

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA
ESPAÑOLA)



TESIS DOCTORAL

La novela policíaca en la España de la transición

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Seonyi Kim

Director

Emilio Peral Vega

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Departamento de Filología Española II (Literatura Española)
Facultad de Filología



LA NOVELA POLICÍACA EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN

Tesis Doctoral

SEONYI KIM

Director : Dr. Emilio Peral Vega

Madrid, 2015

LA NOVELA POLICÍACA EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN

Tesis Doctoral de

SEONYI KIM

Director

Dr. Emilio Peral Vega

PROGRAMA “LENGUA ESPAÑOLA Y SUS LITERATURAS”

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA ESPAÑOLA)

FACULTAD FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MADRID, 2015

A mi abuelo, que me cuida desde el cielo

Índice

Agradecimiento

Summary

Introducción

1. La novela histórica española
2. Tendencia de la novela española bajo el franquismo (1939-1975)
3. Espléndida reavivación de la novela histórica, novela negra española
4. ¿Por qué hemos elegido a Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza y Juan Madrid como representantes de los escritores de la novela negra durante la Transición?: El estilo periodístico de los tres autores

Capítulo I. Análisis novelístico: las técnicas de la novela negra como espejo social

1. Manuel Vázquez Montalbán: *La soledad del manager* (1977), *Los mares del Sur* (1979), *Asesinato en el Comité Central* (1981) y *Los pájaros de Bangkok* (1983)

- 1.1. Introducción
- 1.2. Fondo espacial: Barcelona, Madrid y Bangkok
 - 1.2.1. Barcelona, la ciudad de Pepe Carvalho
 - 1.2.2. Madrid y Bangkok, ciudades para la huida
 - 1.2.2.1. Madrid
 - 1.2.2.2. Bangkok
- 1.3. Características del detective
 - 1.3.1. Carvalho, ¿una copia del detective americano?
 - 1.3.2. Sin inmunidad y meta personal

- 1.3.3. Solución sin salida
- 1.3.4. Peculiaridades de Carvalho

1.4. Indagación

- 1.4.1. Tema nacional: lo político y lo económico
- 1.4.2. Tema nacional: lo social
- 1.4.3. Tema nacional: mirada hacia los personajes femeninos, lesbianas incluidas
- 1.4.4. Tema internacional

2. Eduardo Mendoza: *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001)

2.1. Introducción

2.2. Fondo espacial : Barcelona

2.3. Características del detective

- 2.3.1. El detective anónimo, ¿una copia de Lazarillo?
- 2.3.2. Sin inmunidad y meta personal
- 2.3.3. Peculiaridades del detective anónimo

2.4. Indagación

- 2.4.1. Tema político y económico
- 2.4.2. Tema social
- 2.4.3. Mirada hacia los personajes femeninos e inmigrantes

3. Juan Madrid: *Un beso de amigo* (1980) y *Las apariencias no engañan* (1982)

3.1. Introducción

3.2. Fondo espacial: Madrid

3.3. Características del detective

- 3.3.1. Toni Romano, ¿es un detective más honesto?
- 3.3.2. Juan Delforo, alter-ego de Juan Madrid
- 3.3.3. Sin inmunidad y solución sin salida
- 3.3.4. Peculiaridades de Toni Romano

- 3.4. Indagación
 - 3.4.1. Tema político y económico
 - 3.4.2. Tema social
 - 3.4.3. Violencia y agresividad al estilo auténtico como crítica social

Capítulo II. Análisis novelístico: las técnicas de la novela carnavalesca

- 1. A modo de preámbulo sobre la teoría de lo carnavalesco de Mijaíl Bajtín
- 2. Las técnicas de la novela carnavalesca de Mijaíl Bajtín

