos, retroalimentándose.

Colmeiro argumenta que la Revolución Industrial facilitó con su nueva tecnología el mercado masivo de la literatura. Junto a los grandes lanzamientos de folletines, los periódicos comenzaron a publicar cuentos y novelas. Estos medios fueron también utilizados por escritores como Dickens o Galdós. Esto permitió su llegada a un público más amplio. En la era actual del postmodernismo, se trata de articular lo culto con lo popular y esto se puede apreciar en la obra literaria de autores como Vázquez Montalbán, Umberto Eco, etc. A esta situación han contribuido notoriamente los medios de comunicación con igual inserción en todas las capas sociales. La literatura culta los utiliza

⁵⁶ Véanse Levine, Lawrence. "Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America." Cambridge: Harvard University Press. 1998; Botrei, J.F y Salaún, S. (eds.). "Creación y público en la literatura española". Madrid: Castalia. 1974; Chevalier, Maxime. "Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII". Madrid: Turner. 1976, en Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 25-26.

para su divulgación al tiempo que resulta atravesada por elementos culturales propios de los sectores populares.⁵⁷

Por todo lo argumentado anteriormente Colmeiro ubica a la novela policiaca entre lo culto y lo popular:

“Entre la elevada «novela policiaca metafísica» de Jorge Luis Borges [...] y los seriales policíacos de consumo masivo (hoy tanto más los visuales que los impresos), se extiende una enorme producción literaria cuyo alcance social y permanencia desafía las nociones tradicionales de arte «culto» y «popular»”.⁵⁸

Se concluye, de esta manera, afirmando que el planteo arte culto - arte popular constituye una antinomia por lo menos conservadora, una no tiene por qué excluir a la otra y viceversa, tampoco se intenta jerarquizarlas. Se trata de una falsa discusión, en tanto intento de perjudicar el arte. Se ubica la producción artística, en este caso la literatura, por encima de cualquier dicotomía. Afortunadamente toda obra humana plantea la imposibilidad de encasillarla desde posiciones binarias (culta-inculta), es trascendente y superadora. Si ésto se expresara en términos de alteridad se podría integrar un todo, siempre enriquecedor, hacia el interior, los artistas y hacia el exterior, los lectores.

I. 6. La novela policiaca y la novela negra

Para poder desarrollar este punto se delimitarán las características de la novela policíaca y la novela negra.

César Díaz divide a la novela policíaca en cuatro apartados:

- 1- Novela detectivesca pura.
- 2- Novela de suspenso.
- 3- Novela de acción policíaca.
- 4- Novela de psicología criminal.

1) El detective es el protagonista de la obra, el héroe al final. Toda la novela gira en torno a él. El autor debe pensar en el tema en forma regresiva, concibiendo primero el final para luego replantearse las pistas que le dejará a su detective para que éste las ordene. Dentro de las novelas detectivescas puras, comenta César Díaz, se incluyen las *novelas*

⁵⁷ Véase Colmeiro, José en *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 26-36.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

detectivescas invertidas en las que el autor le muestra al lector cómo fue cometido el crimen y quién es el asesino, el lector sabe todo y es testigo. En éstas el interés ya no se centra en descubrir al asesino sino en las pistas que éste dejó para que el detective las descubra.

2) En la novela de suspenso no suelen encontrarse señales o indicios ni tampoco inferencias o deducciones finales que lleven al lector a la revelación de la identidad del asesino. No son expuestas por el escritor como en la novela detectivesca. Por el contrario, se plantean aquí una serie de hechos enigmáticos que el lector debe seguir atentamente y son estos mismos los que con su desarrollo manifiestan finalmente la verdad.

3) La novela de acción policíaca, como bien lo dice su nombre, es aquella en la que el detective utiliza métodos un poco más contundentes para llevar a cabo su investigación; armas de fuego, riñas callejeras juegan un importante rol en los sondeos de estos detectives inquebrantables y recios a los que nos les falta una dosis de cinismo. Uno de los mayores exponentes de este género fue el escritor Dashiell Hammett con su histórico personaje Sam Spade en su novela *El Halcón Maltés* publicada en el año 1930.

4) En la novela de psicología criminal, el investigador no es el protagonista de la historia. Aquí el papel principal lo tiene el asesino. Se trata de seguir los pensamientos y estímulos que lo condujeron a cometer el crimen.⁵⁹

Volviendo al punto dos, la novela de suspenso, se destaca la explicación de Todorov, quien señala que esta novela fue una novela de transición entre la novela de enigma y la novela negra y también ha coexistido con esta última. Existen dos tipos: la del “detective vulnerable” que arriesga su vida, es golpeado, es herido, deja de ser un observador para confundirse con el mundo de los personajes del relato. Hammett y Chandler, aunque hoy considerados como escritores de novela negra, se acercan más a la novela de suspenso debido a la composición de sus obras. El segundo tipo es la del detective sospechoso. Se comete un crimen y las sospechas recaen sobre el detective que va a poner su vida en peligro para encontrar al verdadero culpable, se convierte así en culpable ante la ley y al mismo tiempo en víctima del asesino.⁶⁰

Podemos observar que César Díaz no especifica claramente el concepto de novela negra y ubica al autor Dashiell Hammett dentro de la novela de acción policial mientras que

⁵⁹ Véase Díaz, César E. *La novela policíaca*, pp.11-12. Aquí se sintetiza en cuatro puntos consecutivos reunidos en una cita, los pensamientos de César Díaz en lo que respecta a su división de categorías de la novela policíaca.

⁶⁰ Véase Todorov, Tzvetan. “Tipología de la novela policial” en Link, Daniel. *El juego de los cautos*, pp.70-71.

Todorov afirma que éste y R. Chandler fueron “los primeros autores de la “serie negra”⁶¹, género que cohabitó con la novela de suspenso hasta su definición final.

La categorización de la novela policial realizada por César Díaz es reemplazada posteriormente por otras más abarcativas, ya que los autores de novela criminal dejan de preocuparse en si la novela que escriben es de suspenso o de acción policial, y sólo ven las diferencias entre la novela enigma y la novela negra, o la novela detectivesca pura según César Díaz y todas las demás.

Valles Calatrava abarca los términos novela policiaca y novela negra en uno solo al que denomina *novela criminal*. Dentro de éste coexisten dos tendencias: 1) la novela policiaca clásica, novela enigma, novela problema o novela de investigación racional, y 2) novela negra.⁶²

Jorge Martínez Reverte define a la novela policiaca como “una novela de género más marcado, que establece el misterio, que establece una estructura muy firme, y que basa fundamentalmente en la existencia de un crimen toda su razón de ser”.⁶³

Juan Madrid habla de tres fases en esta novela:

“En el primero de ellos, existe un perfecto orden en la sociedad, la felicidad de los personajes es completa. En el segundo momento, se produce el caos, es decir el crimen, identificado por el desorden social. En un tercer momento se restituye ese orden a través del detective, que aparece como un demiurgo o semodios que todo lo arregla”.⁶⁴

Según Todorov, la novela de enigma contiene dos historias: el crimen y la investigación que no poseen puntos en común. El crimen se antepone a la investigación. Los personajes que actúan en esta última son invulnerables. Se indagan pistas y tiene una estructura geométrica.⁶⁵

Madrid manifiesta que la estructura de la novela policial clásica se fractura alrededor de 1930 por los cambios sociales del momento, la primera Guerra Mundial, el imperialismo, el protagonismo del proletariado, el crecimiento demográfico de las ciudades. A partir de este momento la prosa, influenciada por el cine, adquiere un matiz claro, directo, dándole lugar a una nueva novela, la novela negra. En ésta sigue existiendo

⁶¹ Ibid., p. 69.

⁶² Véase Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*, pp. 20-21.

⁶³ Martínez Reverte, Jorge. “La novela policiaca como novela”, en Paredes Núñez, Juan. *La novela policiaca en España*, p. 40.

⁶⁴ Madrid, Juan. “Sociedad urbana y novela policiaca”, en Paredes Núñez, Juan. *La novela policiaca en España*, p. 18.

⁶⁵ Véase Todorov, Tzvetan. “Tipología de la novela policial”, en Link, Daniel. *El juego de los cautos*, p. 65.

la desvelación de un misterio aunque éste ya no sea tan importante como en la novela clásica; se introducen otros elementos como las deficiencias sociales, la insensibilidad del mundo, la urbanidad, el individualismo. No presentan reparación social. En España se comienza a escribir este tipo de relatos después de la muerte de Franco, ya que la dictadura coarta las libertades de expresión.⁶⁶

“El aficionado a los enigmas policiales a lo Sherlock Holmes no encontrará en ellos lo que busca. Y tampoco un optimismo sistemático. [...] Leeremos acerca de los policías corrompidos, más que los malhechores a quienes persiguen. El simpático detective no siempre logra descubrir el misterio. A veces ni siquiera hay un misterio. Y otras, ni siquiera un detective. Pero ¿entonces? Entonces sólo queda la acción, la angustia, la violencia (bajo todas sus formas en especial las más viles), la tortura y la masacre. [...] También encontraremos amor, preferentemente el bestial, pasiones desordenadas, odios sin límite, en fin, todos los sentimientos que en una sociedad civilizada sólo logran manifestarse excepcionalmente pero que aquí, en cambio, se convierten en moneda corriente e incluso son expresados en un lenguaje muy poco académico y en el que siempre domina el humor, sea el rosa o el negro”.⁶⁷

En su definición de novela negra, Todorov vuelve a tomar los mismos parámetros de la novela enigma aunque con una explicación distinta:

“La novela negra es una novela policial que fusiona las dos historias o, dicho de otro modo, suprime la primera y da existencia a la segunda. Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción”.⁶⁸

En la novela policial clásica hay un juego matemático, lógico, de conjeturas, que el detective y el lector van decodificando hasta la conclusión final. Hay un enigma que conduce a la verdad de la historia. Hay suspenso e intriga ya que no se sabe qué va a suceder más adelante. Hay un crimen antepuesto a la historia de la investigación, como indica Todorov. Como se trata de armar el rompecabezas de la historia, los aspectos afectivos son superados por la razón, la deducción, la dialéctica y el método. El detective es la figura más relevante, altruista, mental, justiciero, hábil, metódico y detallista.

⁶⁶ Véase Madrid, Juan. “Sociedad urbana y novela policiaca”, en Paredes Núñez, Juan. *La novela policiaca en España*, pp. 18-19.

⁶⁷ Boileau, P. y Narcejac, T. (1968) “Le roman policier”, vers. esp. “La novela policial”. Buenos Aires: Paidós. 1968, pp. 111-112, en Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*, p. 30.

⁶⁸ Todorov, Tzvetan. “Tipología de la novela policial” en Link, Daniel. *El juego de los cautos*, p. 67.

La novela negra busca la verdad de un hecho subrepticio e intenta descubrir la fuerza oculta que motiva a los personajes a cometer el delito. En ella la curiosidad y el suspenso llevan al lector a desentrañar las posibles variables para abordar la conclusión. Utiliza una prosa activa, vertiginosa, plena de diálogos, cínica y no redundante.

Se observa, entonces, que el policial clásico y la novela negra comparten temas, lo policial les es común, coexiste en ambas. Sin embargo poseen diferencias de género que las distinguen en la construcción narrativa, los ejes destacados por el escritor, el clima íntimo que impregna la obra.

Juan Madrid expresa:

“Nadie ha querido hacer una novela de género, las han hecho desde el género, cosa bastante diferente. El género es utilizado para los fines que persigue y no al revés. No es una coraza que ahoga, sino un disparadero, una propuesta a partir de la cual se elabora un texto, cuyo análisis último debe hacerse a partir de él mismo. Es decir, no es pre-textual, sino post-textual”.⁶⁹

En este momento, y por todo lo expuesto en estas páginas, estamos en condiciones de ubicar a Juan Madrid y a Manuel Vázquez Montalbán dentro de la “novela negra”, si bien este último aporta a este género la crónica de la transición española con mayor vehemencia que Madrid. Como dice Juan Madrid, los escritores hacen su obra desde el género, lo que no les impide nutrirse de otros para llevar a cabo su objetivo.

El material teórico elaborado en este punto, consideramos será de vital importancia para el desarrollo del eje central que justifica esta investigación: la novela policíaca de Juan Madrid y Manuel Vázquez Montalbán.

⁶⁹ Madrid, Juan. *Cuadernos del asfalto*, pp. 10-11.

Capítulo II

Manuel Vázquez Montalbán

II. 1. De la posguerra al posfranquismo

La guerra civil española como hecho político-social influyó fuertemente en la literatura y en el quehacer de sus exponentes.

Manuel García Viñó en su libro *Novela española de posguerra* señala que esta disputa ideológica, más la Segunda Guerra Mundial, no podían menos que desencadenar un nuevo espacio narrativo ya que los novelistas son los emergentes de su entorno, y en España esta lucha sangrienta de poder marcó un antes y un después que se extiende hasta la muerte de Franco, donde comienza una nueva era: el posfranquismo. La novela desde 1939 hasta 1942 estuvo aletargada, tratando de rearmarse sobre los escombros de un país en ruinas; muchos de sus autores ya no estaban o se encontraban en el exilio. El autor hace alusión a cuatro grupos de escritores que marcaron el momento histórico anterior a la muerte del General Franco:

- 1) Los que ya tenían un nombre y una trayectoria narrativa antes de la guerra.
- 2) Los que participaron activamente en la guerra y cuya obra narrativa aparece en la posguerra hasta 1950, aproximadamente.
- 3) Los que no hicieron la guerra pero vivieron sus consecuencias, cuya obra comienza en 1960.
- 4) Los que no guardan recuerdos propios, subjetivos de la guerra.⁷⁰

Habría que considerar también a los que nacieron inmediatamente después de la Guerra Civil, entre ellos el objeto de nuestro estudio: Manuel Vázquez Montalbán.

José Colmeiro manifiesta: “Vázquez Montalbán se identifica en buena medida con la obra de los autores “de la experiencia”, escritores de la llamada generación del 50”.⁷¹

Estos intelectuales vivieron la posguerra española e incorporaron la experiencia de la guerra a través de lo experimentado por sus familias.⁷² En sus libros se refleja y se

⁷⁰ Véase García Viñó, Manuel. *Novela española de posguerra*. Núm. 521. Madrid: Publicaciones españolas. 1971, pp. 3-7.

⁷¹ Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Coral Gables, Florida: Centro Norte-Sur, Universidad de Miami. 1996, p. 29.

⁷² Véase Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Ediciones de la tempestad, SL. 2004, pp. 18-21. La autora realiza un estudio sobre la biografía de Manuel Vázquez Montalbán cuyos padres eran republicanos, no católicos. Su padre fue encarcelado durante cinco años, desde 1939 hasta 1944 y luego

manifiesta casi continuamente la desazón de ese momento y el desencanto sufrido más tarde.

Para comprender mejor lo que el posfranquismo significó en la novela de Manuel Vázquez Montalbán, más precisamente, en su personaje Pepe Carvahlo, es necesario ubicarnos nuevamente en la situación histórica de España a partir de 1960.

José Colmeiro manifiesta que fue en aquel momento cuando la sociedad española comenzó a despertarse del letargo. Junto a los cambios económicos, sociales y culturales se estructuraba una clase media inexistente hasta entonces, en tanto la irrupción del turismo modificaba hábitos y costumbres como asimismo, colaboraba al crecimiento económico-financiero de la nación. Mayor escolarización, libertad de prensa, distanciamiento de la influencia religiosa, reclamos estudiantiles, huelgas obreras, apertura cultural, debates y críticas, instalan un clima social propicio para la libertad democrática y la construcción de una sociedad capitalista moderna. El oscurantismo de la dictadura da paso a la emergencia de una realidad hasta entonces latente: corrupción, drogas, inseguridad, sexualidad, criminalidad. y todo lo que atañe al mundo moderno. En este escenario, la novela policiaca negra encuentra un lugar ideal en España para su desarrollo y a partir de 1975 se convierte en una forma narrativa próspera de gran relieve. Entre los autores que se valieron de esta nueva realidad para la creación de sus obras encontramos a Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Fernando Savater, Andreu Martín, Lourdes Ortiz. De todos ellos tanto la crítica como los lectores coinciden con que Vázquez Montalbán fue el precursor. Ya en los años ochenta dichos autores se instauraron en el público lector de manera definitiva.⁷³

En palabras de José Colmeiro:

“Como era previsible, no faltaron autores españoles interesados en las posibilidades que brindaba este género para su adaptación a la realidad española, los cuales creyeron encontrar en él más que un simple entretenimiento divertido un vehículo ideal para la plasmación de la nueva sociedad española y de sus obsesiones particulares”.⁷⁴

realizó todo tipo de trabajos para ganarse la vida y mantener a su familia. El pequeño Manuel vivió una infancia con un padre ausente con quien le costó entablar una relación normal. Su madre era una mujer triste, víctima de la historia, que no volvió a recuperar su alegría por la vida.

⁷³ Véase Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 165-171.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 169.

II. 2. La serie Carvahlo y el posfranquismo

La serie de novelas en las que aparece el detective creado por Manuel Vázquez Montalbán, Pepe Carvahlo, marcaron una época en la obra literaria del autor. Los últimos años del franquismo y el posfranquismo español en su transición hacia la democracia, son períodos que refleja a lo largo de toda su producción. Si bien sus novelas se sitúan siempre en una España actual y guardan la lógica temporal entre la realidad y la ficción, se mueven en un antes y un después del punto de partida (la muerte de Franco) que llega hasta la misma guerra civil. La narrativa de sus libros está estrechamente ligada al momento de vida. Es necesario incursionar en su biografía (de marcada similitud con la ficción en algunos pasajes de sus novelas) para vislumbrar la segunda historia que nos cuenta en cada una, la que nos habla de Barcelona, la guerra, la represión, la contrariedad, la pobreza, la política y las novedades de los nuevos tiempos, que corre paralela y estrechamente ligada a la primera, el asesinato.

Vázquez Montalbán habla de lo que sabe por haberlo vivido; la semblanza y los sucesos de la crónica de su vida se encuentran en las páginas de sus libros, la posguerra y más tarde el posfranquismo, momentos históricos en los que transcurrió su niñez y juventud.

“En esa época, a la sombra de la guerra, las penurias y la represión, esto es, el miedo, se desarrollaron unas normas de vidas proletarias. Era la parte de los vencidos de la guerra civil, convertidos en personas sin memoria y sin lenguaje”.⁷⁵

Crítico agudo de su época, de la falsa moral, de la hipocrecía en la política y cultivador del lenguaje, el autor, a través de la ficción, refleja en las páginas de sus libros materiales históricos reales.

José F. Colmeiro manifiesta que la obra de Manuel Vázquez Montalbán consta de dos períodos: el primero, que va desde los finales de los años sesenta hasta mitad de los setenta denominado por él mismo *subnormal*, y el segundo, en el que el autor comienza una nueva fase narrativa en la que tiene lugar la serie Carvahlo.⁷⁶

⁷⁵ Tyras, George. “Las geometrías de la memoria”. Barcelona: Zoela Ediciones. 2003, en Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*, pp. 21-22.

⁷⁶ Véase Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 173.

Colmeiro explica en su libro *Crónica del desencanto* que Vázquez Montalbán entiende la subnormalidad como la actitud que el intelectual debe adoptar en una sociedad capitalista moderna. Una sociedad considerada irracional, consumista y altamente competitiva, inmersa en un mundo bipolar, a través de la guerra fría sostenida entre Rusia y Estados Unidos. Contextualmente se sumaban, en España, los condicionamientos del régimen, entre los cuales la censura operaba como uno de sus reaseguros. Frente a esta realidad la posición del escritor no puede menos que ser ambigua, en tanto impedido de reflejar críticamente en sus obras, las características sociopolíticas del momento. El escritor comienza entonces a escribir, aclara, bajo una estética subnormal, supeditada a la opresión de la dictadura.⁷⁷

El mismo Vázquez Montalbán declara:

“El que escribe siente como hipotecada su libertad. Si dice lo que quiere decir no puede escribir y si escribe no puede decirlo. Yo mismo, cuando *escribo, a veces tengo la sensación de que soy un retrasado mental* o un falsificador de moneda. La comunicación entre el autor y el público es incompleta”.⁷⁸

Para Colmeiro, en su segunda fase, la de la serie Carvahlo, Vázquez Montalbán recoge elementos de la primera y le agrega, en un intento de rescatar la novela realista, elementos que a ella pertenecen además de la vida de una España que es protagonista del ocaso del franquismo, en etapa de transición hacia la democracia. Una novela en la que el tiempo y el espacio se fundamentan en una lógica, cuyos personajes son personas de carne y hueso que viven, sufren, aman, matan y también se desencantan. El autor critica por medio de una verdad irónica y parodiada, la moralidad y la justicia⁷⁹, así como pone de manifiesto “la sexualidad y la política”⁸⁰, elementos prohibidos durante el franquismo.

Si bien la serie Carvalho es extensa, en este trabajo nos ocuparemos específicamente de tres de sus obras: *Tatuaje* (1974), *Los mares del Sur* (1979) y *Asesinato en el Comité Central* (1981).

Toda la etapa histórica que sigue a la Guerra Civil española hasta la transición a la democracia aparecen en estas tres novelas en forma de una crónica histórica novelada.

⁷⁷ Véase Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Coral Gable, Florida: Centro Norte-Sur, Universidad de Miami. 1996, p. 36.

⁷⁸ Mérida, Mary. “Manuel Vázquez Montalbán: Un país bastante decepcionante”. *Reseña* 66. 1973, p. 54, en Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, p. 37.

⁷⁹ Véase Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 173.

⁸⁰ Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos. 1997, p. 61

Colmeiro aclara que el autor narra momentos o historias del pasado en forma de impasse, los que utiliza para introducir al lector en el ámbito social y político. Y es aquí donde se vale del “realismo literario como desvelamiento de la realidad y no como fotocopia de lo real”.⁸¹ No intenta realizar un relato histórico sino que utiliza la historia para exponer y revelar su doble cara. Colmeiro manifiesta que el tema del delito, si bien está ligado a esa crónica, queda supeditado a una segunda posición durante estos interines.⁸²

Mediante esta técnica también interna al lector en las características personales y el perfil psicológico de sus personajes que siempre presentan un pasado turbio, desconocido, lejano, un Pepe Carvalho contradictorio y una sociedad heterogénea enquistada en una dictadura durante 35 años.

“El autor sistemáticamente traiciona las expectativas del lector desviándose de los esquemas tradicionales del género y subvirtiendo irónicamente sus fórmulas narrativas. El interés por la investigación policiaca queda frecuentemente subordinado al interés por el proceso de autoinspección psicológica del investigador; la encuesta policiaca sirve al investigador como excusa para la búsqueda de su propia identidad personal”.⁸³

José Colmeiro expresa que para ello se vale de la dialéctica como método de razonamiento por medio del cual opone posiciones diversas. El resultado es: la verdad o el desvelamiento del engaño.⁸⁴

“[...] presenta una aparente contradicción básica en el sistemático intento de destrucción iconoclasta de los esquemas ideológicos, culturales, morales y literarios asociados con el orden establecido, independientemente de su signo (de la burguesía o de la progresía) y la reutilización de esos mismos esquemas con la intención de invertirlo irónicamente y poner al descubierto la falsedad de sus principios”.⁸⁵

Como bien explica Colmeiro, el autor juega con esa contradicción oscilatoria que va a caracterizar todo el ciclo Carvahlo: “ese doble movimiento de acercamiento y alejamiento con respecto a la realidad, de crónica de lo real y de desmitificación de la realidad”.⁸⁶

⁸¹ Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, p. 161.

⁸² Véase Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 183.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid., p. 175.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, p. 161.

El presente y el pasado están estrechamente ligados: esto es lo que quiere dar a entender Vázquez Montalbán. Se acerca al pasado y lo transporta al presente con una habilidad asombrosa. Todos los habitantes de la novela van y vienen en el tiempo. La memoria es un ejercicio y también un recurso en la segunda fase de la obra narrativa de Vázquez Montalbán.