2.1. Dialogismo de forma polifónica en la “plaza pública”

2.1.1. Heterogeneidad

2.1.1.1. Ideología

2.1.1.1.1. Manuel Vázquez Montalbán

2.1.1.1.2. Eduardo Mendoza

2.1.1.1.3. Juan Madrid

2.1.1.2. Lenguaje

2.1.1.2.1. Manuel Vázquez Montalbán

2.1.1.2.2. Eduardo Mendoza

2.1.1.2.3. Juan Madrid

2.1.2. Interrupción en el caso principal

2.1.2.1. Manuel Vázquez Montalbán

2.1.2.2. Eduardo Mendoza

2.1.2.3. Juan Madrid

2.1.3. Cambio de punto de vista del narrador

2.1.3.1. Manuel Vázquez Montalbán

2.1.3.2. Eduardo Mendoza

2.1.3.3. Juan Madrid

- 2.2. Elementos carnavalescos: realismo grotesco, parodia, humor y risa
 - 2.2.1. Realismo grotesco
 - 2.2.1.1. Manuel Vázquez Montalbán
 - 2.2.1.1.1. Comer y beber
 - 2.2.1.1.2. Muerte
 - 2.2.1.1.3. Descripción corporal y vida sexual
 - 2.2.1.2. Eduardo Mendoza
 - 2.2.1.2.1. Cuerpo grotesco y esperpento
 - 2.2.1.2.2. Locura y disfraces
 - 2.2.1.3. Juan Madrid
 - 2.2.1.3.1. Sangre y muerte
 - 2.2.1.3.2. Descripción corporal y sensual
 - 2.2.2. Parodia
 - 2.2.2.1. Manuel Vázquez Montalbán
 - 2.2.2.2. Eduardo Mendoza
 - 2.2.2.3. Juan Madrid : parodia y sátira
 - 2.2.3. Risa y humor
 - 2.2.3.1. Manuel Vázquez Montalbán
 - 2.2.3.2. Eduardo Mendoza
 - 2.2.3.3. Juan Madrid
- 2.3. Personaje carnavalesco
 - 2.3.1. Carvalho y Stuart Pedrell en *Los mares del Sur*
 - 2.3.2. Detective anónimo
 - 2.3.3. Toni Romano, el detective menos carnavalesco

Conclusiones

Bibliografía

Agradecimientos:

Este trabajo no se hubiera podido realizar sin la buena voluntad de mis amigos y parientes más cercanos, que siempre me han apoyado, consolado y animado directa e indirectamente durante estos intensos años de investigación. Por eso, quiero dar las gracias a todas aquellas personas que han estado y están todavía hoy a mi lado.

En primer lugar, deseo agradecer de todo corazón, a Emilio Peral Vega, director de esta tesis doctoral, y quien tiempo atrás también fuera mi tutor del trabajo fin de máster. Por un lado, gracias a él he podido seguir investigando y ampliando mi estudio sobre la novela policiaca española desde el comienzo de mi investigación hace cinco años y hasta el fin de mi curso de doctorado este año 2015. Por otro, gracias a su inestimable ayuda hemos ido resolviendo todas las difíciles cuestiones que se nos iban planteando a lo largo del periodo de elaboración de este proyecto. Ha sido para mí todo un honor y un privilegio tenerle como tutor y contar con sus siempre acertadas recomendaciones. Una vez más, gracias.

En segundo lugar, quiero agradecer a todos mis profesores del Máster de Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid, especialmente, a Ángel Gómez Moreno, Epíteto Díaz Navarro, Esther Borrego, Isabel Visedo, Manuel Fernández Nieto y Rebeca Sanmartín Bastida. Ha sido una experiencia muy gratificante poder aprender literatura de su mano. Y no puedo olvidarme de mis profesores del departamento de español de la Universidad Hankuk de estudios extranjeros en Corea del Sur, que me abrieron la puerta para seguir estudiando la literatura española.

Y, cómo no, debo agradecer a mi familia. A mis padres, que dan sentido a mi vida, que me quieren y me apoyan siempre. Gracias por la confianza que depositáis cada día en vuestra hija. Y a mi hermana y mi hermano, cuya tranquilizadora presencia me daba fuerzas para continuar concentrada en mis estudios en España.