Vázquez Montalbán define así la memoria:

“La memoria, como ese viaje al pasado que es en sí mismo, la memoria es materia de ficción, es esa novela que todos nos contamos a nosotros mismos, o que nos cuentan los demás, y que la mayoría nunca escribe, pero que, en definitiva, es el territorio donde hemos sepultado lo que más fundamentalmente sabemos sobre nosotros mismos y sobre los demás”.⁸⁷

José Colmeiro nos habla de la memoria de la historia concebida siempre como una producción subjetiva y fragmentaria de la persona que evoca, aunque lo más importante es que no existe una única memoria sino varias memorias subjetivas que se convierten en una memoria comunitaria o social. Puntualiza que la pesadumbre y la contrariedad aparecen cuando la derrota de lo soñado o la no consecución de los deseos de una nación tiene lugar. Especialmente en la novela de Vázquez Montalbán, a través de la figura principal de Pepe Carvalho que no logra distanciarse del pasado, y en el caso de España, tal desencanto está vinculado a las promesas incumplidas de la izquierda política.⁸⁸

El autor, Vázquez Montalbán, introduce el contenido social, cultural y político de una época, enfrentado y contrapuesto a un presente alentador de cambio democrático, aunque no satisfaga a muchos. Esto es manifestado por Vázquez Montalbán en sus novelas, sobre todo en *Los mares del Sur* y *Asesinato en el Comité Central*.

“La trayectoria vital de Carvalho sirve de crónica de un tiempo histórico marcado por la tónica del desencanto, la desorientación, la crisis de valores establecidos y la sensación de vacío provocado por su desaparición. Esta crónica novelesca registra la hipoteca de todos aquellos sueños revolucionarios de la izquierda utópica española que reiteradamente ha sucumbido e incumplido su promesa en 1968, en 1975 o en 1982. La memoria del deso incumplido añade una perspectiva amarga y desilusionada a la

⁸⁷ “La literatura española en la construcción de la ciudad democrática”. Revista de Occidente 122-123. 1991, pp. 125-133. Versión ampliada en “La literatura española en la construcción de la ciudad democrática”. Valencia: Bancaixa, 1992, en Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, p. 27.

⁸⁸ Véase Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, p. 188-193.

transformación de aquel espíritu original que se proponía cambiar el mundo y cambiar la vida”.⁸⁹

Las dictaduras no sólo entierran los sueños de muchos sino que hacen lo propio con generaciones enteras, sus valores y hábitos de convivencia, sus lugares y pertenencias, dejando tras de sí una estela de desconfianza, vergüenza, inseguridad y debilidad, comprometiendo la identidad de una nación y sus habitantes.

En el intento por recuperar esa identidad perdida los pueblos recurren a la memoria. Cuando se habla de posguerra y de posfranquismo o de etapa de transición en la novela de Manuel Vázquez Montalbán, se enfrentan los pasajes de la memoria del autor, la reconstrucción del pasado. Un pasado que se convierte en una vertiente del presente ya que este último no sería lo que es, sin el primero: “Siguiendo la propuesta de Eco, la recuperación del pasado (histórico y cultural) en la posmodernidad habrá de ser una revisión crítica e irónica del pasado, nunca una mera vuelta nostálgica”⁹⁰, explica Colmeiro.

Vázquez Montalbán realza lo que sucedió y lo enfrenta a lo que sucede ironizando el pasado y el presente para poder situarse y situar a sus personajes, sobre todo al detective Carvahlo, en un mundo nuevo creado por él mismo, un mundo inconformista que repudia la autoridad y los modelos prefijados. Ese mundo es Pepe Carvahlo en persona, el que quema libros para desentenderse del ayer, como humillación de lo acontecido, como negación de la literatura, mientras paradójicamente utiliza la literatura como medio para revivir ese pasado, fundamento de un presente poco prometedor. A través de él, el autor le da voz a los silencios impuestos por la dictadura franquista.

Manuel Vázquez Montalbán posee la virtud de explorar la realidad del hombre en un momento específico de su historia para después, contar una verdad despojada de atavíos, con una elocuencia excepcional.

Valles Calatrava señala que la parodia, pero sobre todo la ironía o el sarcasmo, el sentido del humor y la mordacidad que materializa en su personaje Pepe Carvalho, un desengañado, son aspectos que ocupan un rol fundamental en la obra de este autor.⁹¹ Para Colmeiro todas estas actitudes tienen su origen en el pesimismo, en una posición escéptica ante la vida, que nace del descontento, de la disconformidad, del recuerdo⁹² :

⁸⁹ Ibid., pp. 192-193.

⁹⁰ Ibid., p. 225.

⁹¹ Véase Valles Calatrava, José. *La novela criminal española*, pp. 174 -178.

⁹² Véase Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, pp. 22-23.

“Ante las posibilidades reales de influir o de modificar las cosas hay dos actitudes: te retiras o ejerces el derecho a la protesta irónica, lo cual también implica el reconocimiento de cierta impotencia”.⁹³

Vázquez Montalbán nos define así lo que para él significa la novela policiaca:

“La novela policiaca me ofrece la posibilidad de evocar la realidad de una manera realista. Pero selecciono sólo los elementos poéticos que me interesan en el marco de un proyecto concreto de crónica de la transición. Entiendo por transición el período que abarca desde la degradación de los últimos años del franquismo hasta las últimas consecuencias de la democracia. Estos elementos son principalmente: la observación de lo social por un personaje marginal, un *outsider* en el sentido más propio del término; la investigación de la violación de un tabú social, según el código moral en vigor; y la posibilidad que tiene el investigador de atravesar las diferentes capas sociales, lo cual permite instrumentalizar el género, en el sentido que se convierte en herramienta de examen y de análisis, que puedes hacer desde una cierta distancia irónica, como hacía Chandler en el fondo”.⁹⁴

El personaje de Pepe Carvahlo le sirve como herramienta para narrar el mundo que él vive, siente y sufre. Es el ícono que Vázquez Montalbán crea para significar todos los momentos, situaciones y pensamientos que narra en sus novelas: “a través de la aparición de Carvahlo me di cuenta que a él le podía delegar la función de ver la vida. Personalmente estaba agotado de hacerlo. Entonces era él que veía, opinaba, juzgaba y sancionaba”.⁹⁵

II. 3. Los prototipos de la sociedad en los personajes de la novela *Los mares del Sur*.

En esta novela encontramos al escritor afanado en mostrar la vida, penurias y falsedades de la rica y acomodada clase alta catalana durante la transición española. Esta vez Carvahlo debe investigar el asesinato de Stuart Pedrell, un acaudalado que destina su dinero a construir empresas exitosas, una empresa de urbanización, aunque también a otras que no gozan del mismo triunfo, una editorial de poesías. Stuart Pedrell es encontrado muerto, asesinado en las afueras de la ciudad de Barcelona, en una obra en construcción

⁹³ Martí, Xavier. “La cultura la crean los ministros de economía”. El independiente 28 de marzo 1991: Libros 23, en Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, p. 23.

⁹⁴ Tyras, George. “Las geometrías de la memoria”, en Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*, p. 41.

⁹⁵ Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, p. 166.

abandonada. Quien lo encuentra, lo hace por casualidad. Stuart Pedrell había planeado un viaje a los mares del sur, a la Polinesia, que duraría un año; al menos así lo manifestó y es lo que piensa su familia. En cambio, se traslada al barrio de San Magín donde vive bajo otro nombre y trabaja de contable en una pequeña empresa. San Magín, un barrio con aspecto de palomar, poblado por obreros y construido para obreros por su propia empresa constructora. San Magín, un barrio

“ocupado por proletariado inmigrante, [...] tierra de nadie. [...]. Falta total de servicios asistenciales. [...] Todo el barrio sufre inundaciones cuando se desbordan las canalizaciones. [...] El criminal vuelve al lugar del crimen, Stuart Pedrell. Tú te fuiste a San Magín a ver tu obra de cerca, a ver cómo vivían tus canacos en las cabañas que les habías preparado”.⁹⁶

El detective se adentra en la vida de Stuart Pedrell, en su inclinación por la literatura, por seguir los pasos de Gauguin. Stuart Pedrell tiene una obsesión y es la de viajar a los mares del sur, símbolo de juventud, de vitalidad, culminación de una vida de abundancia y lozanía, idealizada y por eso inalcanzable, quimérica. Este concepto abarca la novela toda y evidencia el arte del escritor al plantear sentimientos contrapuestos. Un sentimiento de fracaso y desilusión, enfrentado con la ilusión de un imposible.

El autor nos revela la realidad de la España de la transición por medio de personajes de la clase alta y otros de índole más sencillao, de una Barcelona en la que se deben construir barrios suburbanos(ciudades nuevas), para depositar a los olvidados de otros tiempos. La clase pudiente fabrica sitios, poblaciones enteras para el pueblo, mientras ella sigue habitando las zonas altas de la ciudad. Las viviendas son precarias, grises, deshechas, sórdidas, de muros descascarados como la vida de sus habitantes. Un inframundo con olor a guerras pasadas. “*Está usted entrando en San Magín.[...] Una ciudad nueva para una nueva vida. La ciudad satélite de San Magín fue inaugurada por Su Excelencia el jefe del Estado el 24 de junio de 1966*”.⁹⁷

Por medio de las entrevistas de Carvahlo y las reflexiones de sus pobladores, el lector penetra en el universo de los relegados y de la alta burguesía El autor se vale de un sistema de preguntas y respuestas, que realiza a todos los implicados, para lograr que las figuras testimonien, describan experiencias pasadas y presentes. En esta novela Vázquez Montalbán realiza un retrato de la población de Barcelona, en la figura de cada personaje

⁹⁶ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*. Barcelona: Planeta. 2003, p. 107.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 110.

que presenta. Cada uno de ellos simboliza una fracción de la sociedad. En las palabras de cada personaje se puede vislumbrar su pertenencia social.

La transición fue un momento histórico en el que convivieron los que habían ganado la guerra junto a los perdedores. Los que participaron en ella por propia convicción junto a los que lo hicieron por carecer de opciones, los de las clases altas, los franquistas y los republicanos, sumadas las nuevas generaciones de la posguerra que vivenciaron el conflicto a través de relatos familiares. Todos juntos configuraban la sociedad de ese momento. Cada cual expresa su visión sobre España. Todo en 220 páginas.

Además de los infaltables amigos de Pepe Carvalho- Biscuter, Bromuro, Enric Fuster, Sergio y Charo- los que dilatan su aparición en otras narraciones de Vázquez Montalbán, aparecen en esta novela nuevos personajes, funcionales al propósito de mostrar el escenario humano de Barcelona en la transición.

La aristocracia está representada por el marqués de Munt, noble y socio de Stuart Pedrell, poco dispuesto a perder u ocultar su condición de rico. No habiendo conocido más que el bienestar y la fortuna, no tiene las pretensiones de los nuevos ricos, es inteligente y vive solo con su criado.

“La aristocracia y la alta burguesía de esta ciudad buscan criados en Almuñécar o en Dos hermanas. Yo los busco en Jamaica. Los ricos han de demostrar que lo son. Aquí todo el mundo tiene miedo de demostrarlo. Durante la guerra vinieron a buscarme los de la FAI y los recibí con mi mejor batín de seda. ¿No le da vergüenza vivir así con lo que está pasando en el país?, me preguntó el jefe. Me daría vergüenza vivir disfrazado de obrero sin serlo”.⁹⁸

Vázquez Montalbán deja ver que las clases no se mezclan ni existe posibilidad de acercamiento alguno. Las clases dominantes, temerosas de perder sus posesiones, no muestran interés en que se altere la segmentación social existente.

La alta burguesía está representada por toda la familia de Stuart Pedrell. Otro arquetipo de esta clase social es el señor Planas, segundo socio de Stuart Pedrell. Al igual que el marqués de Munt, ambos son apadrinados por “el alcalde, [...] sectas religiosas y parareligiosas”.⁹⁹ Manuel Vázquez Montalbán deja vislumbrar la aprensión y desconfianza que le generan las clases dominantes y sus negocios turbios. En el discurso de Planas expresa irónicamente el cinismo de estos sectores, los que sólo interesados en

⁹⁸ Ibid., p. 64.

⁹⁹ Ibid., p. 39.

preservar su poder, se presentan como salvadores del proletariado. En las palabras de Planas hay un dejo de demagogia muy propia de los dictadores. La falsedad, el engaño, el encubrimiento, como táctica de una clase política no dispuesta a perder sus privilegios.

“Los empresarios hemos de dejar de pedir perdón por haber nacido. Gran parte de la prosperidad en que hemos vivido se debe a nuestro esfuerzo y, sin embargo, ¡qué tiempos estos en que ser empresario o haberlo sido parece una vergüenza! [...] y no sólo no voy a pedir perdón por haber nacido, sino que voy a contribuir a que todos nosotros recuperemos la moral que se nos quiere arrebatar. Hay mucho suicida en el seno de esta sociedad que no sabe de esta misa la mitad. No sabe que hundiendo al empresariado se hunde el país y se hunde la clase obrera. Una sociedad libre corre pareja con una sociedad donde la economía de mercado y la libre iniciativa dicten su ley. Ésta es nuestra ley porque nosotros creemos en una sociedad libre. [...] Pero creo que nosotros fuimos, somos y seremos empresarios en cualquier régimen político y que nuestra función es conseguir una prosperidad general que beneficie a todos, que garantice la paz y la libertad”.¹⁰⁰

Todos los que pertenecen a la clase obrera habitan el barrio de San Magín, obra de los ricos de Barcelona. En la novela, los habitantes de San Magín pertenecen a diferentes espacios políticos, sociales y culturales. Vivieron casi todos el mismo tiempo, sin embargo, las desavenencias y contradicciones entre unos y otros, son grandes. Lo único que los iguala es el desencanto, la desilución. Es un conglomerado de todo lo que quedó sin clasificar: están aquellos que le temen a los cambios, desconfían de esta democracia incipiente, no creen que el sistema pueda dar respuestas a las necesidades de la sociedad, aunque saben que ya no es posible volver atrás. Como el dueño de una bodega de vinos, un franquista:

“– Un desastre. Todo es un desastre. A pico y pala los pondría yo. Y los demás al paredón. Sobramos dieciséis millones. Ni uno más ni uno menos. Esto sólo lo arregla una guerra. [...] No tenemos solución. Él sí sabía meternos en cintura y al que se movía ¡zas!, la guillotina”.¹⁰¹

O aquellos viejos revolucionarios que participaron de la guerra y creen en la clase obrera, en su lucha, en el trabajo de base y en un país gobernado por ella. Vázquez Montalbán nos presenta ahora a Cifuentes, un republicano:

¹⁰⁰ Ibid., pp. 146-147.

¹⁰¹ Ibid., pp. 113-114.

“Hay quien se cree que las cosas cambian de la noche al día porque uno quiere que cambien. Les faltan años y una experiencia como la guerra. Pasar una guerra civil les haría falta. [...] Aquí donde me ve, yo estoy en la brecha desde 1934 y he pasado por todo, oiga, por todo. Palo que se ha escapado, palo que se ha recibido. [...] ¿Ha oído hablar alguna vez a Solé Tura? A ver si me acuerdo. La burguesía tardó cuatro siglos en llegar al poder y la clase obrera sólo tiene cien años de existencia histórica como movimiento organizado. [...] Hay que tener paciencia. Con paciencia no hay quien nos venza”.¹⁰²

O bien el personaje de Ana Briongos, la chica comunista, amante de la lectura, independiente, cuando la mujer padecía grandes restricciones a su libertad en una sociedad falsamente puritana y católica. Ella espera un hijo de Stuart Pedrell. El autor vuelve a jugar con los opuestos: Una chica joven, comunista, humilde versus un hombre mayor, franquista, rico. No obstante algo los une. Vázquez Montalbán hecha por tierra con todos los preconceptos. Nos dice que ni unos ni otros son lo que creen o parecen. En su juego hay más de una modalidad. Es necesario leer entre líneas, escudriñar para que emerja la verdad. Y era eso exactamente lo que sucedía en la España de la transición, había que leer entre líneas. Aunque no todos lo lograban, cansados de tanto engaño, ante tantas desilusiones.

El señor Vila, una especie de encargado que llevaba el control de la vecindad de San Magín, es otro de los personajes a través del cual Vázquez Montalbán ubica a los que no pudieron decidir a qué bando pertenecer, los que a su pesar o no hicieron la guerra donde ésta los sorprendió. Éstos también sienten resquemor frente a los cambios que puede traer la democracia. Políticamente declara él mismo no haber sido nada, ni rojo ni franquista.

“Yo no he sido nada. Pegué cuatro tiros en la guerra y del lado rojo, porque me pilló aquí la guerra, no por otra cosa. [...] Yo a Franco no le debo nada. Bueno, nada; le debo la tranquilidad y el trabajo. Porque mucho criticar a Franco, pero con Franco no pasaba lo que pasa hoy. Nadie quiere trabajar. [...] Oiga. Yo tampoco soy dictador, pero esto es un desbarajuste y así vamos a la catástrofe”.¹⁰³

Bromuro, limpiabotas e informante de Pepe Carvalho, también hace su aparición en esta novela dando su opinión sobre el momento que se vive en España. Vázquez Montalbán dice de él:

¹⁰² Ibid., p. 118.

¹⁰³ Ibid., p. 166.

“Bromuro era un limpiabotas “descuidero” que cometía delitos para pasar el invierno en La Modelo. Estaba obsesionado en que le metían bromuro en la comida para que no trempara. Pero Bromuro tiene como personaje una parte también de la gente que había sido de la División Azul que conocí en mi infancia, y que había perdido la posguerra”.¹⁰⁴

Este personaje no vacila a la hora de dar su opinión. Él sabe lo que quiere porque vivió siempre de acuerdo con sus convicciones. Piensa que la transición es una desdicha, que los españoles están desquiciados, que nada parece lo que es. No obstante cuando Bromuro habla de orden (llamar a las cosas por su nombre), lo menciona respetuosamente, sin abrir juicios.

“Esta ciudad no es lo que era. Antes una puta era una puta y un chorizo un chorizo. Ahora han salido putas por todas partes y es chorizo cualquiera. Me dicen un día que te han trincado reventando un almacén de jamones y me lo creo. El mal anda suelto y sin ningún orden, sin organización. [...] Había más respeto. Somos mala gente. Estamos todos locos. Necesitamos mano dura. Hombres como Muñoz Grandes, mi general en la División Azul, nos harían mucha falta. Aquello sí era un hombre que imponía respeto. Y honrado, porque el Paquito dejó a la viuda con el riñón bien cubierto, pero Muñoz Grandes se fue de este mundo con lo mismo conque había venido a él”.¹⁰⁵

Teresa Marsé representa a la clase alta. Había aparecido ya en *Tatuaje* bajo otras condiciones y vuelve ahora como amiga de Carvalho, a quién como en *Tatuaje*, lo ayuda a realizar algunas averiguaciones sobre el caso. Es consciente de la doble moral de la burguesía. Es progresista. Antes, casada con un rico industrial, ahora divorciada de él atiende una tienda de ropa. El autor caracteriza con ella a aquellas mujeres cumplidoras de los mandatos sociales dentro del matrimonio. Fuera de ese marco, devienen más informales, dueñas de sí mismas, su aspecto se modifica igual que su proceder.

“yo era una virtuosa esposa de honrado industrial, asistente a reuniones de matrimonios católicos [...] Éramos jóvenes burgueses con inquietudes controladas, ni pocas ni muchas. También se hablaba de marxismo y de la guerra civil. En contra, claro. En contra del marxismo y de la guerra civil. Lo recuerdo muy bien. Los martes nos veíamos en el Liceo. Los miércoles en mi casa o en la que tocaba, para hablar de moral”.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Manuel Vázquez Montalbán. “Entrevista de María José Ragué”, en Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*, p. 32.

¹⁰⁵ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 174.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 79-80.

Enric Fuster y Sergio Beser pertenecen a la clase media profesional, intelectuales, entre los que se puede incluir al propio Carvalho. Enric es gestor, buen amigo y vecino de Pepe Carvalho, ambos viven en Vallvidrera. Beser es su amigo. Aparece por primera vez en esta novela de la mano de Fuster quien se lo presenta a Carvalho. Colabora a descifrar una poesía que llevaba consigo Stuart Pedrell al ser hallado muerto. Ángel Díaz Arenas nos dice que “Sergio Beser es un personaje real que enseña literatura en la Universidad Autónoma de Barcelona y cuya especialidad es la crítica literaria y particularmente una obra, *La Regenta*, y un autor, Leopoldo Alas (*Clarín*)”.¹⁰⁷ Su casa se asemeja a una biblioteca, poblada de estanterías con libros que ni él mismo recuerda que tiene.

“Antes de que no sepas distinguir un soneto de un fragmento de la guía telefónica, soluciono el problema que quiere consultarte mi amigo el detective. Por cierto, no os he presentado. A mi derecha Sergio Beser, setenta y ocho kilos de mala leche pelirroja, y a mi izquierda, Pepe Carvalho. ¿Cuánto pesas? Éste es el hombre que más sabe de *Clarín*, sabe tanto que si *Clarín* resucitase le mataría. Nada de la literatura le es ajeno”.¹⁰⁸

El rol del asesino está a cargo de un joven llamado Pedro, medio hermano de Ana Briongos quien acuchilla a Stuart Pedrell por haberla embarazado y no tener la intención de casarse con ella. Más tarde se sabe que éste no fue el único involucrado en el crimen.

El autor evidencia y denuncia las características de una juventud con comportamientos antisociales. Jóvenes maltratados por sus padres, los que a su vez sufrieron el maltrato de una sociedad intolerante. Pedro es victimario y víctima al mismo tiempo. Vázquez Montalbán revela a través de este personaje otra parte de la Barcelona de la transición: aquella que ha quedado totalmente de lado y que es heredera de la ignorancia y la incultura.

“Mi hermano no es un chico normal. Tiene reacciones inesperadas. Es como un niño. Un niño violento. Toda su vida ha sido el burro de los palos. Bofetada que se escapaba, bofetada que recibía. Mi madre siempre le ha odiado. Mi madre es mala. Tiene esa maldad ridícula, mezquina de los pobres. Es todo lo que tiene. Es lo único que le da carácter, personalidad. Y mi padre siempre ha vivido acoquinado ante ella. Pagando la falta del nacimiento de Pedro. [...] Cuando tenía siete años le internaron por primera vez. Le robó a una vecina cuatro tonterías: volvió dos años después más malo todavía. Dos años después tenía nueve años. Las librerías están llenas de libros que enseñan a los mayores a tratar con

¹⁰⁷ Díaz Arenas, Ángel. *Quién es quién en la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Kassel: Edition Reichenberger. 1997, p. 10.

¹⁰⁸ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 98-99.

respeto a los niños. Mi hermano a los nueve años era carne para la correa de mi padre o para la zapatilla o la escoba de mi madre. Volvieron a internarlo a los once años. ¿Usted tiene idea de lo que era el reformatorio de Wad Ras? [...] Y a pesar de todo siempre ha tenido fascinación por la familia. Siempre se ha creído uno más de los nuestros. [...] Tiene dieciocho años. Sólo dieciocho años. [...] A veces me viene la imagen de mi hermano cuando era pequeño y no sabía que era culpable, culpable de la humillación de mi madre. Recuerdo su carita y de pronto la veo deformada por toda la brutalidad que ha caído sobre él”.¹⁰⁹

Finalmente Pepe Carvahlo escribe su réquiem final en una carta que le dedica a Charo en la que también desliza su apreciación sobre España:

*“[...] Aún volverás a tiempo de comprobar que aquí todo el mundo se ha vuelto o mezquino o loco o viejo. Son las tres únicas posibilidades de vivir en un país que no hizo a tiempo la revolución industrial”.*¹¹⁰

En *Los Mares del sur* encontramos en el autor la clara intención de describir y caracterizar el período de la transición en España. Una etapa que no respondió a los deseos de muchos idealistas, sino que fue una clara expresión de convivencia entre lo viejo y lo nuevo: confusión, caos, crisis de valores. Vázquez Montalbán pretende dejar bien claro las heridas que la dictadura infligió a la sociedad. Miedos, resquemores, prejuicios, inscriptos en la mente y el corazón de las personas, quedan al descubierto. Utiliza la intriga policial para desvelar todos los males de una época y realizar una crítica social excelentemente planteada. El asesinato en sí pasa a un segundo plano para situar como figura central a la crónica. Incluso el desenlace del crimen o el asesino finalmente son banales. La construcción del perfil emocional de cada personaje es tan rigurosa que nos permite inferir a través de ellos sentimientos, contradicciones, ambivalencias y certezas, característicos de la sociedad española postfranquista.

¹⁰⁹ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, pp. 194-195.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 212.

II. 4. Asesinato en el Comité Central, una novela política

“Se publicó en un momento en que el partido vivía una profunda crisis. Pasado el tiempo ha perdido algo de su carácter político. La conclusión que entonces apuntaba Montalbán era la necesidad de una nueva izquierda”.¹¹¹

Su autor elabora una peregrinación por los caminos internos del Partido Comunista de España en un viaje por la memoria del mismo que llega hasta sus más profundas raíces. El argumento de este relato lleva consigo implicaciones políticas. En la obra se hace alusión a la antigua historia militante de Carvalho, en mención de la vida militante de Vázquez Montalbán. Ofrece un permanente punto de referencia para situarse en el panorama político español del momento, en particular el futuro de la izquierda, a través de un conocedor del tema como lo es el autor de la novela. La izquierda española está representada en esta narración por militantes utópicos, alicaídos, faltos de esperanzas, concientes de lo alejado que se encuentra el comunismo de la vida política del país. La trama del relato se desarrolla en una época en la que España estaba aún sumida en la transición y en circunstancias en que el PCE había abandonado la clandestinidad. Sus dirigentes debían, entonces, replantearse la posición política a adoptar en el futuro, más el necesario cambio de imagen social, si querían ganar credibilidad: “con la recatada prudencia con que todo comunista va por la vida, tratando de demostrar que no tiene nada que ver con la imagen de incivilizados, salvajes desalmados que les ha prefabricado el capitalismo”.¹¹²

El PCE sufría problemas de identidad. La novela hecha luz sobre toda una serie de misterios que rodeaban la vida interna de un partido político obligado a ocultarse. Por esa razón, el asesinato del Secretario General originará una gran expectación en la ciudad de Madrid y, se podría decir que en toda España. “Ha sido un asesinato contra el partido, contra la clase obrera, contra la democracia”.¹¹³

Esta vez Vázquez Montalbán muestra cómo estaban configuradas las clases políticas durante los primeros años de la democracia española. Desfilan por las páginas de este libro los servicios secretos, políticos que gozan de cierta reputación, matones y secuaces, militantes del partido. Todos ellos ofrecen un punto de vista muy particular, según su procedencia, de la situación de España, de la política y del comunismo de aquél

¹¹¹ Mora, Rosa. “El País”. 19.II.1997, en Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*, p. 84.

¹¹² Vázquez Montalbán, Manuel. *Asesinato en el comité Central*. Barcelona: Planeta. 2004, p. 29.

¹¹³ *Ibid.*, p. 45.

entonces. Esencialmente Vázquez Montalbán realiza una crónica en la que desenmascara los aspectos corruptos de la izquierda, de los servicios de inteligencia, de la policía, en un intento por rescatar los pilares del PCE y dar a conocer sus orígenes.

Haciendo un resumen: en una de las usuales reuniones del Comité Central del Partido Comunista de España, a puertas cerradas, aparece asesinado su Secretario General, Fernando Garrido. En la asamblea, cuando cada uno de sus miembros ya había ocupado su lugar a lo largo de la gran mesa, se produce un corte de luz repentino, inesperado. Cuando vuelve a hacerse la luz, el cuerpo de Garrido se halla sin vida. Con la cabeza y el cuerpo inclinados sobre la mesa, parece dormido. Sin embargo, alguien le había acuchillado el corazón, lo había asesinado. Inmediatamente el PCE llama a Pepe Carvahlo, antiguo miembro del partido y ex de la CIA, para llevar a cabo la investigación del caso. La policía, a su vez, designa al comisario Fonseca con quien el detective debe compartir el desarrollo de dicha investigación, en una ciudad ajena a la suya: Madrid.

Vázquez Montalbán pone de manifiesto aquí sus propias diferencias con el partido y representa en Carvahlo al ex-comunista en el cual el partido vuelve a confiar. Cuando Carvahlo pregunta por qué lo habían elegido a él para desvelar el caso, Santos Pacheco, pilar del partido, le contesta: “-Porque usted es un ex-comunista. Porque usted sabe qué somos, cómo somos, de dónde venimos, adónde vamos”¹¹⁴. Estas palabras llevan implícitas la admiración que siente Vázquez Montalbán por los principios comunistas y sus bases, a pesar que Carvahlo ya no pertenezca oficialmente al partido y se declare un “apolítico”.¹¹⁵ El detective recuerda el momento en que el Partido Comunista lo saca de sus filas:

“Tu conducta ha sido considerada impropia. La dirección ha pedido que formemos un tribunal de célula y decidamos en primera instancia sobre si debes seguir militando o no”.¹¹⁶ Por otro lado, el comisario Fonseca personifica en el relato al infiltrado en el PCE:

“En cualquier caso usted ya sabe quien es Fonseca y sabe que su carrera la inició como infiltrado del franquismo en nuestro partido, infiltración que costó una caída gravísima en los años cuarenta, una caída con cuatro fusilamientos”.¹¹⁷

¹¹⁴ Ibid., p. 34.

¹¹⁵ Ibid., p. 31.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid., p. 30.

Fonseca es un traidor, un policía que actúa en la democracia pero que fue represor durante el franquismo, “Ayer perseguí rojos y hoy amarillos”¹¹⁸, y llegó al puesto que ocupa por medio de dudosos métodos. Carvalho debe trabajar junto a él:

“– Usted fue en el pasado una de las miles de víctimas de Fonseca.

– Una minucia. Yo fui apenas una chinche en el zoológico de Fonseca”¹¹⁹, declara Carvalho al ser interrogado por Santos Pacheco. Pepe Carvalho recuerda más adelante la maldad del actual jefe de policía: “Su rostro nunca sería olvidado por los hombres y mujeres que pagaron con la vida, o veinte o treinta años de cárcel el éxito de su trabajo”.¹²⁰

Se puede observar como Vázquez Montalbán vuelve la vista atrás, introduciéndose en los senderos de la historia que se remonta al año 1940-1941 para brindar al lector, en apenas unos cuantos párrafos, la semblanza de una época que se refleja en el presente. En este momento inmediato a la finalización de la Guerra Civil es cuando Fonseca tiene su primer contacto con el PCE:

“el joven Ramón Fonseca Merlasa se pone en contacto con la organización clandestina del Partido Comunista de España. Nadie le ha llamado, pero es bien acogido porque alguien le recuerda como un activo militante de la FUE en 1934, año de su ingreso en la Universidad de Madrid.[...] En 1941 llega a alcanzar un alto puesto en la red de Madrid y se le otorga la responsabilidad de contactar con el exterior, proponiéndole incluso para miembro del Comité Local. [...] Fonseca podía haber prosperado en el partido y haber llegado a la dirección, pero se le exigió que hiciera caer todo lo que pudiera del aparato de Madrid y obedeció”.¹²¹

La desconfianza del detective Carvalho hacia todo lo que lo rodea es expresada aquí con la ironía que caracteriza al autor: “–¿Qué quieren? ¿Que descubra al asesino o que les ayude a tapar el asesinato?”¹²², a lo que Santos Pacheco contesta “– Tal vez estemos mal informados. Pero se nos ha dicho que usted desvela asesinatos, no los tapa”.¹²³

Esta respuesta pone de manifiesto, una vez más, el respeto que el autor siente por esa vieja guardia de comunistas que luchaban por sus ideales. Santos Pacheco le cuenta a Carvalho:

¹¹⁸ Ibid., p. 72.

¹¹⁹ Ibid., p. 30.

¹²⁰ Ibid., p. 74.

¹²¹ Ibid., pp. 73-74.

¹²² Ibid., p. 31.

¹²³ Ibid.

“Soy un profesional en el sentido leninista de la palabra. Mi trabajo es hacer la revolución. Primero en las montañas, luego en la cárcel, después en las esquinas de la ciudad, con el cuello de la gabardina subido. Ahora sentado tras de una mesa, preparando una enmienda a la totalidad a un proyecto de ley electoral”.¹²⁴

En esta primera parte de la novela se trata del asesinato de Garrido. En la segunda parte Pepe Carvalho averigua cómo pudo alguien ser asesinado en un cuarto cerrado con la luz apagada y de frente: Garrido y todo la asamblea se encontraban sentados frente al público en una mesa larga, en forma de fila, y las puertas del cuarto estaban cerradas y vigiladas.

Conjuntamente con el misterio que el detective debe desvelar, el autor presenta la ética de la historia. Es aquí donde Vázquez Montalabán desmistifica el sentimiento de fidelidad que un miembro del partido le debe a otro, la camaradería, los años de militancia compartidos, la lealtad, la confianza, la vida y la muerte.

Garrido, antes de comenzar la sesión en el Comité Central, recibe un distintivo del PCE de manos de uno de sus miembros, Esparza Julve, que coloca en el lado izquierdo de su pecho. Este distintivo resplandece en la oscuridad. El asesino puede así distinguir a Garrido de entre los otros miembros y matarlo. Paradójicamente, ese símbolo representa un estilo de vida, de una creencia: algunos lo llevan con orgullo, otros se aprovechan de él.

¿Y por qué se asesina a Garrido? Por miedo. Miedo al cambio. Miedo a la democracia, miedo a lo que pasó y a lo que pasa. Conjunto de temores que provoca en los comunistas modernos, falta de imaginación. Les cuesta aceptar que deben adaptarse a una nueva realidad social.

“– No le de más vueltas. Querían romper una imagen, hacer imposible la propuesta eurocomunista [...] eso cuenta, porque ya lo decía Garrido, no podemos vivir aislados, hemos de tener una visión de conjunto de todo y todos los que componen nuestro partido dentro del conjunto de la sociedad española.

– Se lo sabe de memoria.

– Cuando se tiene a un Garrido vale la pena aprovecharlo. Son cuarenta años de comunismo español lo que han tratado de masacrar”.¹²⁵

–

Aquí muere Garrido y también muere el PCE que va perdiendo fuerza dentro de la realidad de España. Un partido político emblemático. Principal fuerza de la resistencia

¹²⁴ Ibid., pp. 48-49.

¹²⁵ Ibid., pp. 235-236.

durante la dictadura de Franco. Vázquez Montalbán reflexiona sobre la crisis de la izquierda española. Su generación resulta marcada por esta realidad; atravesada por el pesimismo ante el derrumbe de triunfos logrados durante el franquismo en cuanto a transformación social.

Es especialmente en este libro donde expresa su antagonismo con el cariz democrático que está tomando España y su preocupación por la forma que toma este camino hacia la democratización. Vázquez Montalbán examina el pasado para comprender mejor el presente. España estaba ansiosa de enterrar su pasado para poder unirse al modernismo del presente y situarse en una Europa total.

II. 5. La víctima en la novela de Vázquez Montalbán

En las tres novelas que aquí estudiamos la víctima es siempre un hombre. Sus edades van desde la juventud hasta la madurez. Sus condiciones sociales son diversas: un huérfano criado en un hospicio, más tarde legionario y finalmente traficante de drogas (*Tatuaje*); un rico industrial de la clase alta barcelonesa arrepentido de sus malas acciones (*Los mares del Sur*); un político comunista de la vieja guardia que intenta modernizarse, al comprender que de otra manera no hay futuro para su partido en una democracia neocapitalista (*Asesinato en el Comité Central*).

Los tres mueren por razones ajenas a sus respectivas posiciones verificando la tendencia de Manuel Vázquez Montalbán a utilizar la muerte o el caso criminal, como recurso para narrar la crónica social de una época específica en España.

El autor maneja la imaginación del lector el cual relaciona el motivo del asesinato con la condición natural de la víctima: si es traficante, debió morir a manos de otro traficante, o la policía o algún damnificado; si la víctima es un rico industrial debieron asesinarlo por intereses económicos, o por venganza; si es un político comunista, por razones políticas. Sin embargo el desenlace final desmiente tales lucubraciones. No está directamente relacionado con la actividad principal de las víctimas. En el caso de *Asesinato en el Comité Central*, se da a entender que son los servicios secretos norteamericanos quienes mandan a matar a Garrido por el temor de que el comunismo escale posiciones políticas peligrosas para el capitalismo, sin embargo el asesino real no es movido por tales intereses, su motivo es el dinero, el miedo.

Se pasará al análisis de los tres personajes:

En *Tatuaje* la víctima lleva el nombre de Julio Chesma.

“Había nacido en Puertollano (Ciudad Real). [...] Huérfano [...]. Hospiciano [...]. En todas partes había dejado huellas de una rebeldía brutal y desesperada. Legión, naturalmente. Pequeños delitos y cárcel, naturalmente. [...] Estudió algo en academias nocturnas y había decidido marchar a trabajar fuera de España para ver mundo y todo lo que hubiera que ver al norte o al sur de cualquier parte”.¹²⁶

Julio Chesma apareció muerto en una playa de Barcelona, ahogado, con una “leyenda tatuada sobre una paletilla: HE NACIDO PARA REVOLUCIONAR EL INFIERNO”.¹²⁷ Sin rostro: “No tenía rostro. Los peces se habían comido las mejillas y los ojos”.¹²⁸ El lector podría pensar aquí que lo que se pretende es ocultar su identidad. Este hecho es el primer enigma que Carvalho debe descifrar. Vázquez Montalbán apela a una canción popular llamada *Tatuaje*, de Concha Piquer.¹²⁹ Cuando habla de su aspecto físico dice que es “Un hombre joven, alto y rubio”¹³⁰ que coincide con la letra de la canción.

*“Él llegó en un barco
de nombre extranjero
le encontré en el puerto al anochecer
en su voz amarga había tristeza
doliente y cansada del acordeón.
Era alto y rubio como la cerveza
Y el pecho tatuado con un corazón...”*¹³¹

Cuando Vázquez Montalbán define la persona de la víctima, expresa: “Un hombre primario que sabe disimularlo, un ignorante que ha dejado de serlo, un imaginativo con manos poderosas para acariciar la realidad”.¹³²

Es acosado por las mujeres, por su apariencia. En la novela se le conocen tres amantes: la viuda Salomón, la Queta y Teresa Marsé. Mujeres sin relación entre sí y de extracción social y actividades diversas. La viuda vive en Holanda, es una mujer tradicional en apariencia. La Queta es peluquera, vive en concubinato con Ramón, un

¹²⁶ Vázquez Montalbán, Manuel. *Tatuaje*. Barcelona: Editorial Planeta. 2004, pp.126-127.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹³¹ *Ibid.*, p. 57.

¹³² *Ibid.*, p.154.

hombre 20 años mayor que ella. Teresa Marsé pertenece a la clase alta de Barcelona, respetuosa hasta su divorcio de los principios morales del entorno social. Más tarde, adoptando una actitud más informal, modifica hasta su aspecto físico.

La viuda lo define de la siguiente manera al ser interrogada por Pepe Carvalho:

“–¿No sabe usted cómo se le ocurrió un tatuaje como el que llevaba?

–No. Pero tal vez era como su lema, su divisa. Nunca terminaban bien las cosas en las que se metía. Había sido el eterno expulsado de todas partes. Era un líder. Un auténtico líder”.¹³³

–

Teresa Marsé dice de él:

“Era lo que hubiéramos podido llamar una «inteligencia desperdiciada por la falta de igualdad de oportunidades». Pero no le iba mal en la vida. Ganaba más dinero que muchas inteligencias no desperdiciadas. Es todo muy relativo. Porque él ganaba dinero. O así lo parecía. Siempre iba bien de dinero y bien vestido. Demasiado bien. [...] Tenía un respeto casi religioso por los trajes a la medida, los zapatos brillantes y las corbatas”.¹³⁴

Julio Chesma debe morir por haberse involucrado con la mujer equivocada. Es asesinado por su misma amante, la Queta, inducida por Ramón, concubino de ésta, que cuenta el episodio:

“Yo fui allí con mis amigos para darle una paliza a él y a ella un susto.[...] En cuanto nos vio entrar empezó a arrastrarse por el suelo y a querer besarme las manos y estaba en cueros. [...] ¡Ese no me importa nada, Ramón! [...] ¡A ti te lo debo todo! Entretanto los otros le estaban machacando a fondo, hasta que lo dejaron sin sentido. [...] Me limité a darle una estatuilla de bronce que estaba encima de la cómoda. [...] Sólo se la di y ella en seguida supo lo que tenía que hacer. [...] Le dejó la cara hecha puré. Le machacó la cara cien veces con la estatuilla. Cuando quisimos separarla ya no le quedaba ni un rincón de cara reconocible”.¹³⁵

La siguiente víctima es Stuart Pedrell en *Los mares del Sur*. El rico industrial perteneciente a la aristocracia española, tiene una cuenta pendiente con su conciencia. Amante de los mares del sur, comunica a la familia su intención de realizar un largo viaje hacia esas latitudes. En cambio, vuelve al miserable barrio de San Magín construido por su empresa para el proletariado español en la Barcelona de la transición. Allí alquila un

¹³³ Ibid., p.130.

¹³⁴ Ibid., pp. 155-156.

¹³⁵ Ibid., p. 222.

apartamento en el que vive bajo un nombre falso. Mantiene relaciones con una chica del barrio a quien deja embarazada. Es asesinado por el hermano de la amante. Enmendar el agravio motiva el crimen. No está relacionado con la situación político-social, ni conflictos de clases relatados por Vázquez Montalbán. Tampoco con el curso que toma la investigación ni con la poesía que se encuentra en posesión de la víctima en el momento de su muerte. El crimen sucede por salvar la reputación de una mujer embarazada por un desconocido: “Era una madre soltera en unos tiempos en que ya no había justificación para serlo. La guerra había terminado hacía demasiado tiempo para ser una coartada”.¹³⁶

Vázquez Montalbán reflexiona en este relato sobre los cambios operados en la mentalidad de hombres y mujeres. Aperturas de pensamientos mejor planteadas en teoría que verificables en la realidad. El rol acuñado para la mujer, en una España católica y antigua, aún regía las relaciones entre los géneros, considerada como objeto de reproducción, restringida en cuanto a sus funciones y supeditada a la voluntad del hombre.

Pedro es quien acuchilla a Stuart Pedrell, como se ha explicado anteriormente. Pero sólo lo hiere. Pedrell recurre a la ayuda de otra de sus amantes y a su abogado quienes dejan que muera deliberadamente.

La tercera víctima es “Fernando Garrido, secretario general del Partido Comunista de España”¹³⁷ en *Asesinato en el Comité Central*, asesinado “quince días antes de las elecciones sindicales”.¹³⁸ El asesino de Garrido es Esparza Julve, representante de las nuevas generaciones de comunistas que intentan alejarse de los viejos conceptos del partido. En palabras del mismo Esparza Julve:

“pero también en esto o te la juegas o te la pegas, porque lo que a mí me jode de los conservadores es que a veces se presentan los tíos como los más cojonudos progresistas del mundo y si miras bien mirado lo que proponen resulta que es del año de María Castaña”.¹³⁹

Esparza Julve era el protegido de Garrido, ahijado de Sanchez Pacheco, íntimo amigo del Secretario General. Ambos se encargaron de amparar al hijo de un viejo camarada que había luchado y muerto por la revolución y el partido. Todo lleva a pensar que Julvito nunca podría ser el autor de un crimen de esa índole. Si bien la muerte de

¹³⁶ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 197.

¹³⁷ Vázquez Montalbán, Manuel. *Asesinato en el comité Central*, p. 18.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 232.

Garrido fue cometida por un miembro del partido, las causas que lo motivaron fueron ajenas a la institución o a una relación de odio hacia la víctima.

La situación política de ese momento era complicada. José Luis de Villalonga esclarece el tema de la transición española explicando que el PCE había sido legalizado a pesar de la opinión contraria del ejército y de otros sectores de la política. Ambos propiciaban una transición lenta que homologara la existencia aún prevaleciente del franquismo. Sin embargo, prosigue Villalonga, el PCE fue legalizado con Santiago Carrillo a la cabeza, propulsor de la reforma. Así y todo tuvo que pasar mucho tiempo para que esta organización política fuera aceptada.¹⁴⁰

“Creían que no eran sino ellos quienes debían llevar a término la transición, una transición que sería una continuación del franquismo con los retoques indispensables para dar la ilusión del cambio”.¹⁴¹

En la ficción de Vázquez Montalbán todos estos hechos son tomados en cuenta para la narración de la novela. Si bien el Secretario General es asesinado en la ficción, hecho que no sucedió en la realidad, el partido comunista vivía por ese entonces una gran crisis. Vázquez Montalbán traslada la persona de Santiago Carrillo a Garrido¹⁴² y utiliza esta crisis del comunismo para el desencadenamiento del asesinato.

Matar a la persona más importante podía beneficiar a diferentes grupos políticos y sociales. Pero no importaba tanto la persona de Garrido, como la propia destrucción del partido. “- El para qué está claro. Para desacreditar al partido. El porqué, ése es el misterio. ¿Por qué un camarada asumió el crimen?”¹⁴³

Vázquez Montalbán nos muestra una serie de posibles culpables que se beneficiarían con la desaparición de Garrido: “La Trilateral”¹⁴⁴, el “capitalismo monopolista internacional”¹⁴⁵ y hasta “Moscú y su estrategia para el sur de Europa”.¹⁴⁶

El propio Pepe Carvalho define el para qué del homicidio de la siguiente manera:

“Tenéis una conciencia clara de que sois el motor de la Historia, tenéis el diez por ciento electoral o el treinta. Habéis conseguido hasta que se lo crean vuestros enemigos y os

¹⁴⁰ Véase Villalonga, José Luis de. *El Rey*. Barcelona: Plaza & Janet Editores, S.A. 3º. ed. 1993, pp. 109-113.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴² Véase Díaz Arenas, Ángel. *Quién es quién en la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, pp. 24-27.

¹⁴³ Vázquez Montalbán, Manuel. *Asesinato en el comité Central*, p. 226.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 235.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 169.

¹⁴⁶ *Ibid.*

temen tanto con el diez por ciento como con el treinta. Vuestro peligro puede no ser cuantitativo, pero siempre será un peligro cualitativo. Han matado a Garrido para convertirnos en una banda de asesinos fríos, calculadores, culturales, que necesitan el protocolo de un Comité Central para escenificar el sacrificio. El asesino es uno de vosotros y en estos momentos sabe que está condenado a muerte, no por vosotros que estáis en plena operación de injerto cultural liberal, sino por los mismos que le instigaron a cometer el crimen”.¹⁴⁷

A partir de este hecho la ética del partido queda destrozada. El autor vuelve a apelar a las circunstancias históricas reales.

Así Villalonga se expresa:

“Se celebraron las primeras elecciones libres, y la UCD de Adolfo Suárez ganó ampliamente. Los españoles no votaron ni por la extrema izquierda ni por la extrema derecha. Votaron al centro. Libre al fin de sus viejos demonios, el país parecía más sensato. Y el Partido Comunista únicamente recogió el 9 por ciento de los votos. El monstruo quedaba definitivamente desmitificado”.¹⁴⁸

Vázquez Montalbán, explicita claramente cuál fue el motor externo que pudo desencadenar esta muerte. Respecto a la motivación de Esparza Julve, protegido, amigo y supuesto fiel servidor de la víctima, para cometer el asesinato, nos dice en una conversación con Sanchez Pacheco:

“– ¿Por dinero? ¿Por odio?

– Eso lo sabe sólo él. Pero a partir de los datos seguramente fue por dinero. Desórdenes de conducta. Quiebra fraudulenta.”.¹⁴⁹

Sanchez Pacheco se responsabiliza en una carta a Carvalho. No supo ver ni comprender las dudas y preocupaciones de su ahijado.

Nuevamente el motivo de la muerte no encaja con las presunciones. Si bien existían suficientes intereses en la desaparición física de Garrido y la quiebra del partido, Vázquez Montalbán no sigue ahondando en los motivos que pudo haber tenido Esparza Julve para matar a su protector. Queda librado a la imaginación del lector. Más tarde el mismo Julvito es acribillado a balazos al salir del Comité Central, después de que todos sus camaradas se enteraran de su culpabilidad. Este episodio es de prever en la novela. El detective Carvalho

¹⁴⁷ Ibid., pp. 213-214.

¹⁴⁸ Villalonga, José Luis de. *El Rey*, p. 117.

¹⁴⁹ Vázquez Montalbán, Manuel. *Asesinato en el comité Central*, p. 254.

lo vaticina cuando le pregunta al jefe de la dirección General de Seguridad: “¿Me garantiza que no morirá un cuarto de hora después de yo haber dado su nombre?”.¹⁵⁰

II. 6. El lugar de la muerte. La muerte final

Las tres víctimas mueren en lugares que tienen que ver con su origen: Julio Chesma muere ahogado en una playa de Barcelona, lo que concuerda con la letra de la canción de la que se vale el autor.

Stuart Pedrell es encontrado muerto en una obra en construcción abandonada; él mismo poseía una empresa constructora.

Garrido muere en un cuarto cerrado del Comité Central donde siempre desarrolló sus tareas políticas.

Vázquez Montalbán se expresa así: “El criminal vuelve al lugar del crimen”¹⁵¹, el criminal es a su vez víctima del crimen. Criminal, pues está en deuda con la comunidad. Las tres víctimas tienen razones para autoincriminarse.

La muerte no finaliza con el desvelamiento del asesinato. Vázquez Montalbán le entrega al lector una segunda muerte como plato final.

En *Tatuaje*, Pepe Carvalho desenmascara a la asesina, la Queta. Cuando la acción parece consumada, el periódico publica una nueva muerte relacionada con el caso:

“Habían encontrado el cadáver de don Ramón Freixas en el negocio de su propiedad, una peluquería del Distrito V. [...] Don Ramón tenía unas tijeras clavadas en el cuello. La policía buscaba a la desaparecida, Enriqueta Sánchez Cámara, mujer que vivía amancebada con el propietario desde que éste abandonara a su familia años atrás”.¹⁵²

En *Los mares del Sur* quien muere es su perra Bleda a la que Carvalho compra al principio de la novela en un acto de sentimentalismo. Nuevamente, cuando la historia del crimen parece concluída y el detective hace entrega final de las puebas que juzgan al asesino o a los asesinos de Stuart Pedrell, vuelve a su casa de Vallvidrera. Allí se da cuenta que su perra no acude a su llamado:

¹⁵⁰ Ibid., p. 241.

¹⁵¹ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 107.

¹⁵² Vázquez Montalbán, Manuel. *Tatuaje*, p. 225.

“Pero una ansiedad oscura y progresivamente dolorosa le hizo buscarla por los rincones del jardín hasta encontrarla como un perro de juguete vacío sobre el charco de su propia sangre. Le habían tajado el cuello y le colgaba la cabeza cuando Carvalho la levantó para acercarla a sus ojos. [...] Mirando hacia la ciudad iluminada dijo: - Hijos de puta, hijos de puta”.¹⁵³

En *Asesinato en el Comité Central*, después de haber desvelado al asesino de Garrido, Esparza Julve, es éste mismo quien a su vez es asesinado. No se dice expresamente quién comete el homicidio aunque se deja percibir.

“y en el momento en que las puertas se volvían cerrar [sic], una ráfaga de ametralladora las convirtieron en un cielo de telarañas sobre el que se insinuó la silueta desformada de Esparza Julve cayendo como un pellejo de vino taladrado por mil muertes”.¹⁵⁴

II. 7. Tres símbolos para tres muertes

En cada una de las tres novelas de Vázquez Montalbán encontramos símbolos que el autor utiliza para provocar el enigma. Para guiar al lector hacia una solución o bien para despistarlo.

En *Tatuaje* la víctima lleva tatuada “sobre la piel de la espalda [...] la leyenda: HE NACIDO PARA REVOLUCIONAR EL INFIERNO”¹⁵⁵ y su rostro había sido devorado por los peces del mar: “No tenía rostro. Los peces se habían comido las mejillas y los ojos”.¹⁵⁶ El lector tiene la sensación de que tanto el tatuaje, como la falta de rasgos, son indicios alrededor de los cuales se debería encontrar la solución al problema, o sea, al asesino. ¿Qué quiere decir el autor con este símbolo que él mismo crea? ¿Era Julio Chesma acaso un querubín maldito? ¿Venía del más allá sin facciones reconocibles para intimidar al mundo? Cualquier posibilidad es factible.

Pepe Carvalho comienza prolijamente su investigación averiguando la identidad del sin rostro. Para hacerlo apela a indagaciones, un viaje a Amsterdam, suposiciones sobre su procedencia, su partido político, etc., para recién, en la página 77, dar a conocer el nombre

¹⁵³ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, pp. 220-221.

¹⁵⁴ Vázquez Montalbán, Manuel. *Asesinato en el comité Central*, p. 283.

¹⁵⁵ Vázquez Montalbán, Manuel, *Tatuaje*, p. 9.

¹⁵⁶ *Ibid.*

del difunto: “- Se llamaba Julio Chesma . Era de Puertollano, provincia de Ciudad Real”.¹⁵⁷ La razón de la falta de rostro había sido la brutalidad con la que había sido asesinado y este hecho sale a luz en la página 222, al finalizar la narración.

Si bien el tatuaje y la falta de rostro de la víctima son indicios que pueden guiar al detective para comenzar a investigar, están muy lejos de ser el motivo de la muerte o algo que nos acerque a ella. El tatuaje sólo nos habla de la personalidad de la víctima, “En todas partes había dejado huellas de una rebeldía brutal y desesperada”.¹⁵⁸ La falta de rostro, aparte de ser el resultado de la violencia ejercida por una mujer por terror a quedar sola, es una metáfora sobre la vida de Julio Chesma y su falta de compromiso. Alguien sin rostro reconocible, sin entidad propia:

“- Esa gente siempre es simpática. Porque como no se exigen nada a sí mismos no exigen nada a los demás. [...] Y por eso esa gente no se crea obligaciones. Y como no se crea obligaciones pues tampoco las pide a los demás y siempre quedan como unos tíos estupendos”.¹⁵⁹

En *Los mares del Sur*, Stuart Pedrell es encontrado muerto con un poema en el bolsillo de su abrigo que dice: “*più nessuno mi porterà nel sud*”.¹⁶⁰ A partir de este trozo de poema, se entretienen toda una serie de interrogantes a los cuales el autor le dedica varias páginas de su novela. Pepe Carvalho se encuentra con un erudito en literatura, Sergio Beser, que le presenta un amigo suyo Eric Fuster. Los tres, en medio de una cena en la casa de Beser, encuentran al autor a quien pertenece el fragmento de la poesía y creen haber desvelado el misterio. No obstante se dan cuenta que, ni la poesía completa revela o ilumina al enigma. Beser le lee a Carvalho algo que ha encontrado sobre el sur:

“El sur está cansado de trajar cadáveres...cansado de soledad, de cadenas, cansado en su boca de las blasfemias de todas las razas, que han gritado muerte con el eco de sus pozos, que han bebido la sangre de su corazón”.¹⁶¹

A lo que Carvalho contesta: “-Literatura”¹⁶², como quien dice sin decir nada, no es buena ni es mala, es sólo literatura. El fragmento del poema es, en este caso, nada más que

¹⁵⁷ Ibid., p. 77.

¹⁵⁸ Vázquez Montalbán, Manuel, *Tatuaje*, p. 126.

¹⁵⁹ Ibid., pp. 79-80.

¹⁶⁰ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 21.

¹⁶¹ Ibid., p. 102.

¹⁶² Ibid..

una estrategia del autor para despistar al lector y hacerle creer que la muerte está relacionada con los mares del sur, sueño incumplido de Stuart Pedrell, hacia donde deseaba viajar. Este símbolo implícito conlleva, sin embargo, una segunda connotación: el sur en general. ¿El sur como punto cardinal? ¿El sur del mundo? ¿El sur de Barcelona?

San Magín, el barrio de los desencantados, está ubicado al sur de Barcelona.

Perfectamente se podría aplicar el verso *El sur está cansado de trajinar cadáveres...* a un San Magín poblado por todos aquellos que *trajinaron cadáveres*, que se *cansaron de la soledad* de una guerra, que *llevaron cadenas* en su alma, que vivieron *las blasfemias de todas las razas*, las víctimas del poder, los que decepcionaron a los suyos, los que *gritaron muerte* desde sus trincheras, que *bebieron la sangre de su corazón* muriendo por una causa. El título del poema *Lamento por el sur*¹⁶³ significa la pesadumbre que vivía en Stuart Pedrell. Volver al sur, San Magín, es un acto reparatorio, un intento de retractación.

*“Ma l’uomo grida dovunque la sorte d’una patria. Più nessuno mi porterà nel sud.”*¹⁶⁴ A este fragmento de la poesía se lo podría interpretar como el sentimiento de un hombre que sabe que ya no viajará a ninguna parte, que ya no posee la posibilidad de “buscar el paraíso perdido”¹⁶⁵ ni de encontrarlo en mares lejanos; la única posibilidad existente es *gritar en cualquier parte la suerte de la patria*¹⁶⁶ desvincijada, en *cualquier parte*, en ese *sur* del barrio de los perdedores de San Magín, donde “Cada fachada era un rostro lleno de cuadrados ojos despupilados condenados a ir oscureciendo sobre una lepra granulada”.¹⁶⁷

En *Asesinato en el Comité Central*, el símbolo que utiliza Vázquez Montalbán es un pequeño distintivo en forma de dulzaina. Le fue colocado a la víctima sobre el pecho. De esta forma el asesino podría distinguirlo en la oscuridad. Desde el principio de la narración, el detective Carvalho se pregunta cómo pudo ser acuchillado en la oscuridad y de frente. En las páginas 236, 237, 238 y 239 se resuelve el crimen. La alegoría de la pequeña dulzaina, tan inocente en apariencia, como el autor la presenta¹⁶⁸, es el elemento que sentencia a la víctima.

Después de muchas pesquisas e indagaciones del detective, se llega a la conclusión final de cómo y quién mató a Garrido, mediante dos preguntas claves que Pepe Carvahlo le

¹⁶³ Ibid., p. 102.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid., p. 93.

¹⁶⁶ Traducción al español de María Fernanda Ruocco de Kronawetter.

¹⁶⁷ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 111.

¹⁶⁸ Véase Vázquez Montalbán, Manuel. *Asesinato en el comité Central*, pp. 236-238.

hace al músico y socio del PCE: “-¿Usted encargó una insignia especial para Garrido?”¹⁶⁹ y “-¿Quién fue el camarada que lanzó la idea y quedó encargado de gestionar la insignia especial?”.¹⁷⁰ La aparición del distintivo y la aclaración del crimen son simultáneas. Vázquez Montalbán nos entrega todo de una sola vez, como quien da un golpe final y certero.

II. 8. Pepe Carvalho: un profesional de la investigación

El detective, el investigador, Pepe Carvahlo es obra de Manuel Vázquez Montalbán y el protagonista de toda la Serie, quien se convirtiera en un hito de la literatura española posmodernista.

José Colmeiro explica que Carvalho nace en la novela *Yo maté a Kennedy*, en la que muestra características de una personalidad aún no definida totalmente. En la segunda novela de la serie, *Tatuaje*, el detective adopta una identidad mucho más delimitada que lo marcará para el resto de sus apariciones como el personaje intérprete de las novelas de la serie Carvalho de Vázquez Montalbán.¹⁷¹

“A partir de Tatuaje nos encontramos ante un Carvalho “de vuelta”, perfectamente definido y humanizado por sus ambigüedades y contradicciones, que convertido en un tradicional investigador privado resuelve el problema narrativo del punto de vista (un observador marginal entrometido en todos los grupos sociales), que libera al autor de toda responsabilidad ética y le permite asumir una postura ambigua, paródica y distanciada”.¹⁷²

El propio Vázquez Montalbán dice haber creado un “personaje de novela negra [...] para poder hacer esa novela-crónica que me interesaba desarrollar”.¹⁷³

Así se aprecia un personaje que muda en apariencia y sufre transformaciones reales en el tiempo. Aunque pocas veces se indica su edad y su aspecto, en *Tatuaje* el autor realiza un escueto esbozo de su persona, “hombre alto, moreno, treintañero, algo desaliñado a pesar de llevar ropas caras”¹⁷⁴, se puede percibir que envejece, que gana en experiencias,

¹⁶⁹ Ibid., p. 238.

¹⁷⁰ Ibid., p. 239.

¹⁷¹ Véase Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 174.

¹⁷² Ibid..

¹⁷³ Colmeiro, José. “Desde el balneario. Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán”. *Quimera*, 73. 1988, p. 20, en Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 174. (Cita nº 11 de esta obra).

¹⁷⁴ Vázquez Montalbán, Manuel. *Tatuaje*, p. 19.

que encuentra amigos a los que más tarde pierde, como en el caso de Bromuro y Charo, su novia prostituta. El primero “muere en *El delantero*, Charo le abandona en *El laberinto*”.¹⁷⁵

Carvalho goza de todas las propiedades de una vida real. Dentro de las peculiaridades de la historia de su vida se observa que creció en el Barrio Chino de Barcelona durante la posguerra española; que tenía un padre al que le hubiera gustado que él tuviese un trabajo seguro: “- Tendrías que haberte metido en un banco cuando eras jovencito. Ahora tendrías cuatro o cinco quinquenios”¹⁷⁶; que perteneció al PCE y luego a la CIA para más tarde retirarse de toda actividad política, que estudió Filosofía y Letras.

En cuanto a sus gustos personales y a su carácter se advierte que el detective es una persona contradictoria e irónica o mejor dicho, siente placer al dirigirse a su interlocutor con sorna y reticencia, de un escepticismo sin fronteras. Que le gusta comer y beber bien, que practica el arte culinario. Que tiene una especie de lacayo llamado Biscuter. Que quema libros en la chimenea de su casa de Vallvidrera. Que ya no lee ni el periódico pero ha leído toda su vida y es un intelectual. Que tiene amigos de todas las clases sociales. Que gusta de la música popular española. Que puede ser rudo y al mismo tiempo suave con las mujeres que pasan por la crónica de sus días. Que así como gusta del placer de comer gusta también del placer sexual, de pocos tapujos en cuanto a sus propias prácticas sexuales, con una novia prostituta. Que no lleva armas y tampoco las utiliza. Que no hace entrega del victimario a la ley. Que no cree en nada.

No entra dentro de los cánones del detective clásico de “conducta intachable [...] siempre de acuerdo con la moral social burguesa, que concibe el delito como una transgresión de la norma social y ha de ser castigado [...]”.¹⁷⁷ No es un duro, en el estricto sentido de la palabra detectivesca, pero tampoco un blando. Es más bien un antihéroe con rasgos cultos a quien pareciera que las cosas importantes de la vida no le rozan, está de vuelta de todo, desengañado, harto de tanta mentira política, hastiado de las reglas sociales y sus consecuencias.

Sin embargo a veces deja ver a ese otro Carvalho de sentimientos delicados y corazón blando. No son muchos los momentos en que Carvalho se muestra a sí mismo como un ser sensible y afectivo y, así y todo, esos pasajes de marcada humanidad no dejan de tener su cuota de ironía. En *Tatuaje* se puede observar la relación que el detective tiene con la familia gallega de su padre a quienes les envía dinero, no sin antes maldecirles,

¹⁷⁵ Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 192.

¹⁷⁶ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 137.

¹⁷⁷ Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 121.

cuando le cuentan que se les murió una vaca y las cosechas fueron malas¹⁷⁸; o bien cuando compra su perra Bleda, reblandecido y dulcificado por el aspecto del animal en la vidriera de una veterinaria¹⁷⁹, o cuando declara no poder irse de viaje porque “Tengo obligaciones: una perra de dos meses y dos personas que de momento me necesitan o creen que me necesitan”¹⁸⁰, o en el momento que encuentra a Bleda muerta, asesinada en el jardín de su casa: “se sentó sobre la baranda del muro y se aferró con las dos manos a los bordes de ladrillo para que el pecho no se le rompiera por los sollozos”¹⁸¹, para dar algunos ejemplos.

En cuanto a lo particular de su aspecto expone Colmeiro:

“Ninguna descripción de Carvalho coincide con la anterior y ya no queda ninguna esperanza de que pueda coincidir con la ulterior. En La Paz, tras el atentado contra Paz Estensoro, Carvalho era un hombre delgado, alto, aquilino, muy moreno, de ojos magnéticos. En Siria, después de la última intentona del Baas, Carvalho es un oscuro, pequeño hombre calvo con lentes bifocales. En Kenia, sería un tragasables rubio panocha. ¿Quién es Pepe Carvalho? Todos los informes son muy secretos, pero también muy inútiles”¹⁸².

Lo paradójico de su imagen alude al propio carácter del detective: contradictorio, con un halo de incógnita a su alrededor que lo convierte en un ser inasequible, misterioso y reservado.

De todas las peculiaridades que hacen a la personalidad y la historia de Pepe Carvalho, existen algunas que resaltan más que otras: por ejemplo, la cocina y la quema de libros presentes en cada una de sus aventuras. No se debe pasar por alto la singularidad de su novia Charo.

1) La cocina:

Vázquez Montalbán trata el arte culinario como un personaje más de sus novelas, a quien recurre entre investigación e investigación para darle un respiro al lector de los numerosos hechos que ocurren en la narración. Colmeiro subraya que es “un mecanismo retardativo de la exposición informativa”¹⁸³. Gustavo Rodríguez-Morán en su estudio sobre *Del bien comer y del bien escribir* nos dice que Vázquez Montalbán emplea este recurso de

¹⁷⁸ Véase Vázquez Montalbán, Manuel. *Tatuaje*, p. 27.

¹⁷⁹ Véase Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, pp. 15-16.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 218.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 219-220.

¹⁸² Colmeiro, José F. 1992, en Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*, p. 79.

¹⁸³ Véase Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 187.

la cocina en sus narraciones para fundir el arte de la literatura con el arte de la gastronomía.¹⁸⁴

“el discurso literario se encuentra atravesado por el culinario, borrándose así una frontera genérica que se deshace sin sutilezas. Al describir la preparación de una ensalada, un guiso o un bocadillo no sólo se explica el cómo, sino que además se construye y se refleja una parte fundamental de la cultura popular y de la identidad española”.¹⁸⁵

Por otro lado, algunos de sus personajes se pueden definir por lo que comen ofreciéndole al lector aspectos suplementarios de su personalidad. Por ejemplo, en *Los mares del Sur*, el marqués de Munt, representante de la aristocracia come morteruelo y bebe Chablís: “Esta tarde he decidido merendar «morteruelo» y beber Chablís”¹⁸⁶, para lo cual “Envié a mi cocinera a Cuenca durante un mes para que aprendiera a hacerlo”¹⁸⁷. O bien cuando dice: “– Usted es un plebeyo que bebe muy bien el Chablís”.¹⁸⁸ El rol del marqués de Munt está perfectamente representado por lo que ingiere: es un pedante y afectado que vive por encima de la realidad social del momento.

Pepe Carvalho cocina y come no sólo lo que él mismo cocina, sino lo que otros entendidos como él elaboran. Así, por ejemplo, utiliza a Biscuter, su secretario, como cocinero para aplacar su apetito, o a los chefs que marcaron parte de su vida, como aquél del restaurante al que su padre lo había llevado a comer por primera vez: “Casa Leopoldo”.¹⁸⁹ Vázquez Montalbán manifiesta:

“Me gusta comer y sobre todo beber. Utilizo esto en Carvalho de otra manera. Carvalho es un tragón, un ansioso; cuando está en crisis, en una situación de angustia, come como un desesperado. Yo distinguiría. Me gusta comer pero no soy un obseso”.¹⁹⁰

Esta forma de comer es para el detective una lujuria de la cual no puede, ni quiere desistir, deleite al que dedica tiempo suficiente aunque el deber llame. Es evidente que

¹⁸⁴ Véase Rodríguez-Morán, Gustavo. “Del bien comer y del bien escribir: Desestabilizando cánones culturales en la *Serie Carvalho*”, en Colmeiro, José F. (ed.) *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*. Woodbridge: Tamesis. 2007, p. 92.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 63.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁰ Vázquez Montalbán, Manuel. Entrevista de Julia Luzán. “Encarna y yo”. La Calle. 23.X.1979, en Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*, p. 179.

Carvalho arriesga su salud en muchas ocasiones en las que bebe y come por demás: “El hígado. La madre que lo parió. El hígado es mío. Hará lo que yo quiera”.¹⁹¹

Hacer un culto de la comida, de la mesa y el tiempo dedicado a ella, constituye un rasgo cultural que las sociedades latinas aún conservan.

Vázquez Montalbán manifiesta que otros profesionales de la investigación también apostaron a los placeres terrenales como la comida y la bebida; Marlowe sucumbía ante las hamburguesas y James Bond era un perfecto conocedor de champañas.¹⁹²

Por último, algunas de estas recetas están tan maravillosamente detalladas que se podría utilizar la novela policial que se está leyendo como libro de cocina.

2) La quema de libros:

¿Por qué Carvalho quema los libros de su biblioteca? Nada de lo arrojado al fuego es rescatable. Análogamente Pepe Carvahlo no rescata ni acepta los modelos o normas propuestos por la literatura.

José Colmeiro declara que este acto de quemar libros es un

“acto de liberación frente a la literatura establecida y canonizada, [...] refleja la actitud negativa y escéptica del protagonista frente a la ficción literaria, a la que hace responsable de las posiciones y fingimientos que desvirtúan el sentido de vivir”.¹⁹³

Carvahlo quema sus libros eligiéndolos. En *Tatuaje* hechó al fuego el libro de Laín Entralgo, *España como problema* para que éste “se convirtiera en un montón de palabras olvidadas”.¹⁹⁴ El título del libro evidencia el desencanto de Carvalho ante una España que pudiéndolo, no respondió a las expectativas. Más tarde hecha al fuego “una edición de *El Quijote* [...]: el único reparo, fácilmente superable, eran las ilustraciones que acompañaban las aventuras de aquel imbécil”.¹⁹⁵ En *Los mares del Sur*, Fuster le advierte a Beser la manía de su amigo Carvahlo a lo que éste contesta:

- ¿Es cierto?
- Completamente cierto.
- Ha de producir un placer extraordinario.

¹⁹¹ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 54.

¹⁹² Véase Manuel Vázquez Montalbán. “Carvalho gastronómico. Saber o no saber”. Barcelona: Ediciones B. 2002, en Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*, p. 151.

¹⁹³ Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 176.

¹⁹⁴ Vázquez Montalbán, Manuel. *Tatuaje*, p. 22.

¹⁹⁵ *Ibid.*

- Incomparable.
- Mañana empezaré a quemar aquella estantería. Sin mirar qué libros son.
- Produce mucho más placer escogerlos.
- Soy un sentimental y los indultaría”.¹⁹⁶

El mismo goce que Carvalho encuentra en la comida, lo halla en su necesidad de quemar libros, “los libros que había necesitado o amado cuando creía que las palabras tenían algo que ver con la verdad y con la vida”¹⁹⁷. En esta misma novela Carvalho, al encender su chimenea piensa que: “Le quedaban dos mil volúmenes: a libro diario tenía para unos seis años. Era preciso establecer una pausa entre libro y libro, o comprar más libros, simple posibilidad que le asqueaba”.¹⁹⁸ Esto demuestra una de las grandes contradicciones del detective que es un hombre ilustrado, que fue devoto de la lectura y de gran nivel cultural. La contradicción termina de afirmarse cuando más adelante el autor-narrador dice de él:

“Le dolía quemar los clásicos de la Pleyade [...]. A veces los sacaba para acariciarlos y volvía a meterlos en el infierno paralítico de las estanterías rehuendo el recuerdo de pasadas lecturas que en su tiempo juzgó enriquecedoras”.¹⁹⁹

Comprar nuevos libros le asquea, destruirlos le resulta placentero. Sin embargo, en ocasiones se somete a la debilidad que los recuerdos le provocan y algunos ejemplares se salvan momentáneamente de la purificación de la hoguera, como el caso de la Pleyade, para quizá, ser quemados en otra ocasión, cuando la fuerza de espíritu no le falle. José Colmeiro expone la única vez que Carvalho se dejó llevar por su sentimentalismo del que más tarde, claro está, se arrepintió:

“Sólo una vez indulté un libro: *Poeta en Nueva York*, y fue por una cuestión sentimental. Me pareció como si quemar aquel libro fuera fusilar dos veces a García Lorca y lo salvé, a pesar de que el garciolorquismo nacional e internacional me resulta insoportable”.²⁰⁰

¹⁹⁶ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 96.

¹⁹⁷ Vázquez Montalbán, Manuel. “La Rosa de Alejandría”. 1984. Serie Carvalho 7. Barcelona: Planeta. 1986. 21º ed., p. 35, en Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 176.

¹⁹⁸ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 71.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Vázquez Montalbán, Manuel. “El delantero centro fue asesinado al atardecer”. Serie Carvalho 14. Barcelona: Planeta. 1988, p. 91, en Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 190.

Carvalho destruye lo que ama, los libros, para no sucumbir a ellos y engañarse con sus palabras. En tal sentido, la destrucción, simboliza su crítica hacia el opaco rol de los intelectuales en la nueva sociedad española. Escenifica la inutilidad de las obras literarias puestas al servicio del ocultamiento y la deformación de la realidad. Los autores a través de sus obras, no debieran renunciar a liderar los procesos de cambio.

3) El erotismo:

Se debe entender este tema como sinónimo de transgresión en la novela de Vázquez Montalbán. En la España de la posguerra y la transición todo lo relativo al sexo, estaba naturalmente censurado; no podía ser de otra manera en un país católico y militar.

“Cuando la transición se dio cuenta de que tenía nombre de mujer empezó a notarse por la ruptura del corsé informativo del Régimen y se llamó destape a la operación de desnudar las carnes y convertir el desnudo en reclamo de cine, primero, y en portada de revista, después. En España ya es tradicional que la democracia la anuncien los desnudos y los cambios de sexo. Manuel Vázquez Montalbán”.²⁰¹

Jorge Marí expresa que el autor admite en esta cita la importancia del *destape* (cultural, político, sexual) en los años de transición hacia la democracia, por lo que lo considera un fenómeno inseparable de la política. A través de la metáfora, Vázquez Montalbán hace corresponder la transición con la imagen de una mujer, al corsé con la censura, el que al romperse deja en descubierto tanto lo corporal como lo político.²⁰²

En la obra de Vázquez Montalbán no hay personajes con estas características. Observamos que Carvalho es un varón que actúa dentro del binario hombre-mujer y sus prácticas sexuales son tratadas con toda naturalidad. El autor crea un detective que tiene todas las cualidades de un hombre común.

La introducción en la obra de este autor, del destape erótico, puede advertirse también por su retórica despojada de todo pudor, clara, precisa y directa. Lenguaje que resalta la naturaleza sensual de la narración. Para exaltar lo libidinoso de algunos pasajes se vale de la jerga española, como cuando imagina a Biscuter en la soledad de su cuarto:

“– O haciéndose pajas”²⁰³; “¿Quieres hechar un polvito?”²⁰⁴

²⁰¹ Marí, Jorge. “Desnudos, vivos y muertos: La transición erótico-política y/en la crítica cultural de Vázquez Montalbán”, en Colmeiro, José F. *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, p. 129.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 26.

²⁰⁴ Ibid., p.155.

Mucho de este lenguaje erótico también resulta ocurrente: “manos que debían asir el pene como si fuera la flauta mágica de Mozart”.²⁰⁵

En la obra de Vázquez Montalbán no hay personajes ni homosexuales ni bisexuales. Observamos que Carvalho es un varón que actúa dentro del binario hombre-mujer y sus prácticas sexuales son tratadas con toda naturalidad. El autor crea un detective que tiene todas las cualidades de un hombre común.

Se observa también una cierta superioridad sexual de parte de Carvalho para con sus mujeres, una suerte de acto animal macho-hembra en el que el macho dirige y dispone:

“Carvalho le dio la vuelta, la puso a cuatro patas y se dispuso a sodomizarla. Ni una protesta salía de la cabeza oculta por cabellos dulces y vencidos. Con los brazos enlazados en su talle breve como un tronco joven desmayó Carvalho la cabeza sobre la espalda de Yes y sintió que le abandonaba el oscuro furor. – Hazlo, si quieres. No me importa”²⁰⁶, contestó ella.

Sin embargo, Carvalho tiene una novia prostituta: Charo, representante de ese *destape* que se ha citado anteriormente, a la vez que la propia relación rompe con los esquemas de una sociedad católica basada en el matrimonio. Charo es mucho más que una prostituta en la vida ficticia del detective. Su vínculo con ella se encuadra en la poca importancia que Carvalho le asigna a las reglas sociales. Además de resultarle cómodo, pues no cree en las relaciones para toda la vida, Carvalho la acepta como es, no pregunta sobre su trabajo y es suave y áspero al mismo tiempo. Siente que tiene con ella la responsabilidad del sexo fuerte y la protege. En la personalidad contrariada de Carvalho, Charo se amolda a la perfección. Por un lado, se advierte al *hombre* Carvalho y por el otro él mismo representa a todos los hombres de Charo, a todos sus clientes. En su vínculo con Charo, Pepe Carvalho rompe con el estereotipo del macho tradicional. Es un varón que admite compartir a su mujer con otros hombres. En la cita siguiente Carvalho recuerda como la conoció, la claridad y sencillez con que Charo le explicó cómo iba a ser su relación de ahora en más:

“Carvalho estaba borracho y le pidió precio, ella le dijo que se equivocaba. *Si me equivoco, estoy dispuesto a pagar mucho más*. Carvalho vio por primera vez el piso que iba a ser frecuentemente su hogar hasta las siete de la tarde, hora en la que Charo empezaba a recibir clientes fijos. *¿No te iría mejor un piso en el barrio alto?*. Allí eran más caros y a los

²⁰⁵ Ibid., p. 83.

²⁰⁶ Ibid., pp. 76-77.

clientes les gustaba la mezcla de sordidez de siempre y sofisticación del progreso. Barrio Chino y teléfono. *La próxima vez llama. No me gusta que me cacen por la calle. Nunca he hecho la calle. No soy de esas.* Carvalho se acostumbró a la esquizofrenia de la muchacha, a su doble vida de novia celosa de día y puta telefónica de noche. Primero él le propuso que se retirara, pero ella aseguraba que no servía para otra cosa. *Si me meto de taquimeca igual me meterá mano el jefe, y si me caso me meterán mano el marido, el suegro, el cuñado y todo Dios. ¡No te rías! En mi pueblo a las casadas les mete mano todo Dios y los suegros más que nadie. ¿A ti te da reparo que trabaje en esto? ¿No? Pues entonces déjame. Yo te quiero a ti y en paz. Cuando me necesitas no me hago la remolona”.*²⁰⁷

II. 9. El asfalto bajo los pies: la ciudad de Vázquez Montalbán

La identidad se construye también, en los lugares que nos cobijaron, especialmente desde niños. Vázquez Montalbán sitúa a su personaje Pepe Carvalho en la ciudad de su vida, Barcelona, haciéndolo deambular por sus calles y rincones como seguramente él mismo lo ha hecho.

La historia de la ciudad de Barcelona no es un relato al margen en las novelas de este autor. Barcelona corporiza a un personaje más de sus narraciones. Barcelona es un personaje pulsante que se transforma con el correr del tiempo y sus gobiernos, que quiere ser independiente, que intenta modernizarse sin dejar atrás sus tradiciones, su arquitectura. Èste es el lugar en el que habita nuestro detective. Es el espacio donde se identifican los elementos de la historia y se metabolizan las imágenes.

El concepto urbano está representado en la novela de Vázquez Montalbán a través de sus más variados personajes: gobernantes corruptos, detectives y ladrones, prostitutas, hippies, marqueses, ricos y pobres, campesinos, intelectuales, vendedores, cocineros, peluqueros, marineros y muchos más. La violencia de una guerra y lo ilusorio, los sueños arrasados de los vencidos, la desfachatez de los vencedores, la represión, la censura, los aromas de la niñez, la comida, la arquitectura de sus calles y barrios, todo es parte de esa gran figura que es Barcelona. Como si ella fuera el vientre que acoge a todos sus hijos.

Un elemento que se destaca en las tres novelas aquí referidas, es el viaje que Carvalho introduce en cada una de ellas. En *Tatuaje* viaja a Amsterdam; en *Los mares del Sur*, como su nombre lo indica y aunque el detective personalmente no se dirige a otra

²⁰⁷ Ibid., p. 156.

ciudad, la novela gira alrededor del deseo de la víctima de alejarse de Barcelona, la ciudad que le invoca sus culpas; en *Asesinato en el Comité Central*, Madrid ocupa el lugar preponderante, no obstante el detective manifiesta su pesar por tener que salir de su ciudad natal a la que vuelve indefectiblemente al cerrar el caso.

Colmeiro manifiesta que la ciudad en general es el “punto de partida y de retorno, de aventuras tanto físicas y reales como anímicas o simbólicas” y por lo tanto es “un constante punto de referencia”.²⁰⁸ Prosigue Colmeiro diciendo que “se combinan así en la narrativa de Vázquez Montalbán la ciudad de la experiencia y la ciudad como construcción del deseo y de la memoria, e incluso como escenario de la memoria del deseo: la ciudad rememorada, la ciudad vencida, la ciudad que pudo ser, la ciudad utópica o la ciudad distópica”.²⁰⁹

Se ha analizado en un capítulo anterior la relevancia del tema de la memoria en las obras de este autor como una constante que persigue para la realización de su novela-crónica. La memoria también se encuentra presente en su escenario urbano ya que éste es “un privilegiado lugar de la memoria [...] que ejerce un permanente poder recordatorio del pasado”.²¹⁰

Pepe Carvalho recuerda su niñez junto a su madre cuando en una ocasión estuvieron por los campos cercanos a Hospitalet comprando “arroz y aceite de estraperlo”²¹¹ y él veía ante sí la ciudad de Barcelona:

“Campos y campos, caminos pedregosos [...]. Luego la ciudad empezaba insinuándose en un barrio de barracas en coexistencia con antiguas torrecillas y casas apesadas por la posguerra, cumpliendo condena de perdedoras de la guerra civil”.²¹²

La misma “torrecita antigua”²¹³ que Pepe busca años después cuando se le indica la dirección del señor Vila en el barrio de San Magín.

Esa memoria subjetiva de como veía Carvalho a la Barcelona de su infancia, sirve como punto de referencia para analizar todos los demás recodos, esquinas y calles que

²⁰⁸ Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, p. 25.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid., p. 27.

²¹¹ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 108.

²¹² Ibid.

²¹³ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 124.

fracuenta el detective. No por nada Carvalho tiene su despacho en el barrio del Raval a pocos metros de la casa donde nació, en la calle Botella.²¹⁴

“Los primeros recuerdos del niño Carvalho están asociados a ese territorio, más mítico que real, donde ocurrieron cosas que lo hicieron único, y aún hoy, cuando el detective lo atraviesa, le trae a la memoria el olor de aquellos años de posguerra”.²¹⁵

Su novia Charo vive y trabaja en el mismo barrio y tanto Carvalho como Vázquez Montalbán comparten en la vida adulta la casa de Vallvidrera. El barrio de Raval era llamado popularmente el barrio Chino, en el que nació Vázquez Montalbán. El autor ubica física y sentimentalmente a su personaje más popular en la ciudad, en el barrio y hasta en la misma calle de su propia infancia.

Pareciera que Vázquez Montalbán no pudiese concebir el recuerdo de su vida, en otro escenario que no fuese el verídico, corporizando en su personaje de ficción, Pepe Carvalho, muchas de sus vivencias espaciales como una forma de protegerlas en su mente, privarlas del olvido. Numerosas son las incursiones a Barcelona en la narración. Carvalho conoce, como su creador, la ciudad a la perfección.

Para pintar el mapa citadino de Carvalho, se podrían referir innumerables pasajes. Se hará alusión a algunos de los retratos de la ciudad, imágenes y reminiscencias que el detective, como el autor, guardan en su memoria: la Rambla, por donde deambula buscando aire fresco, “parándose aquí y allá, dejándose atraer por los más imprevistos reclamos”²¹⁶; el mercado de la Boquería, donde “pasear morosamente entre los puestos era una de las escasas juergas que permitía a su espíritu”²¹⁷; su casa de Vallvidrera, “subir al Tibidabo en busca de su madriguera en Vallvidrera, desde la que contemplaba una ciudad más vieja, más sabia, más cínica”²¹⁸, a la que “se llegaba por un camino ancho de tierra que reptaba entre viejas villas historiadas, de un blanco agrisado por la lluvia de cincuenta años”²¹⁹; la comparación que hace entre el querido barrio de su niñez con el barrio nuevo de San Magín: “La fea pobreza del barrio Chino tenía pátina de historia. No se parecía en

²¹⁴ Véase Aranda, Quim. “Pepe Carvalho, una noticia biográfica, nº I, Estuche conmemorativo M.V.M. Carvalho, 25 años, el aniversario de un gran detective”. Barcelona: Planeta. 1997, p. 58, en Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*, pp. 87-88.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

²¹⁶ Vázquez Montalbán, Manuel. *Tatuaje*, p. 29.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁸ Vázquez Montalbán, Manuel. *Asesinato en el Comité Central*, p. 21.

²¹⁹ Vázquez Montalbán, Manuel. *Tatuaje*, p. 20.

nada a la fea pobreza prefabricada por especuladores prefabricados de barrios prefabricados”²²⁰; aquel restaurante donde su padre lo llevó a comer por primera vez: “Casa Leopoldo, un restaurante recuperado de la mitología de su adolescencia”²²¹; la descripción que ofrece sobre los barrios altos de Barcelona pertenecientes a la burguesía media y alta como el “Putxet, una de las colinas que en otro tiempo dominaban Barcelona, como las colinas romanas dominan Roma”²²², etc.

Finalmente el autor se expresa de la siguiente manera: “Sin el marco barcelonés no sé que podría escribir, sin la capacidad de mi héroe en este ciclo novelístico de volver a Barcelona como punto de partida y de retorno, quizá como declaración casi metafísica de la inutilidad del viaje”.²²³

²²⁰ Vázquez Montalbán, Manuel. *Los mares del Sur*, p. 137.

²²¹ *Ibid.*, p. 53.

²²² *Ibid.*, p. 41.

²²³ Vázquez Montalbán, Manuel y Fuster, Jaume. “Diàlegs a Barcelona”. Barcelona: Laia. 1985, p.140, en Colmeiro, José. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, p. 26.

Capítulo III

La novela policiaca negra de Juan Madrid

III. 1. Introducción a la obra de Juan Madrid

Cuando se habla de Juan Madrid se hace referencia una vez más a la novela negra española.

Se destacará en este capítulo lo que Colmeiro distingue como la primera serie narrativa de Juan Madrid que gira alrededor de la figura del detective Toni Romano, protagonista de las novelas “*Un beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982) y *Regalo de la casa* (1986)”.²²⁴

Esta etapa de la vida narrativa de Juan Madrid tiene como escenario histórico la transición a la democracia en España. En tanto Manuel Vázquez Montalbán escribió su obra poniendo especial énfasis en este momento histórico, Madrid lo hace “a menor escala”²²⁵ pero resaltando con mayor vehemencia los evidentes cambios de la sociedad española marginal del submundo. Juan Madrid, en una entrevista personal con José Colmeiro realizada el 7 de julio de 1987, declara:

“Es una anti-epopeya de los discursos políticos y del canto a esta sociedad lo que pretendo, una anti-epopeya de la sociedad urbana. La primera novela de Toni Romano es la transición de 1977, *Las apariencias no engañan* es de Suárez, y *Regalo de la casa* es del PSOE, y ya no hay más, ya se completó la transición”.²²⁶

Nació en Málaga en el año 1947, es periodista, profesor de historia y “madrileño por adopción desde 1959”²²⁷, como se puede leer en el prólogo de su primera novela *Un beso de amigo*.

Si bien Juan Madrid nació y creció en la posguerra y su sentimiento de desencanto nos recuerda al de Manuel Vázquez Montalbán, debemos ubicarlo en una etapa un poco

²²⁴ Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 247. Este libro terminó de imprimirse en el año 1994. Con posterioridad fueron publicadas otras novelas de Juan Madrid en las que el detective es Toni Romano.

²²⁵ Ibid., p. 247.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*. Madrid: Ediciones Júcar. 1989. 2ª ed., p. 1.

posterior a éste. Sus novelas reflejan el hastío de una población que no terminaba de delimitarse en una Europa moderna, debatiéndose entre el pasado y el presente.

El autor, Juan Madrid, pone en evidencia la crueldad de la realidad con más atrevimiento que Vázquez Montalbán. Sus novelas revelan “las relaciones de poder en la sociedad, la degradación de los valores humanos, y su traducción en forma de crimen y violencia”.²²⁸ Ofrece una visión muy esclarecedora y real del submundo madrileño en el que todo vale y de gran parte de la sociedad que había quedado rezagada.

Valles Calatrava indica que:

“las obras de Juan Madrid, a través de su trama criminal, ofrecen -su principal rasgo es el realismo- un amplio retrato crítico de la sociedad española. Pero a la pintura general de esa sociedad de la transición y contemporánea se une asimismo, de modo relevante, la descripción de la vida, ambientes y personajes típicos de los diversos sectores sociales madrileños, sobre todo los más bajos”.²²⁹

Según José Colmeiro, Madrid se ha valido también de otros géneros aparte del negro policial: el picaresco y el costumbrista. En el primero se inspira el autor para testimoniar el bajo mundo del delito, el segundo le sirve para describir el mapa de una ciudad marginal representada en los años de la transición española y expresarse con un lenguaje innato y urbano. A esto Colmeiro agrega que, especialmente Juan Madrid, se ha nutrido del cine y de la novela negra de Estados Unidos de Norteamérica para llevar a cabo su objetivo, así como de la prosa periodística.²³⁰

A esto Madrid agrega otro elemento del cual se nutre la novela policial: el cuento maravilloso.

La estructura del policial (novela policial clásica y novela negra) es constante: 1) el delito, 2) la investigación, 3) la revelación de ese delito, señala Madrid, quien agrega que esta estructura básica es la que establece las diferencias entre una novela policiaca y otra narración en la que se presente el delito.

El modernismo adopta dicha estructura del cuento maravilloso, del relato oral para crear la novela policiaca así como la concebimos hoy.²³¹

²²⁸ Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 246.

²²⁹ Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*, p. 156.

²³⁰ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 248-252.

²³¹ Madrid, Juan. “Sociedad urbana y novela policiaca”, en Paredes Nuñez, Juan. *La novela policiaca española*, pp. 15-16.

“Para mí, la novela policiaca, verdadera metáfora de la sociedad capitalista actual, es el heredero directo del cuento maravilloso. Es decir, el relato maravilloso moderno, sin dragones ni príncipes encantados, pero con todos los mecanismos de fascinación de la vieja literatura. Ha habido una sustitución del espacio; de la tierra fantástica se ha pasado a la ciudad y a la noche”.²³²

Jorge Laforgue y Jorge B. Rivera se remiten a la tradición oral española como aquella en la que los temas criminales no le eran ajenos:

“[...] la de los *romances*, *coplas de ciego*, *aleluyas*, *cartelones de feria*, *azulejos*, *mayas* y *aucas* que desde los Siglos de Oro hacían circular, por pueblos y ciudades de la península, un repertorio espeluznante de crímenes famosos y castigos ejemplares en el garrote vil”.²³³

En cuanto al cine, Madrid explica que la prosa, diálogos y paisajes de novela policiaca, y por ende de la novela negra, le ofrecen al lector una sucesión de imágenes encadenadas que logran el efecto de la pantalla grande.²³⁴

El propio autor es guionista y periodista. Valles Calatrava, en su capítulo dedicado a Juan Madrid, señala que el autor ha escrito el guión de *Brigada Central*, serie televisiva, y desde 1974 trabaja como redactor de la revista *Cambio 16*, hecho éste que contribuyó a ampliar sus conocimientos sobre el mundo de la delincuencia que plasma en sus novelas.²³⁵

En su novela *Un beso de amigo* hace alusión a este suceso en la figura de Tomás Villanueva, reportero de la revista *Cambio 16* y amigo suyo.²³⁶

Colmeiro alude a la obra de Juan Madrid perteneciente a este primer ciclo, como plagada de elementos de humor e ironía. Humor acre que vuelve a manifestar la frustración y el desengaño en una existencia española de transición, aún engrillada al franquismo. El autor expone las visiones más oscuras de la ciudad capital y sus miserias, mostrando todo aquello que por temor la gente no quiere percibir.²³⁷

²³² Ibid., p. 15.

²³³ Laforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policia*, p. 190.

²³⁴ Véase Madrid, Juan. “Sociedad urbana y novela policiaca”, en Paredes Nuñez, Juan. *La novela policiaca española*, p. 19.

²³⁵ Véase Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*, p. 147.

²³⁶ Véase *Un beso de amigo*, p. 67.

²³⁷ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 255

Juan Madrid señala:

“Esta nueva novela realista y urbana en la que me siento plenamente integrado, desvela los entresijos de una sociedad basada en la explotación, el consumo y la marginalidad, como antaño la novela policiaca clásica se dedicaba a desvelar al asesino. [...]. La violencia de esta nueva novela, su crueldad, como reflejo de la crueldad del sistema, deja atrás a los clásicos del género. Ya no hay buenos ni malos, ya no existe la figura romántica del detective. Todos luchan por sobrevivir en la Jungla, en la nueva y despiadada ciudad. El miedo ya no es una característica única de la burguesía. Ahora todos tienen miedo de todos. Para mí, esta es la literatura que quiero. Y yo salamente [sic] escribo novelas que me gustaría leer”.²³⁸

III. 2. Toni Romano: entre el orden y el hampa

La elección de los personajes en una obra narrativa tiene una importancia fundamental ya que el lector, por medio de la identificación, vive y siente a través de ellos. Las figuras tienen vida propia, aman, odian, matan, perdonan y se prolongan en la memoria del mismo. Éste asiste a sus destinos y en ocasiones se siente parte de ellos.

La novela negra, por su carácter realista, comparte con el lector aquellos temas que le son conocidos y de los que él mismo puede ser protagonista. Los personajes de las novelas de Juan Madrid lo convencen de su verosimilitud y por esa razón son éstos tan imponentes, al punto que, de caminar por las calles de Madrid, podría cruzárselos a la vuelta de cualquier esquina. El autor se acerca a los intereses de sus lectores, quienes encuentran en su obra, vívidas referencias a su cotidianidad.

Antonio Carpintero, alias Toni Romano, es el personaje creado por Juan Madrid como protagonista de sus novelas. Los relatos hacen eje en este investigador privado, policía, quien fuera boxeador en sus buenas épocas. Figura central, sin éxito alguno como policía o boxeador, que en la ficción se dedica a ser un “investigador sin licencia”²³⁹ moviéndose en el submundo de la ciudad de Madrid.

En el universo de detectives españoles que se ha analizado hasta ahora, se encuentra también la figura del policía en la serie Plinio de Francisco García Pavón y en un ex agente de la CIA, aparte de militante comunista, Pepe Carvahlo de Montalbán, el que va más allá

²³⁸ Madrid, Juan. “Sociedad urbana y novela policiaca”, en Paredes Nuñez, Juan. *La novela policiaca española*, pp. 20-21.

²³⁹ Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*, p. 152.

de la simple figura de un policía. Se podría decir, categorizando, que Toni Romano se encuentra entre el Plinio de Tomellanos y el Carvalho de Barcelona.

En palabras de Juan Madrid:

“Yo ya partía de la idea de que el policía es el narrador perfecto del mundo contemporáneo desde hace 200 años. El policía es la invención más moderna de la sociedad burguesa; es el guardián de la ley y del orden; al mismo tiempo es corrupto, tiene todo el poder, y es el escalón más bajo del poder. Está en contacto con el nuevo fenómeno de la sociedad industrial que es el delito... Para mí, el policía es capaz de narrar mejor que nadie lo que está pasando en el mundo contemporáneo, de la misma manera que el cura en la Edad Media y el soldado en las guerras de religión”.²⁴⁰

Se debería hacer hincapié aquí que en el caso de Toni Romano se trata de un *ex-policía*, quien abandona el cargo por su cuenta o lo hechan (esto no queda muy claro). No obstante, esto le hace concebir al mundo en forma diferente a la visión de un agente en funciones. Toni Romano desconfía del cuerpo policial:

“Contra la policía no se puede hacer nada. [...] Un policía siempre gana, tenga o no razón. Si te mata de dos tiros no hacen falta testigos que declaren que fue en defensa propia, basta con su palabra. [...] Las leyes están hechas con el supuesto de que la policía procede siempre con el código por delante, que no dispara si antes tú no lo intentas y actúa en defensa de las leyes. Pero todo eso no es siempre verdad y es suficiente un solo caso para dudar y yo conocía bastantes. Veinte años en la policía te convierten en desconfiado”.²⁴¹

En realidad no es importante saber si se fue del Cuerpo porque quiso o lo expulsaron; él es un justiciero. No encontró contención ni lugar dentro de una institución corrupta, donde el favoritismo estaba a la orden del día. Toni nos comenta:

“Duró mucho, veinte largos años. Años buenos, regulares y malos, y una lucecita abriéndose camino en mi mente. La policía, [...] no servía para defender a los ciudadanos, sino para vigilarlos. Éramos una especie de guardia pretoriana de unos pocos, pagados por los impuestos de todos. Hombres que sufrían años y años de cárcel por reincidir en robar comida, y hombres convertidos en animales a base de miseria y palo que no sabían hacer otra cosa que matar y robar para sobrevivir. Y los sobornos, sobornos encubiertos y sobornos claros y descarados que se efectuaban sin ningún rebozo y que se disimulaban como regalos, viajes pagados, créditos para comprar pisos y sueldos en organismos tales

²⁴⁰ Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 248. Entrevista personal de Colmeiro a Juan Madrid, Madrid, 7 de Julio de 1987.

²⁴¹ Madrid, Juan. *Las apariencias no engañan*. Madrid: Santillana S.A. (Alfagura) 1996, pp. 151-152.

como las Mutualidades Laborales o los Sindicatos Verticales. [...] A cambio de tanta corrupción, se conseguía una policía fiel y dedicada a encarcelar desgraciados. Y el que no aceptaba aquellas cosas era tratado como sospechoso o imbécil”.²⁴²

Primero boxeador, luego policía, más tarde cobrador de impuestos, vigilante de bares nocturnos o detective, todas estas actividades hacen del protagonista, un conocedor de la realidad, de la injusticia, permitiéndole intermediar entre dos polos: orden y delito, poder y pobreza.²⁴³ Prefiere vivir como vive, sencillamente, a vivir como sus ex-compañeros de la policía, a quienes describe como seres vendidos, contrapuestos con su moral intachable, condición de fundamental importancia para el código ético del detective.

Así, en una conversación, que traba con Santos, ex-compañero del Cuerpo, quien trabaja ahora para el “poderoso Céspedes que controla y subvenciona las bandas terroristas neofascistas”²⁴⁴, éste mismo le plantea:

“– Sé todo lo que has estado haciendo en los últimos años, y no tienes donde caerte muerto. Has trabajado de guardaespaldas, de cobrador de morosos [...], nada, mierda sobre mierda. Y ahora estás de matón en un baile de golfos melencidos y drogotas...¿Es que eres imbécil o qué? ¿Es que no te gusta el dinero? ¿Qué tiene de malo trabajar para alguien como Céspedes? Casi todo el mundo trabaja para alguien parecido a Céspedes y la mayoría no lo sabe”.²⁴⁵

Ricardo Piglia, en su capítulo *Lo negro del policial*, manifiesta que en la novela negra uno de los temas centrales es el dinero, que toma la forma de toda clase de delitos: la estafa, el fraude, la extorsión y por supuesto el asesinato. Son relatos en los que todo se compra y se vende. El detective no sólo desvela el misterio, sino que caracteriza el tipo de vínculo que une a los personajes. Relaciones basadas en el interés dinerario, carentes de afecto. La honestidad, como valor primordial del investigador respecto al dinero, es unívoca. Nadie ni nada será capaz de corromperlo, aunque no duda en ser brutal si es necesario.²⁴⁶

Si se aplican los pensamientos de Piglia a la novela de Juan Madrid y a su detective Toni Romano, se observará su correspondencia. Toni nos habla de sobornos, malversaciones entre clases dominantes, poderosos que subyugan con dinero a los de

²⁴² Ibid., pp. 88-89.

²⁴³ Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 249.

²⁴⁴ Ibid., p. 250.

²⁴⁵ Madrid, Juan. *Las apariencias no engañan*, p. 71.

²⁴⁶ Véase Piglia, Ricardo. “Lo negro del policial”, en Link, Daniel. *El juego de los cautos*, pp. 79-81.

menores recursos, tentándolos para salir de la miseria. En oposición, se sitúa a un detective ubicado en una vereda opuesta, actuando con especial apego a la moral y la ética, dispuesto a padecer las penurias que en la práctica conllevan estos valores. En ocasiones Toni Romano es implacable con sus clientes, especialmente cuando se trata de acaudalados. En otras, trabaja gratis sólo por el ideal de defender a algún desposeído injustamente acusado. Sin embargo, en ambos casos sólo cobra lo justo por su trabajo.

Este prototipo del detective honrado al que se refiere Piglia, se materializa en la obra de Juan Madrid cuando Santos, un ex-policía y ex-compañero de Toni Romano manifiesta:

“Tu te mantuviste siempre limpio, Toni, eras un ejemplo en la Comisaría..., el único que le gritaba al jefe, que protestaba cuando nos puteaban y que luchaba por lo que creía justo. Fuiste el policía que yo siempre quise ser y nunca fui. [...] Mírame, mira adónde he llegado. ¿Sabes lo que soy? El pelele de Céspedes [...]. Después de tantos años en la policía, lo que hago es boicotear huelgas, infiltrar gente en los comités sindicales y vigilar obreros que ese cabrón de Céspedes y sus esbirros consideran rojos. Y gano mucho dinero, sí, mucho, ¿y qué?, ¿puedes decírmelo?... Me trata como a un muñeco. Y voy a confesarte algo, si hubieras aceptado las propuestas de Céspedes, en el fondo me hubieras decepcionado, a pesar de que eran un seguro de vida para ti”.²⁴⁷

Se observan aquí los sentimientos ambivalentes en aquellos personajes, ex-compañeros del Cuerpo de Policía, respecto al detective. Lo admiran al tiempo que lo rechazan y hasta detestan. No le perdonan su opción por los pobres. No aceptan su intransigencia ante la especulación.

Sus novelas están llenas de insultos que Toni debe soportar: “muerto de hambre”²⁴⁸; “chulo de mierda”²⁴⁹; etc., por parte de sus ex-camaradas.

Otra muy distinta es la actitud de personajes que conforman el barrio, donde él habita, junto a los que representan al bajo mundo: prostitutas, travestis, viejos ex-presidarios, ladrones de gallinas, músicos, periodistas, etc., por quienes siente compasión a la vez que respeto, aquéllos que le profesan, recíprocamente, una cierta admiración.

Cuando Toni habla de uno de ellos dice: “El Boleros era de una época perdida, cuando robar sin hacer daño y a base de habilidad no se había convertido aún en una estupidez”.²⁵⁰

²⁴⁷ Madrid, Juan. *Las apariencias no engañan*, pp. 181-182.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 69.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 87.

Juan Madrid da forma a un personaje compuesto por dos facetas: boxeador y policía; estatus estos del detective, funcionales al momento de su actuación, cuando prevalecerá la fuerza antes que la razón. Sin embargo, inviste a Toni de un costado humanitario. El lector se identificará con un personaje de apariencia dura aunque de gran corazón, originario de un barrio cualquiera, de una ciudad como tantas. Un muchacho sencillo con aspiraciones de progreso.

“Durante mucho tiempo creí que aquello terminaría por ser mi mundo, que me había librado del destino que atenazaba a los muchachos de mi barrio y a mí de una manera especial, porque yo lo único que sabía hacer era dar puñetazos. Por eso, cuando me propusieron entrar en la Escuela de Policía, acepté sin pensarlo. Yo, entonces, comenzaba a abrirme camino como boxeador profesional, y ser policía, con todo lo que traía consigo, me parecía lo mejor del mundo. Podría fumar cigarrillos emboquillados, llevar pistola, vestir buenos trajes y ser respetado”.²⁵¹

José Colmeiro señala que Toni Romano es un desencantado del presente que le tocó vivir. Compone la postura de un descreído, desilusionado por la historia de un pasado represor y un futuro sin esperanza, en una sociedad cruel marcada por las diferencias.²⁵² “¿Y pedir el reingreso ahora que se ha muerto el General y han cambiado los tiempos?. ¿Pero; han cambiado realmente?”²⁵³

Juan Madrid connota a su detective con una actitud cadenciosa y esquiva, reticente al momento de evocar el pasado, reflejo doloroso y evitable: “En aquel tiempo nada era fácil ni bueno y, maldita sea, recordar no conduce a nada, ni siquiera cuando uno se encuentra con esos viejos sueños prendidos del desagüe del pecho”.²⁵⁴

El rol de la mujer remite a tres categorías: la prostituta, la mujer frustrada de barrio, como su prima Dora, y la mujer refinada, de clase alta.

En *Regalo de la casa* se halla el caso de su amante Lola, también llamada Perlita Carioca, bailarina de cabaret; a la señora Cristina Fuentes, esposa de Luis Robles, la víctima y amigo de Toni, alta y distinguida, a la que se añade su madre que termina siendo la asesina.

²⁵⁰ Ibid., p. 56.

²⁵¹ Ibid., p. 88.

²⁵² Véase Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p.249.

²⁵³ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, p. 96.

²⁵⁴ Ibid., p. 40.

En *Un beso de amigo*, Ana, la aparente mujer con estilo, rica, supuesta esposa de Otto Schultz, alias el Alemán, se enfrenta a Marga, una chica del montón casada con el corrupto y poderoso Elósegui, y a Isabel, una prostituta enamorada de Toni.

En *Las apariencias no engañan* se encuentra la novia del detective, Lidia, cuidadora del guardarropa en un Night Club; Lucía, la mujer del acaudalado y también corrupto Céspedes y con Emilia, la prostituta colombiana.

Se puede percibir que el autor tiene predilección por las mujeres más humildes a quienes ubica en un rol definido y estático, que raramente se desplaza a otro. Otras, pertenecientes a una burguesía adinerada, comienzan su actuación como tales para convertirse, a lo largo de la narración, en algo diferente: asesinas, travestis, embaucadoras y hasta prostitutas.

De Isabel, Toni Romano nos habla con infinita ternura y comprensión:

“Bueno, la invité a cenar en la taberna Carmencita. [...] Luego fuimos al Can Can [...] y bailamos muy juntos y suave, cada uno pensando en otra persona y en otro tiempo y en lo que podía haber sido la vida y no es, [...] y luego ella me llevó hasta su casa que estaba cerca. Una casa muy limpia y llena de muñecas y de revistas de colores, y me dijo que nunca llevaba allí a ningún hombre, que yo era el primero. No me dijo nada de pagar, y por la mañana la miré dormir con el pelo negro suelto entre las sábanas y la encontré bella y me fui, dejándole dinero encima de la mesilla de noche, porque todos tenemos que vivir y yo no la iba a ver más”.²⁵⁵

Estas cortesanas del submundo están en todas partes: en los bares, en los tugurios, en los burdeles, en las calles. Figuras pintorescas que decoran la ciudad, como asimismo, representantes de la cruel realidad del género y su única forma de subsistencia en ese cosmos.

En cuanto a sus propias relaciones con mujeres, siempre son esporádicas. Quizá por su aspecto físico. “– Toni nunca ha tenido una mujer fija –dijo el Yumbo–, es demasiado feo. Tiene cara de mongol. Parece Gengis Khan y eso no gusta a ninguna mujer”.²⁵⁶ Sin embargo, siempre existe una mujer en sus novelas decidida a cuidarlo. En los momentos cruciales elige estar a su lado, acto que el detective rechaza debido a su ineptitud para vivir acompañado. Sus reflexiones sobre el sexo femenino, demuestran el mismo escepticismo que sus lucubraciones para con todos los aspectos de la vida: “Cuando uno llega a saber lo

²⁵⁵ Ibid., p. 108.

²⁵⁶ Ibid., p. 48.

suficiente de las mujeres carece de ganas, fuerzas o ilusiones para conquistarlas, y entonces se da uno cuenta que ha perdido el tiempo intentando desvelar un secreto que no es tal”.²⁵⁷

De la vida del investigador sólo sabemos que es hijo de un limpiabotas alcohólico, de una madre a la que sólo nombra pocas veces, muy escuetamente²⁵⁸ y que tiene, como única familia, a una prima segunda y a un sobrino que también quiere ser boxeador. De su padre recuerda la Cervecería Hamburgo en la Plaza de Santa Ana:

“Allí trabajó durante dieciocho años de limpiabotas, hasta que reventó. [...] la imagen de mi padre borracho e inmóvil como una estatua de madera, sentado en el rincón con la caja de betún y la chaquetilla negra, revoloteó y entró conmigo”.²⁵⁹

De su madre nos dice:

“Mi madre no lloró nunca o, al menos, nunca la vi. La única vez que supe que había soltado lágrimas fue hace muchos años, una noche en que mi padre le comunicó que se había pulido el salario que conseguía como limpiabotas fijo en la Cervecería Alemana en una farra con amigos. Mi madre lo miró fijamente durante unos instantes y dos lágrimas silenciosas resbalaron por sus mejillas. Rápidamente sacó un cuchillo de grandes dimensiones que llevaba oculto en sus ropas negras y le asestó un tajo. A mi padre se le quitó la borrachera al instante al ver como le manaba sangre del hombro. El cuchillo iba dirigido al corazón. A partir de entonces mi padre empezó a entregarle el sueldo entero a mi madre y a emborracharse con las propinas que conseguía”.²⁶⁰

Estas citas correspondientes a su historia personal, reflejan la miseria y decrepitud del entorno familiar en el que se formó, cuadro de un linaje derrotado. Fuerte e íntegra, la figura de su madre, antagoniza con la de un padre vencido. Aunque veladamente, su historia nos habla de una España pobre, soguzgada por la guerra.

Toni Romano vive en un piso pequeño de la calle Esparteros, en el centro de Madrid a unos cuantos metros del antiguo barrio madrileño de Malasaña, en condiciones deplorables:

“Abrí la puerta. Olía a rancio y preferí no encender la luz, no ver la necesidad de que alguien acabase con el polvo y la roña acumulada y ya imposible de limpiar. [...] Me

²⁵⁷ Ibid., p. 45.

²⁵⁸ Véase Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, p. 49.

²⁵⁹ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, p. 23.

²⁶⁰ Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, p. 72.

senté en el sofá-cama en el lugar donde no había muelles sueltos y puse los pies encima de la mesilla llena de periódicos atrasados y ceniceros repletos hasta los bordes de colillas”.²⁶¹

El personaje del detective a lo “Philip Marlowe de Chandler”²⁶² al decir de Colmeiro y Valles Calatrava, se emula en la figura de Toni Romano: “El héroe de Juan Madrid es un sentimental que escuda sus sentiminetos en la dureza”²⁶³.

Toni posee un carácter descreído, cínico, de alta moral, es resistente a las mujeres aún cuando éstas intentan subyugarlo. Bebedor. Todo lo soluciona usando sus puños de boxeador. Pelea con todos sus opositores haciendo uso del pugilismo de otras épocas, batiéndose como en el ring, con quien se le anteponga. Previsor, lleva su Gabilondo consigo para cuando la necesidad apremia. Le gusta la música. Numerosas alusiones a los boleros tiñen su narración de cierto romanticismo, exponiendo su costado más sensible: “...noches, queridos oyentes. Éste es el programa de Emilio Lahera, Noche de Boleros...Reconocí enseguida, «Cuando vuelva a tu lado», cantado por Edie Gormet y el Trío Los Panchos”²⁶⁴; o bien cuando en presencia de Cristina, la mujer de su mejor amigo, en *Regalo de la casa*, ella le pregunta por un bolero que escuchaban en la radio y él contesta, haciendo alarde de sus conocimientos musicales:

“-¿El bolero? «Si yo encontrara un alma como la mía»

-Te los sabes todos.¡Ja ja, ja!”²⁶⁵

Ernst Mandel en “Sociología de la novela negra” destaca que aunque estos tipos de personajes parezcan “tiosos y cínicamente carentes de cualquier ilusión en el orden social existente, [...] en el fondo, siguen siendo unos sentimentales, defensores [...] del débil oprimido por el fuerte”.²⁶⁶ Agrega que Chandler realiza una composición de este cinismo-romanticismo en *El sencillo arte de asesinar*:

“Por estas calles del demonio ha de pasar un hombre libre de culpa y de cualquier temor. El detective, en este tipo de relato, debe ser un hombre así. Es el héroe, lo es todo. Ha de encarnar al hombre de una pieza, común y corriente, y fuera de lo común al mismo tiempo. Ha de ser, en pocas palabras, un hombre de honor por instinto, por inevitabilidad, sin conciencia de ello y, ciertamente, sin que exista la menor mención al respecto”.²⁶⁷

²⁶¹ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, pp.20-21.

²⁶² Véanse Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 254 y Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*, p. 152.

²⁶³ Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 254.

²⁶⁴ Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, p. 50.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

²⁶⁶ Mandel, Ernst. “Sociología de la novela negra”, en Link, Daniel. *El juego de los cautos*, p. 73.

²⁶⁷ *Ibid.*

La Coca-Cola, las hamburguesas, el Dupont, los cigarros Davidoff son siempre mencionados con cierto sarcasmo e ironía. Displacencia ésta del autor hacia estos productos extranjeros, en tanto símbolos de una realidad histórica: “Pidieron salchichas y coca-colas y aún a esa distancia la visión del brebaje oscuro me produjo náuseas”.²⁶⁸

Toni es un sensato inconformista. Tiene amigos del barrio que lo vió crecer a quienes él mismo protege y estima. Amistades melancólicas del pasado que cobran nuevas emociones durante la narración. Avezado en lo que se refiere al mundo del hampa así como agudo conocedor de la condición humana, posee una moral intachable y es intrasigente con quienes considera de mala calaña. Finalmente, posee el arte de revelarnos las particularidades y entretelones del submundo de una ciudad testigo de mutaciones sociales y políticas. Todo, valiéndose de personajes ficticiales de impecable credibilidad.

III. 3. Personajes que acompañan a Toni Romano

Junto a él actúan figuras extraídas del ambiente marginal urbano, en particular de la ciudad de Madrid. Ellos conforman el amplio grupo de pobreza extrema, compuesto por los miserables, los indigentes, los desgraciados, los inmigrantes. Juan Madrid les da el nombre de chulos, chorizos, macarras, gamberros, sudacas, etc., personajes cínicos, asociales, hoscos, escépticos, tristes y melancólicos. A su vez integra el grupo de políticos y artistas en una corrompida clase alta con resabios franquistas.

Víctor Bolívar Galiano en su libro *Autopsia de la novela negra*, señala, parodiando, que a los personajes de la novela negra hay que buscarlos en lugares comunes: autobuses, o el barrio donde vivimos. Es aquí donde se vislumbran todos los componentes sociales.²⁶⁹ “el empollón, el idiota, el intrépido, el miedica, el guapo, el pendenciero, el grandulón, el enano, etcétera, conformando una fauna digna de un reparto de novela negra o de cualquier color”.²⁷⁰

Los personajes elegidos por Juan Madrid son habitantes del barrio en el que Toni Romano vive. Frecuentan los lugares donde él se mueve, en el centro de Madrid, el barrio de Malasaña. Son: la familia franquista, políticos y policías, ex-boxeadores frustrados,

²⁶⁸ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, p. 59.

²⁶⁹ Véase Bolívar Galiano, Víctor. *Autopsia de la novela negra*. Córdoba: Berenie. 2007, p. 17.

²⁷⁰ Ibid.

prostitutas, delincuentes, estafadores, mafiosos, y la gente sencilla habitantes de un barrio normal y corriente. Sobresalen los pintorescos nombres con que el autor bautiza a algunos de ellos: Duque Pacheco, Yumbo, el Alemán, Vasco Recalde, el Cuquita, la Dientes, Carlota la Banderillera, Perita en Dulce, Botines, el Chirla, Zapatillas de Raso, el Chancaichepa, el Rey Mago, Zazá Gabor., etc.

De pronto, cuando los personajes toman cuerpo, los sobrenombres devienen en nombres verdaderos, el miserable se convierte en persona con pasado: “Atravesé el vestíbulo desnudo y mal barrido y encontré en uno de los casilleros el nombre de Javier Garrido, Profesor de acordeón. Ése era el nombre de Zazá Gabor”.²⁷¹

De las figuras del bajo mundo, observa:

“Nadie sabe de dónde vienen y hasta sus nombres y apodos son inciertos. Aparecen durante la noche y semajantes a sombras viven en calles que delimitan extraños mundos que son tan fijos como sus caras o cuerpos. Nadie les ve durante el día, como si la luz del sol les hiciera daño”.²⁷²

Desde su condición de ex- policía y ex- boxeador percibe la diferencia con aquella gente aún más disminuída que él, con los que sienten un miedo respetuoso por la ley. Los humildes, retratados en su obra como figuras-sombras que cruzan las calles de la ciudad capital, silenciosos, pasan desapercibidos para el resto de sus habitantes: “No contestó. Me miraba con esa mezcla de temor y respeto cómo sólo tiene la gente humilde ante un funcionario del gobierno o la policía”.²⁷³

Valles Calatrava indica que en muchas ocasiones el autor se esparce caricaturizándolos²⁷⁴:

“El Cuquita era un enano bien proporcionado, ataviado con una chaqueta y un pantalón hecho a medida. Incluso para ser enano era demasiado pequeño. [...] No tenía un solo diente en la boca. Sonreír le producía mil arrugas en su cara de niño viejo”.²⁷⁵

Pero Madrid no se queda ahí. Detrás de esa ridícula caricatura hay una persona que evidencia una despiadada realidad social: el infortunio de los menos agraciados por la

²⁷¹ Madrid, Juan. *Las apariencias no engañan*, p. 163.

²⁷² Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, p. 36.

²⁷³ Madrid, Juan. *Las apariencias no engañan*, p. 114.

²⁷⁴ Véase Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*, p. 156.

²⁷⁵ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, p. 32.

naturaleza a quienes el sistema no integra. El Cuquita vive con su madre sorda en una mísera habitación con olor a rancio, sin ventilación y sin posibilidad ninguna de progreso.

El autor le da vida a figuras como ésta en sus novelas. Para ejemplificar nombraremos a algunos de ellos:

El personaje de Yumbo cumple un rol fundamental en la novela *Un beso de amigo* ya que no sólo representa al boxeador sin éxito, había sido “un magnífico peso gallo”²⁷⁶, sino que también marca como la avaricia y el poder de los gobiernos terminan con la existencia del hombre. Yumbo no triunfa como boxeador y por necesidad se enrola en la Legión: “Cuando volvió era otra persona”²⁷⁷, recuerda Romano. Ahora vive en la indigencia, protegido por el detective privado. Marca, de esta manera, cierto paralelismo con la historia personal de Toni Romano, boxeador, quien se incorpora a la policía para más tarde renunciar o ser expulsado. Como él, tantos otros que sueñan con ser alguien y “se quedan en la cuneta con los sesos tan trabajados que apenas pueden articular palabra”.²⁷⁸

Alfredo, su sobrino, es un joven que quiere ser boxeador: “La vieja historia; otro insensato que quería ser boxeador, ser alguien”²⁷⁹, como dice el propio Toni Romano con descreimiento.

Juan Madrid distingue también a aquellos personajes que pasaron de la pobreza al bienestar e incluso a la riqueza por medio de negocios oscuros.

Otto Schultz, alias el Alemán, “Durante mucho tiempo vivió [...] en la pensión de doña Pura. [...] Oí decir que ahora gana mucho dinero con un señor importante haciendo de chófer”²⁸⁰; o su amigo de juventud, Torrente, con quien ya no comparte los mismos intereses de antaño por estar éste al servicio del hampa, pero de quien guarda buenos recuerdos. Toni Romano evoca la época en la que aún ambos soñaban con un porvenir mejor:

“Entonces queríamos salir adelante, abandonar el barrio que nunca he abandonado, ser alguien, sobresalir, mandar afuera la miseria, soñar con que alguna vez íbamos a tener lo que con el jornal de repartidor de hielo de Torrente y con el mío de chico de los recados en la tienda del señor Mariano no tendríamos nunca”.²⁸¹

²⁷⁶ Ibid., p. 20.

²⁷⁷ Ibid., p. 100.

²⁷⁸ Ibid., p. 21.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, p. 34.

²⁸¹ Ibid., pp. 39-40.

Otro de sus amigos a quien él llama “mi mejor amigo”²⁸² es Luis Robles en *Regalo de la casa*. Se conocieron en el servicio militar. Este personaje encarna la amistad, por lo menos la única declarada por Romano. Después de veinte años se vuelven a encontrar y el desarrollo de ese episodio sume al detective en el abatimiento ya que Luis Robles es asesinado pocos días después. Toni Romano se torna, durante varias páginas, en un ser sensible y deja el escepticismo de lado para sentarse a recordar.

“Nunca le dije a Luis, por ejemplo, que me gustaba estar con él. Que me gustaba su inteligencia, su ironía y su cultura. Esa capacidad que tenía de comprender la esencia de cualquier cosa de un vistazo. Yo le enseñaba a boxear en el barracón del campamento, a colocar las piernas, a moverse y a golpear. Y él me obligó a estudiar el bachillerato. Un día me trajo sus propios libros y me elaboró un programa de estudios. Me ayudó como lo hacen las personas como él, sin que se note que te están ayudando, sin darle importancia. Y nunca se lo agradecí lo suficiente”.²⁸³

En dos de las novelas aquí tratadas, los amigos de Toni Romano, aquellos con los que compartió momentos especiales de su vida, mueren asesinados: Yumbo, Torrente, Luis Robles. Yumbo y Torrente, en *Un beso de amigo*; Luis Robles, en *Regalo de la casa*.

La pérdida sucesiva de personas importantes para él, refuerzan su naturaleza apática y desconfiada como el desencanto que siente por lo que lo rodea, aislándolo y marginándolo aún más.

III. 4. El otro Madrid de Juan Madrid

Madrid es para Juan Madrid no sólo la ciudad que eligió para el tratamiento de sus narraciones o el escenario de todos los crímenes que debe develar su investigador Toni Romano, sino por sobre todo, un personaje.

Joan Ramón Resina señala que desde el siglo XVIII la ciudad cumple el rol de darle a la novela policiaca un tinte moderno ya que ésta plasma la vida urbana²⁸⁴, aunque “deja de ser un paisaje de fondo para la acción y aparece más como la acción misma, esto es,

²⁸² Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, p. 56.

²⁸³ *Ibid.*, p. 50.

²⁸⁴ Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. 1997, p. 145.

como el desenvolvimiento de las relaciones constitutivas de este medio espacio-temporal”.²⁸⁵

Este concepto de ciudad como protagonista es una de las características de la obra narrativa de Juan Madrid. Personifica a la capital española como al resto de sus figuras, con una historia, un nombre, sentimientos y contradicciones. Junto a ella, los personajes creados bajo la inspiración del escritor, se mueven libremente.

Luis Martín-Santos en su cuento *Tiempo de silencios*, describe así el binomio hombre-ciudad al que perfectamente se adapta la concepción que Madrid tiene y quiere mostrar de su metrópoli:

“un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre [...], un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos imbuencibles que le impiden llegar a ser”.²⁸⁶

¿Por qué es la ciudad el lugar ideal para el asesinato?

Para Joan Ramón Resina la ciudad posee dos características esenciales: la violencia y el anonimato. La primera deriva de la capacidad que tiene la urbe para integrar las relaciones humanas, o sea, las relaciones de poder, sexuales, étnicas, de supervivencia, etc., fundamentando en el hombre sus comportamientos psicosociales. La segunda, el anonimato, deriva del acopio de personas que en ella habitan.²⁸⁷

En una ciudad somos siempre seres anónimos. Nuestra identidad se perfila en un espacio más inmediato: el ámbito del barrio, la calle, el edificio donde vivimos. Así, por ejemplo, Toni Romano es conocido en los bares que frecuenta y en el barrio donde ha vivido siempre con el que se identifica plenamente.

Al respecto, Luis Martín-Santos dice de la ciudad de Madrid que el anonimato de sus habitantes es un anonimato vigilado por otros anónimos:

“el hombre puede sufrir o morir pero no perderse en esta ciudad, cada uno de cuyos rincones es un recogerperdidos perfeccionado, donde el hombre no puede perderse aunque lo quiera porque mil, diez mil, cien mil pares de ojos lo clasifican y disponen, lo reconocen y abrazan, lo identifican y salvan, le permiten encontrarse cuando más perdido se

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Martín-Santos, Luis. “Tiempo de silencio”, en Rico, Francisco (dir.). *Clásicos y modernos*, 4. Barcelona: Seix Barral, S.A. 2000, p. 17.

²⁸⁷ Véase Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina*, p. 145.

creía en su lugar natural: en la cárcel, en el orfanato, en la comisaría [...], que el hombre - aquí- ya no es de pueblo”.²⁸⁸

¿Por qué Madrid?

Resina señala que Juan Madrid busca darle una existencia literaria, poética, al barrio de Malasaña, al centro de la ciudad capital, así como lo hizo Vázquez Montalbán con Barcelona.²⁸⁹ Para la época en que Juan Madrid escribe sus novelas, 1970-1980 este barrio se había convertido, hasta hoy, en el elegido de los artistas y bohemios, plagado de bares y clubes nocturnos y lugar de encuentro de los madrileños. De estos elementos se vale el autor a la hora de describir la ciudad, sobre todo en su novela *Regalo de la casa*.

Toni Romano vive en el viejo Madrid ubicado en el corazón de la ciudad. Por sus calles, bares, restaurantes y burdeles el detective se mueve diariamente con soltura y confianza. Cuando Romano nos habla de él, de su barrio, nos dice:

“No sé si ustedes conocen mi barrio por las mañanas, cuando las mujeres van a la compra, los vagos se deciden a pasar el día recostados en las arcadas de la Plaza Mayor y los vendedores ambulantes se mezclan con los niños que han faltado al colegio. Por las mañanas mi barrio es más alegre, ruidoso y distinto al que habrá por las tardes y por las noches. Si no se vive en un barrio como el mío, no se sabe de lo que estoy hablando. En primavera, cuando no hace frío ni calor, se puede pasear sin hacer nada, el único privilegio del pobre en Madrid”.²⁹⁰

En este breve pasaje Madrid, en boca del narrador Toni Romano, refleja lo que la ciudad representa para él. La algarabía del barrio es pasajera, sólo se da por las mañanas, para ir menguando a medida que pasa el día. Personajes inofensivos como mujeres que hacen la compra o niños que asisten o no a la escuela, vendedores ambulantes y vagos, desaparecen durante la noche que es protagonizada por prostitutas, vendedores de droga, el mundo característico del hampa.

“Este es el peor momento, cuando las mujeres se derrumban después de diez horas de trabajo ininterrumpido [...]. Es la hora en la que los macarras acuden a consolarlas, a invitar con dinero que nos es suyo”.²⁹¹

²⁸⁸ Martín-Santos, Luis. “Tiempo de silencio”, en *Clásicos y modernos*, 4. Rico, Francisco (dir.), pp. 17-18.

²⁸⁹ Véase Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina*, p. 158.

²⁹⁰ Madrid, Juan. *Las apariencias no engañan*, p. 46.

²⁹¹ Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, pp. 200-201.

Por las noches sus calles se visten de otros ruidos, ruidos de bares y burdeles, ruidos amenazantes, tan familiares para Toni Romano quien se ampara en ese anonimato al que la noche invita. Este doble semblante de un mismo núcleo urbano, esta contraposición temporal entre el día y la noche, luz y oscuridad, es un elemento firme en la ciudad de Juan Madrid, aunque la noche le gane al día en protagonismo. La ciudad es un lugar en el que todos se confunden, ricos y pobres pueden pasear por sus calles sin tener que dar a conocer su ralea, por lo que ser anónimo significa una ventaja.

Cuando cae el día y las luces de los bares comienzan a encenderse, el detective, por lo general, sale a hacer las averiguaciones del caso que tiene entre manos en ese momento. Aquí comienza la peregrinación de Toni por calles y barrios madrileños, a los que parece conocer como a la palma de su mano. Sale de un bar para entrar en otro y de cada uno de ellos realiza una descripción, elemento que el autor considera importante para ofrecerle al lector la ambientación adecuada pero, además, porque “personaje y entorno, aparecen siempre de manera inmediata, interdependientes el uno del otro”²⁹². Observamos que a la descripción detallada del lugar físico, la acompañan el perfil del dueño del lugar y sus visitantes. Además de narrar las pretensiones que el detective tiene al acudir a éste: encontrarse con alguien vital para su investigación, recordar un Madrid de otros tiempos, beber para disipar penas, o simplemente comer. Jamás come en su propia casa como si éste no fuese el lugar más apropiado.

El Bar Durán, lugar de reunión de camioneros,

“amplio y luminoso con un mostrador en forma de ele, donde la gente tenía que beber de pie, pues no había ni mesas ni sillas. [...] Fernando daba muy buenas tapas[...] que preparaba él mismo con una receta propia [...]”.²⁹³

La Cervecería Hamburgo en la Plaza de Santa Ana “un local agradable, fresco en verano y acogedor en invierno, donde los camareros conservan la vieja tradición de ser atentos sin molestar”.²⁹⁴

El Corsario Negro, un burdel de tiempos pasados que Toni Romano rememora y entiende como perdidos. La ciudad es portadora de la historia. “El bar se llamaba El

²⁹² Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina*, p. 155.

²⁹³ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, p. 45.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

Corsario Negro, pero antes me gustaba más su nombre: Bar París”.²⁹⁵ El portero está vestido de acuerdo al nombre del bar,

“con un sombrero de pirata y una especie de casaca con galones. [...] Estaba a media luz y una música insinuante se trepaba desde la moqueta y se expandía por la enorme sala alargada, imitación de navío pirata. Había fanales, ojos de buey y ruedas de timón como adorno. [...] Camareros sutiles como mariposas se deslizaban entre los sofás colocados en discretos semicírculos”.²⁹⁶

La Luna de Medianoche es el club nocturno en el que trabaja Toni Romano como vigilante al comenzar la novela *Las apariencias no engañan*. A éste le dedica una descripción cuidadosa y detallada de cada uno de sus rincones (descripción que exhibe lo desagradable, lo antiestético y hasta vergonzoso del lugar) porque es allí donde tiene contacto, por primera vez, con los personajes que harán al relato del crimen más tarde. Es allí también, donde conoce a su novia Lidia.

“La Luna de Medianoche, que se encontraba en la calle Jardines, muy cerca de la Puerta del Sol. [...] El local estaba decorado en verde y blanco, y con las luces apagadas no se notaban las porquerías de la moqueta ni las quemaduras de los sillones, aunque poco debía de importarle eso a la gente ya que aguantaban sin protestar las bebidas de garrafa, las aglomeraciones y la mala ventilación. Podía beber gratis, charlar con mi novia Lidia, la chica del guardarropa”.²⁹⁷

La novela termina con la misma alusión al bar y a Lidia, pero bajo condiciones diferentes, ya que él ya no trabaja allí y Lidia ya no es su novia, aunque el club nocturno sigue intacto y junto a él las figuras que le dieron vida: Lidia sigue en el guardarropa y los camareros siguen siendo camareros. El único transeúnte de la historia es Toni Romano que va uniendo diferentes puntos de la ciudad (bares, calles, barrios) como la araña que teje su tela:

“De modo que una noche decidí tragarme el orgullo y, vestido como nunca, lavado y peinado, me personé en la Luna de Medianoche. Todo seguía igual, excepto que yo ya no estaba allí. Lidia seguía al frente del guardarropa [...] pero apenas si me miró. [...] Los compañeros fueron amables. [...] Me tomé dos copas con ellos y prometí volver para

²⁹⁵ Ibid., p. 36.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Madrid, Juan. *Las apariencias no engañan*, pp. 9-10.

recordar los viejos tiempos. Pero nunca más pisé La Luna de Medianoche y tampoco volví a ver a Lidia”.²⁹⁸

Otro de los bares en los que Juan Madrid hace hincapié es el Rudolf Bar. Gracias a las investigaciones que realiza en este bar de travestis, buscando a Paulino, supuesto implicado en el crimen de su amigo Luis Robles en *Regalo de la casa*, descubre el motivo del asesinato. Aprovecha, al mismo tiempo, para limpiar la reputación de Luis que asistía frecuentemente a este lugar para sólo jugar al póker con Paulino. Nuevamente Juan Madrid dibuja los rasgos del lugar y su gente como si el uno no pudiese existir sin la otra. Apela al humor y asemeja el nombre del bar, ciertamente de origen germano, con la vestimenta de su portero:

“El portero del Rudolf Bar vestía como un domador de leones de circo austríaco. [...] Lo saludé un poco antes de las siete y entré en el local alargado y amplio, atiborrado de hombres solos, vestidos como si el final del mundo estuviera cerca. Había mujeres, pero de las que tiene voz ronca, silicona y postizos”.²⁹⁹

Claro está que el autor no se conforma con la descripción de los lugares citados hasta ahora. Su lista es larga y variopinta: el bar Viva la Pepa que “lo regentaban dos mujeres que se llamaban ambas Pepa”³⁰⁰; el restaurant Los Siete Jardines, “bastante fino, más caro de lo que estoy acostumbrado a pagar”³⁰¹; “El Nuevo Oliver, un lugar de intelectuales noctívagos”³⁰²; la cafetería Levante, “La cafetería era en realidad un bar con pretensiones, donde hay que pagar por el uniforme de los camareros y la decoración, exactamente igual a millones de cafeterías”³⁰³; el bar Tánger, “pintado de rosa y azul, que imitaba lo árabe con unos cuantos dibujos y fotografías de odaliscas y cabalgadas de camellos”³⁰⁴; el Pub Cafetería Pekín, lugar que describe Juan Madrid para realzar el falso concepto de ciudad moderna, obra de unos cuantos especuladores frente a un Madrid más tradicional, con la autenticidad de otras épocas,

²⁹⁸ Ibid., pp. 200-201.

²⁹⁹ Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, p. 77.

³⁰⁰ Ibid., p. 65.

³⁰¹ Ibid., p. 75.

³⁰² Ibid.

³⁰³ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, pp. 71-72.

³⁰⁴ Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, p. 90.

“Lo que hay que hacer es montar las cosas en plan moderno, como un pub; ¿me entiendes?, cobras tres veces más por lo mismo. Le pones al establecimiento un nombre raro, unos cuantos cuadros, mesas viejas y palante”³⁰⁵;

El Ruedo, donde “antes, cuando yo estaba en la Comisaría de Centro, íbamos allí algunas veces a jugar al dominó”³⁰⁶; El Danubio, “un lugar fresco, tranquilo y limpio donde se puede comer por doscientas pesetas”³⁰⁷, el restaurant Torre Dorada, de su prima Dora; la taberna Carmencita, donde lleva a comer a Isabel y a Lidia, etc.

Juan Madrid hace alusión a la decadencia que exhiben algunos de estos lugares, entregándole al lector la imagen de una ciudad deforme, miserable, falsa, con luces de un ayer remoto que nadie se ocupó de mantener. Así, por ejemplo, le pone un nombre pretencioso a un club decrepito y lo decora, para intensificar el cuadro, con un camarero que provoca aversión:

“El Club Melodías [...]. El cartel cubría la entrada formando una corona de estrellitas, la mitad de las cuales estaban apagadas. Más arriba, el rótulo chisporroteaba a intervalos. Tenía tres letras estropeadas. El interior era aún peor [...]. Me acomodé en uno de los taburetes de la solitaria barra y aguardé a que el único camarero terminara de peinarse. Cuando lo hizo sopló el peine y se apoyó displicentemente a mi lado”.³⁰⁸

Las referencias que el autor hace al tema de ambientes deslucidos por el tiempo y la desidia de los habitantes de la ciudad, son abundantes y variadas, evidenciando siempre una ciudad tan real como espeluznante; estos ambientes son poseedores de sentidos humanos:

“Empujó una puerta y pasamos a la portería. Estaba oscuro y olía a rancio y a cerrado. Escuché una tenue radio desde un rincón. La atmósfera era irrespirable. Cuando mis ojos se acostumbraron a la oscuridad divisé un bulto negro de una vieja sentada en una mecedora. Parecía dormir, pero la radio que desgranaba una música dulzona sugería lo contrario.[...] yo encendí un cigarrillo para intentar disipar la atmósfera corrompida. Un reloj, que no supe dónde se encontraba, hizo sonar su campana de los cuartos”.³⁰⁹

³⁰⁵ Ibid., p. 106.

³⁰⁶ Ibid., p. 179.

³⁰⁷ Madrid, Juan. *Las apariencias no engañan*, p. 51.

³⁰⁸ Ibid., p. 54.

³⁰⁹ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, p. 34.

La percepción de colores, olores, sonidos, le otorgan a la lectura una imagen tridimensional que confirma la influencia del cine en el autor, elemento que acompaña toda su narrativa.

El contraste entre la ciudad rica y pobre, como sus habitantes, lo describe con ironía, valiéndose de la burla como método de desmitificación de la riqueza. Al respecto encontramos pasajes plagados de un humor y crítica agudos y certeros. En cada una de las tres novelas, objeto de nuestro estudio, el autor hace alusión a la casa de algún próspero millonario adulterado. El espacio que rodea a las casas es siempre el mismo, amplio, airoso con árboles y jardines, portones de hierro forjado, contrastándolos, permanentemente, a la descripción que hace de los bares ciudadanos que en su mayoría tienen forma de ele o son alargados con olor a multitudes.

En *Un beso de amigo* describe la casa de Elósegui, el matón de la novela:

“Me costó trabajo encontrar el chalet de Elósegui. Al fin, [...] pude leer Las Columnas en bellas letras grabadas en una placa de bronce, fijada a un portón de hierro forjado. La casa estaba al final de un camino de grava, tapada por un densa arboleda que la hacía invisible. Una tapia la circulaba. Me detuve en una rotonda asfaltada, en cuyo centro había una fuente donde podían bañarse holgadamente un para de tiburones, rodeada de bancos de piedra. Allí estaba la casa, que me decepcionó. El palacio del Prado era mucho mayor, aunque no tenía ese frente de columnas, el parque del Retiro tenía más árboles que el jardín de Elósegui, de modo que no sé de que presumía”.³¹⁰

En *Las apariencias no engañan* el autor se remite a la casa de Valeriano Cazzo, la víctima, que guarda la misma arquitectura a la de Elósegui:

“Bajé del taxi y caminé hasta un portón de hierro forjado que ostentaba un cartel con el nombre de La Pértiga en letras blancas. El chalé estaba situado al final de una calle bordeada de árboles y sentí la fragancia a tierra mojada y a flores que surgía de los jardines. A aquella gente el metro cúbico de aire puro le saldría por varios miles de pesetas”.³¹¹

En *Regalo de la casa* nos habla de la casa de Luis Robles, la víctima, que sigue los mismos trazos de las dos anteriores.

“El chalé era de tres plantas y estaba rodeado por una tapia de hierro forjado, donde se entremezclaban la hiedra y los abetos. [...] Una plancha de cobre, brillante y

³¹⁰ Ibid., pp. 77-78.

³¹¹ Madrid, Juan. *Las apariencias no engañan*, p. 101.

pulida, tenía grabada dos palabras: Villa Cristina. [...] Había un estanque en el centro, probablemente con peces, flores y rinconadas con bancadas de piedra”.³¹²

Juan Madrid enfrenta incesantemente las dos caras de un Madrid desigual cargado de “recuerdos de un pasado perdido. Una mezcla de nostalgia de otros tiempos acaso más sencillos y sin ambigüedades. A la vez que resentimiento por un pasado de miseria y opresión”.³¹³ Descreimiento que le impide imaginar un futuro mejor. Siente que la modernidad, que apremia a la ciudad en constante crecimiento y cambio, es impersonal y carente de tradiciones. Prefiere ese Madrid oscuro, de barrios y fachadas deteriorados al Madrid nuevo y extranjero.

“La Papelería Alemana la habían convertido en una hamburguesería, y el Bar Nebraska en un local de máquinas tragaperras. Las cosas van muriendo lentamente y no sirve de nada lamentarse, pero jamás comprenderé a nadie que prefiera tomar una hamburguesa a otro tipo de comida. Pero esto no quiere decir nada. El antiguo Bar Flor, en la Puerta del Sol, cayó también y ahora es otra hamburguesería. Nunca pensé que pudiera ocurrir”.³¹⁴

Por último vemos que esta misma modernidad va tomando nuevas formas a lo largo de estas tres novelas. Lo que en *Un beso de amigo* era un Madrid de calles y plazas que aún conservaban sus tradiciones, se convierte, en *Regalo de la casa*, en una ciudad a la medida de cualquier otra, moderna y cosmopolita. El barrio de Malasaña de su primera novela, barrio de “progres”³¹⁵, deviene en otro de “vendedores de drogas de la plaza Dos de Mayo”³¹⁶, algo que, declara Toni Romano, “En mis tiempos [...] lo usaban los ricos y un puñado de esnobs e intelectuales. Pero eso no constituía ningún problema, eran cosas de ricos. El problema comenzó cuando empezaron a ser los pobres los que se inyectaban”.³¹⁷ La ciudad de Juan Madrid se modifica. Ya no sólo cuenta con prostitutas, vagos, chulos y corruptos, sino que ahora incorpora a su geografía sudacas y negros venidos de la historia. Es la otra ciudad del autor, verídica y cruda, romántica y novelesca.

³¹² Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, p. 30.

³¹³ Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 253.

³¹⁴ Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, pp. 146-147.

³¹⁵ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, p. 66.

³¹⁶ Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, p. 205.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 199.

III. 5. Juan Madrid y el registro de lo cotidiano

Es de interés relevar aquí el lenguaje, giros y locuciones que Juan Madrid utiliza al escribir su obra, cuando se propone narrar el submundo madrileño. Los personajes y la ciudad concebidos por el autor no serían los mismos si no estuvieran tañidos por la riqueza de expresión con que el autor los pulsa. Su estilo es sencillo, dinámico, sutil, dialogado, con momentos reducidos de introspección. Esto permite una lectura amenizante en la que el suspenso y la tensión van en ascenso.

El autor combina la lengua culta con la jerga española. Sus personajes se expresan de acuerdo a lo que cada uno representa: la prostituta, la clase alta, el hampón, el sinvergüenza, el boxeador, el policía y tantos otros. Pero quien se ajusta a cada uno de ellos es Toni Romano. El detective se manifiesta empleando el lenguaje adecuado para cada ocasión e interlocutor. Este “narrador-protagonista”³¹⁸ sabe “cómo emplear el argot del hampa cuando se dirige a una prostituta”³¹⁹ y cómo hacerlo cuando se encuentra ante una dama. Se sirve de un léxico romántico por momentos, reflexivo en otros, cínico, irónico, mordaz y descarnado en la mayoría de los casos.

José Colmeiro manifiesta que Juan Madrid emplea “un lenguaje duro y crudo en consonancia con la temática de su obra, de vertiginoso ritmo y fuerte acción y con un tono profundamente amargo e irónico”.³²⁰

Queremos subrayar los innumerables términos del argot del bajo mundo citadino y la lengua coloquial con la que el autor dota las palabras de sus figuras para perfilar sus semblantes.

Entre ellos encontramos: *ligue*, para referirse a una mujer; *hacer fosfatina*, hacerle daño a alguien; *libra*, *lechuga*, billete de mil pesetas de color verde, *talegos*, billete de mil pesetas, *guita*, dinero; *pasma*, *bofia*, policía; estar *carri*, no tener dinero; *la parienta*, la mujer; *curda*, alcoholizado; *estar de perlas*, encontrarse bien; *truja*, cigarro; *trullo*, *estaribel*, *maco*, cárcel; *manteca*, droga; *ahuecar el ala*, marcharse; *plasta*, pesado; *macarra*, *chulo*, pendenciero; *lumis*, prostitutas; un *boquera*, mentiroso; ser un *manta*, ser un vago; *hacer chapuzas*, realizar trabajos informales; *tortillera*, término despectivo para una mujer lesbiana; *maromo*, amante; *mangante*, ladrón; *currar*, trabajar; etc.³²¹

³¹⁸ Colmeiro, José. F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 249.

³¹⁹ *Ibid.*, p.253.

³²⁰ *Ibid.*, p. 246.

³²¹ Para la aclaración de muchos de los términos se ha recurrido a la ayuda de personas de habla hispana.

Juan Madrid se vale de expresiones dialogadas de variadas características, logrando fluidez, elocuencia y confianza natural con el lector. Las figuras, especialmente el investigador, se convierten en personajes familiares que se expresan mediante un léxico coloquial cuidadosamente elegido, armonizando el argot con la belleza de expresión.

Es irónico y burlón: “Un ruido de campanillas celestiales resonó en algún lugar de la casa”³²², para referirse al timbre de una casa de ricos; o para definir la virilidad, la hombría: “Había fotos enmarcadas que no distinguí. Las que estaban a mi lado eran de un tal Tom de Finlandia, un maromo peludo y musculoso empeñado en mostrar su aparato, semejante a las mangueras del Ayuntamiento”.³²³

Es cínico cuando habla con una de sus clientas que desea contratarlo:

“–Es mucho dinero.

–No hago rebajas. He tenido que prescindir del mayordomo y del chófer por querer sindicarse.

–Es usted un maleducado.

–Sí, fui el último de Oxford por esa razón. Pero usted no quiere una persona educada, sino alguien que encuentre a su marido, ¿verdad?”.³²⁴

Utiliza un lenguaje despojado, descarnado, simple, al momento de plasmar con justeza la realidad:

“– Se la chupo jefe? –me dijo el Cuquita.

– No.

Avanzó la cara en la oscuridad. Enseñó las encías en una mueca que quería parecer una sonrisa nerviosa.

– No tengo dientes, no hago daño. [...] Déjeme chupársela – susurró”.³²⁵

Expresiones acordes con la condición del personaje: Boleros, un ex-presidiario, le cuenta a Toni el motivo por el que fue encarcelado.

“Me cogieron de mamón con un niñato..., ¡para qué te voy y contar...!, un drogata malagente, un chapucero, Ya no hay profesionales...Nos pescaron dentro de la tienda de quesos [...]. Afiné el candado de la puerta y entramos como Pepe por su casa, cosa fina, como a mí me va, tú me conoces. Y ya dentro el tío empieza a dar voces, que si yo era un

³²² Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, p. 16.

³²³ Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, p. 77.

³²⁴ Madrid, Juan. *Un beso de amigo*, p. 29.

³²⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

mamón, que ahí no había ná de ná. No me había dado cuenta de que estaba con el mono, total que le endiñé y con el ruido acudió doña Elena [...]. Total que me he tirado tres años y estoy con la condicional. Y no veas cómo está el maco ahora, una mierda”.³²⁶

Perfila personajes con palabras a su medida que reflejan lo que la sociedad piensa de ellos: “– Trabaja aquí y es sudamericana, muy tetona. La llaman también la Colombiana y la Negra”.³²⁷

Aplica expresiones enjuiciatorias, enfrentando a la mujer con el propio género, cuando Lidia comenta la vestimenta de una joven:

“– Ya, la moda. Pedazo de putas que son. No me vengas a mí con eso de la moda, Toni, que no soy tonta. ¿Pero te has fijado cómo va vestida esa niña? Soy yo su madre y...[...] Y a ti te encanta, claro, a los tíos os encantan esas niñas de ahora, más putas que el agua...”.³²⁸

Se dirige a cada personaje utilizando el léxico apropiado a su posición social. Por ejemplo, habla con una prostituta utilizando un lenguaje muy coloquial: “Pero si me has tapujao, te amanillo la geró”.³²⁹

Sin embargo, cuando habla sobre una mujer que le gusta emplea frases llenas de lirismo: “Acercó la cabeza a la mía. Debía de utilizar un agua de colonia con fragancia a juventud”.³³⁰

Revela su sensibilidad al reprocharse su incapacidad para los temas del corazón: “Cerré la puerta y descendí los escalones. Entonces no pensaba en todo lo que podía echarla de menos. Siempre he sido un imbécil”.³³¹

Intercala diálogos de fuerte contenido erótico:

“Se arrodilló con fuerza y apoyó las manos en mis piernas. La tomé del cabello, corto y duro, de yegua. Acerqué mi cara a la suya.
– He dicho que no- murmuré -. Y deja ya de hablar.
– Al fin te decides, hijo de puta – dijo con voz ronca, antes de que la besara con fuerza. [...] La habitación olía a hembra furiosa. Nunca han dejado en mi presencia un olor tan intenso”.³³²

³²⁶ Madrid, Juan. *Las apariencias no engañan*, p. 57.

³²⁷ *Ibid.*, p. 77.

³²⁸ *Ibid.*, p. 94.

³²⁹ *Ibid.*, p. 79.

³³⁰ *Ibid.*, p. 98.

³³¹ *Ibid.*, p. 154.

Finalmente, las tres novelas de Juan Madrid aquí estudiadas, están plagadas de escenas de pugilato excepcionalmente detalladas, haciendo honor al carácter del detective, acelerando el ritmo del relato, dotándolo de espectacularidad. “El lenguaje de la acción es hablado por el cuerpo”³³³, manifiesta Ricardo Piglia. Por medio de puntapiés, trompadas, golpes y puñetazos, Toni Romano se defiende y arregla cuentas con sus contrincantes.

El capítulo catorce de *Regalo de la casa*, está dedicado al pugilato entre el detective y Zacarías, chófer y matón de Cazzo, en un ir y venir de golpes, caídas, insultos y espacios que ambos aprovechan para beber whisky.

“Me puse de pie trabajosamente. Ahora sí le alcancé de lleno con un par de golpes cruzados en los que coloqué todo mi peso. Pero aún no había retirado los brazos, cuando él me atizó con la fuerza de una coz. Le di nuevamente en la cara, luego en el pecho, y recibí mientras tanto otro par de golpes en la mandíbula. Una niebla espesa cubrió mis ojos. Cuando conseguí abrirlos, el chófer caía lentamente al suelo. Quise ir a la mesa donde estaban las bebidas pero lo único que pude hacer fue arrastrarme hacia ella. Zacarías hacía lo mismo Yo llegué primero. Bebí otro trago”.³³⁴

Juan Madrid establece con el lector una comunicación integral, impactándolo emocionalmente mediante un estilo literario propio de profundo contenido humano. Un lenguaje verbal y corporal pleno de cotidianidad.

³³² Madrid, Juan. *Regalo de la casa*, p. 61.

³³³ Piglia, Ricardo. “Lo negro del policial”, en Link, Daniel. *El juego de los cautos*, p. 80.

³³⁴ Madrid, Juan. *Las apariencias no engañan*, p. 141.

Conclusión

La razón que ha motivado la elección del tema en esta investigación, ha sido mi interés personal por la novela criminal, especialmente la española. Obra, que enmarcada en la historia de este país, se ha visto rezagada y condenada a un lugar secundario en la crónica de la literatura.

Un largo y sinuoso debate rodeó a la novela policial española. Encontramos durante esta investigación posiciones dubitativas acerca de su origen primero, para luego cuestionar su propia existencia. Por haber malgastado muchos años en tratar de ubicarla en un lugar primario o secundario; como literatura o subliteratura, literatura de masas o literatura para elegidos; por intentar encasillarla genéricamente, estableciendo diferencias entre novela policial y novela negra o por buscar sus raíces en países extranjeros, encuadrándola como una mera imitación de modelos pre-establecidos, se ha pasado por alto el verdadero origen de la misma.

Es vasta la cadena de infortunios que acompañaron la vida de España, de los cuales no exceptuamos a sus artistas e intelectuales. Las dudas que la situación sociopolítica arrojaron sobre este país y la hegemonía de otras naciones más fuertes, más desarrolladas, en el marco de una Europa que se abría a nuevos horizontes económicos y sociales, sumieron a la novela policíaca española en el olvido. La historia se ha preocupado en ubicar a España en el lugar contextual de un país que llegó tarde a todas partes. Tardía receptora de la revolución industrial; tardía constitución de su burguesía; tardío acceso al capitalismo moderno; tardío advenimiento de la democracia.,

Pero ¿es ésto realmente así o es que Europa se le negó durante mucho tiempo? De todas maneras sabemos que su efectiva integración también se hizo esperar. El oscurantismo, junto a verdaderas luchas fratricidas, determinaron una impronta de confusión, ambigüedad y miedo, de la que nadie salió incólume.

No pude en este trabajo dejar de asociar tanto trajín constitutivo con la suerte corrida por la novela policíaca española.

Luego de caminar esta investigación, en un recorrido vasto a la vez que limitado a mi interés específico, mis dudas fueron disipándose.

Valles Calatrava, en su excelente investigación sobre este tema, registra más de 400 títulos de relato criminal desde el año 1902 hasta el año 1990 escritos por 145 autores españoles: desde Pardo Bazán hasta Manuel Vázquez Montalbán, pasando por los ya bien

conocidos Eduardo Mendoza, Juan Madrid, Joaquín Belda, etc., sin contar las obras y autores nuevos hasta la fecha, como se ha detallado ya anteriormente.

Ante la pregunta de si existe o no una novela policíaca española, creo que los números son evidencia suficiente. Ella siempre estuvo en movimiento, creándose, reproduciéndose y viviendo el horror de no ser reconocida ni nacional ni internacionalmente.

Manuel Vázquez Montalbán y Juan Madrid, autores que han sido materia de mi estudio, constatan esta premisa. Ellos han formado y forman el vasto grupo de intelectuales que se han dedicado a escribir no sólo narraciones criminales, sino una novela policíaca con características esencialmente españolas. Si Juan Madrid pudo haberse inspirado en la novela norteamericana, o si su protagonista tiene características del *detective duro* al estilo Philip Marlowe de Chandler, lo cierto es que Madrid crea un personaje a su medida, que no es Marlowe sino Toni Romano, madrileño, boxeador, policía, ambientado en un escenario específico, acompañado de figuras secundarias de vital importancia que revelan, la vida singular de la ciudad de Madrid. Su obra es propia y única.

Lo mismo hace Vázquez Montalbán con su novela-crónica de la transición española, introduciendo vasto material histórico, creando un personaje, protagonista de notable originalidad, que ha quedado para siempre en la memoria de sus lectores.

Estos dos autores se ubican dentro de la novela policial negra con las diferencias que caracterizan a uno y a otro. Vázquez Montalbán toma elementos de la novela negra para dar vida a sus personajes: la vida urbana, la fusión de dos historias en una, un tema que se centra en la violencia, el mundo del crimen, escenarios sórdidos, la crítica social, la inmoralidad, un detective escéptico y desencantado como bien se ha especificado en el capítulo segundo de esta investigación dedicado al autor. Toma también elementos de la novela de acción policíaca cuando detalla, los ataques sufridos por su protagonista Pepe Carvalho, con el uso de un arma, aunque en menor grado que en Juan Madrid. Pero lo que distingue a Manuel Vázquez Montalbán es la crónica que realiza sobre la posguerra y la transición españolas.

Juan Madrid es, en su elección, más lineal. En su obra se pueden observar todos los componentes de la novela negra, aunque también se hace dueño de ciertos ingredientes de la novela policíaca de acción: armas de fuego, navajas, riñas callejeras, violencia corporal. De la misma manera aplica a su obra componentes de la novela de suspenso, especialmente en *Las apariencias no engañan*, donde el detective es apaleado y torturado arriesgando su

vida en pos del desvelamiento del crimen. Por último, las técnicas narrativas de este autor están despojadas de perífrasis que distraigan la atención del lector.

Ambos autores comparten el menosprecio por la efectividad policial, dudan de su eficacia, acreditando la superioridad de sus detectives incorruptibles. Esto, constituye un punto de encuentro entre la novela clásica y moderna. En tanto su desencuentro y principal ruptura se muestra a través de sus personajes protagonistas: un detective acrítico en la primera, frente a un detective involucrado con la realidad sociopolítica en la segunda.

En el momento de confrontar a Manuel Vázquez Montalbán con Juan Madrid he podido observar las siguientes semejanzas y diferencias que los acercan y distinguen que se explican a continuación.

Ambos han recorrido paralelamente el mismo camino histórico de la Transición española, el que demarca el tiempo real con el tiempo ficcional de la obra. Tanto en uno como en otro, el tiempo de la ficción y el tiempo real se respetan. Son contemporáneos.

Juan Madrid se queda en Madrid y es, desde ese contexto urbano, que le da vida a las obras analizadas en este trabajo. Vázquez Montalbán, en cambio, da un paso más adelante y, si bien Barcelona es el marco urbano por excelencia de las aventuras de Pepe Carvalho, observamos asimismo que viaja, incorporando una mirada extranjera de otras metrópolis europeas. En *Tatuaje* se dirige a Holanda en busca de pistas que lo ayuden a desvelar el caso, en *Asesinato en el Comité Central*, mueve su punto de acción hacia Madrid, donde ocurre el asesinato de Garrido, pero siempre vuelve a Barcelona.

La obra de Vázquez Montalbán realiza una mirada al pasado histórico de la España franquista. Ésta se manifiesta en forma de introspecciones que el escritor desarrolla cuando evoca su pasado: su infancia, su padre, la Universidad, la militancia política dentro de la Universidad, el Partido Comunista y los años de trabajo para la CIA. Además ya se conocen sus incursiones culinarias y la quema de libros de su biblioteca, hábitos éstos muy peculiares de la personalidad de su detective que el autor utiliza para amenizar la lectura y alejar un poco al lector del tema principal de sus novelas.

Juan Madrid, aunque nos habla del pasado de España y del suyo propio, lo hace esporádicamente y casi siempre en estrecha relación con el tema central. Empero, se detiene en la descripción detallada de bares, burdeles y restaurantes en ceñida correspondencia con sus personajes.

Los detectives, Pepe Carvalho y Toni Romano exhiben afinidades y al mismo tiempo son esencialmente diferentes. Ambos son escépticos y se sienten desencantados por un pasado represivo y un presente sin futuro. Sin embargo, aunque operan desde el mismo

rol, el de investigadores, sus personalidades son antagónicas. Pepe Carvalho es un intelectual que rechaza la ostentación de la cultura en la literatura, quema paulatina y deliberadamente los ejemplares de su biblioteca, encuentra placer en el arte de cocinar y comer, y nos habla sin tapujos de sus prácticas sexuales. Toni Romano es un ser mucho más sencillo, más humilde, no tiene educación universitaria y a duras penas terminó la escuela secundaria, es de barrio, no viaja, sólo se mueve en la ciudad de Madrid. El primero usa la razón, el segundo la fuerza. El detective de Vázquez Montalbán es un intelectual que en calidad de tal toma distancia para poder reflexionar sobre la realidad que observa. Tales cavilaciones son trasladadas al lector. En cambio, en el personaje central de Juan Madrid prevalece el uso de la fuerza en desmedro de cualquier lucubración intelectual. El talento artístico de este autor logra que la tarea reflexiva sea delegada al lector, quien resulta así, impactado emocional e intelectualmente. El resultado es justamente la lúcida narrativa de Juan Madrid.

El punto de encuentro entre ambos es la moral irreprochable que poseen, por la cual han dejado sus funciones anteriores en la CIA y en la policía, respectivamente. Son idealistas y su elevada capacidad humana los mueve a realizar trabajos sin recibir dinero a cambio, sólo por el sentido de justicia. Pepe Carvalho jamás entrega al victimario a la justicia, Toni Romano tampoco. Ambos ignoran a la fuerza policial al momento de dar con el asesino.

Evitar compromisos afectivos con el sexo opuesto es, en ambos, una constante: Pepe Carvalho tiene una novia prostituta; las relaciones amorosas de Toni Romano son siempre esporádicas.

Un estilo solitario caracteriza a Toni Romano, se trata de un ser libre. Carvalho va por la vida escoltado por personajes estables, una cohorte acompañante y contenedora.

El detective de Montalbán, muchas veces encarna al autor, confundiendo en contadas situaciones los datos biográficos de uno y otro. Antonio Carpiñero, alias Toni Romano, es puro e independiente de su creador, lo que confirma su condición de solitario.

Es interesante destacar que después del estudio que he realizado de las ciudades de Juan Madrid y Manuel Vázquez Montalbán, ambos autores hacen un tratamiento de ellas personalizándolas y no tomándolas sólo como escenarios físicos para su obra. La ciudad es también una metáfora de la realidad. Ambos revelan la vida urbana clara y sencillamente, aunque la acepción que Juan Madrid le da a su ciudad es más severa y descarnada, plasmando la vida cotidiana con mayor realismo. Sobresale la similitud entre ambos autores a la hora de plantear en la ficción, la construcción de barrios nuevos en estas

ciudades con tanta historia. Así, se observa que la ciudad nueva de San Magín en *Los mares del Sur* coincide con la intención de edificar viviendas modernas en el barrio de Malasaña en *Un beso de amigo*, hechos estos suscitados por empresas constructoras en manos de corruptos y políticos en ambos casos.

Despunta el lenguaje utilizado por Juan Madrid a lo largo de sus novelas, que como ya se ha especificado en el capítulo tercero de este trabajo, emplea el argot del cual se beneficia para encausar y representar la personalidad de sus personajes. Pero esa jerga encierra un altísimo nivel de expresión cuidadosamente aplicado, lo que manifiesta el gran conocimiento del autor sobre el tema.

Para concluir diré que los autores estudiados, Manuel Vazquez Montalbán y Juan Madrid, pertenecen al grupo de creadores de literatura culta de España y del mundo.

Su obra, enaltece las letras y contribuye a dotar de una identidad indiscutible a la novela policial española.

Producción de tal nivel narrativo de la que el lector obtiene un doble beneficio. Por un lado se entretiene, internándose en la trama, implicándose en la historia y reconociéndose en los personajes. Por otro, accede a un caudal de información con contenidos históricos, paisajistas, sociales y humanos, planteados con rigurosidad. Este segundo aporte a su formación no puede menos que enriquecerlo a través de un aprendizaje placentero.

Aunque desde la ficción, los dilatados testimonios sobre la situación histórica, política y social de España durante su transición a la democracia, llenos de contenido real, junto al enfoque psicosocial de sentimientos individuales y colectivos, más el hecho criminal perfectamente interpretado, hacen de la obra de los dos autores una literatura meritoriamente inobjetable. Un regocijo para el alma.

Los perfiles humanos, lo que dicen y lo que ocultan, los lugares, sus luces y sus sombras, el arte que los articula, nos expresan algo muy cercano a la felicidad.

Bibliografía

Bibliografía primaria

MADRID, JUAN. *Un beso de amigo*. Madrid: Ediciones Júcar. 1989. 2ª ed.

MADRID, JUAN. *Las apariencias no engañan*. Madrid: Santillana, S.A. (Alfaguara) 1996.

MADRID, JUAN. *Regalo de la casa*. Madrid: Santillana, S.A. (Alfaguara) 1996.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL. *Asesinato en el comité Central*. Barcelona: Planeta. 2004.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL . *Los mares del Sur*. Barcelona: Editorial Planeta. 2003.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL. *Tatuaje*. Barcelona: Editorial Planeta. 2004.

Bibliografía secundaria

BOLIVAR GALIANO, Víctor. *Autopsia de la novela negra*. Córdoba: Berenie. 2007.

COLMEIRO, José F. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Coral Gable, Florida: Centro Norte-Sur, Universidad de Miami. 1996.

COLMEIRO, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Antrophos. 1994.

COLMEIRO, José F. (ed.). *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*. Woodbridge: Tamesis. 2007.

DÍAZ, César E. *La novela policiaca. Síntesis histórica a través de sus autores, sus personajes y sus obras*. Barcelona: Ediciones Acervo. 1973.

DÍAZ ARENAS, Ángel. *Quién es quién en la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Kassel: Edition Reichenberger. 1997.

ESTRADA, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Ediciones de la tempestad, S.L. 2004.

GARCÍA VIÑÓ, Manuel. *Novela española de posguerra*. Num. 521. Madrid: Publicaciones españolas. 1971.

- HUERTA CALVO, Javier (dir); Dooménech Rico, Fernando y Peral Vega, Emilio (coords). *Historia del teatro español. II Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Editorial Gredos. 2003.
- LAFFORGUE, Jorge. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara S.A., 1997.
- LAFFORGUE, Jorge y RIVERA, Jorge B. *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, S.R.L. 1996.
- LINK, Daniel (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Colección cuadernillos de géneros. Buenos Aires: La marca editora. 2003. 3ª ed.
- MADRID, Juan. *Cuadrenos del asfalto. Selección de Juan Madrid. La novela negra*. Grupo 16. 1990.
- MARTÍ, Agenor. *Cuentos policiales*. Colección Antares, 122. Quito: Libresa, 1996.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (ed.). *La novela policiaca española. Juan Madrid. Andreu Martín. Jorge Martínez Reverte. Julián Ibáñez. Manuel Vázquez Monzalbán*. Granada: Universidad de Granada. 1989.
- PEDRAZA, Felipe.B., RODRIGUEZ, Milagros. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: EDAF. 2000.
- RESINA, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos. 1997.
- RICO, Francisco. (dir.). *Clásicos y modernos, 4*. Barcelona: Seix Barral, S.A. 2000.
- VALLES CALATRAVA, José R. *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada. 1991.
- VILLALONGA, José Luis de. *El Rey. Conversaciones con D. Juan Carlos I de España*. Barcelona: Plaza & Janet Editores, S.A. 3º. ed. 1993.