Quisiera mostrar también mi profundo agradecimiento a mis queridos María Luísa y Antonio, que, con una enorme generosidad, me han cuidado como a una hija, haciendo de mi estancia en España una etapa segura, tranquila y, sobre todo, acogedora. A su vez, quiero agradecer a mis amigos del máster, con los que he pasado muy buenos momentos en las clases y haciendo los trabajos en grupos. Concretamente, a Emna Charfí, una gran amiga que me mostró desde siempre su apoyo incondicional y su preocupación constante por mi

bienestar, que me ha prestado su ayuda siempre que lo he necesitado. Y a mis amigos coreanos y españoles que han estado y están alrededor de mí en España y siempre me animaron a emprender esta gran aventura que ha sido la tesis doctoral. Gracias a vosotros, no me he sentido sola en España. Gracias de verdad.

Y para finalizar, me gustaría dar las gracias a Guillermo Ginés Ramiro, quien, con excelsa pulcritud y precisión, me ha ayudado hasta el final con valiosas correcciones ortotipográficas y de estilo en esta tesis doctoral.

16 de junio de 2015

Summary

The Spanish transition to democracy (“Transición”) began with General Franco’s death in November 1975. Under the Franco dictatorship, political, economic, cultural and social development was blocked from all sides and literature was no exception. A big distinction can be made between the literary trends before and after that date. In the post Franco era, what stood out most was the emergence of good quality noir fiction filled with (real or fictitious) historical content and with the aim to entertain. Detective, criminal and police novels were very popular.

This caught my attention and made me wonder why this genre appeared at that precise moment in time when it had been long ignored by readers. Did Franco’s death bring about something that induced crime novels to appear? What was the intention behind this type of novels and what was their role? I considered that with all these questions in mind, studying this type of literature would be a good way to study the Spanish transition to democracy because, as Ramón Buckley said (1996:113): “History is a narration, or rather, there is no other way to access that truth of historical facts but through that ‘narrative’ which is used as a means of expression both in historical accounts and in fiction”. This thesis is devoted to the contents of those works and their literary characters; however, it also intends to reflect the historical events of an era.

In this work no distinction is made between noir, criminal, police or detective fiction, although I am well aware that discussions arise whenever an attempt is made to define these terms. Nonetheless, the term “noir fiction” is used to refer to crime fiction that appeared during the transition to democracy period. Our intention is to analyse the works of the following authors: Manuel Vázquez Montalbán, whose novels are *La soledad del manager* (*The Angst-Ridden Executive*, 1977), *Los mares del Sur* (*Southern Seas*, 1979), *Asesinato en el Comité Central* (*Murder in the Central Committee*, 1981) and *Los pájaros de Bangkok* (*The Birds of Bangkok*, 1983); Eduardo Mendoza, whose novels are *El misterio de la cripta embrujada* (*The Mystery of the Enchanted Crypt*, 1979), *El laberinto de las aceitunas* (*The*

Olive Labyrinth, 1982), *La aventura del tocador de señoras* (*The adventure of the Powder Room*, 2001); and Juan Madrid with *Un beso de amigo* (*A Friend's Kiss*, 1980) and *Las apariencias no engañan* (*Appearances are not Deceiving* 1982). All these were published during the Spanish transition to democracy period or “Transición” (1975 – 1982). The only evident exception is *La aventura del tocador de señoras* (*The adventure of the Powder Room*, 2001) by Eduardo Mendoza which has been included here because it is part of a trilogy, starring an anonymous detective, started in the transition to democracy period. This novel will allow us to compare the social changes that occurred in Barcelona between the transition period and the 21st century.

The methodological approach of this thesis is mainly a sociocultural approach. Through the analysis of these literary works we try to show what the atmosphere during the transition to democracy period was like. From a literary point of view, we are of course going to study it as noir fiction and in a carnivalesque way. When analysing it as noir fiction, I have applied Todorov’s theory of noir fiction as well as those of various other critics. For the carnivalesque analysis I have essentially used Mikhail M. Bakhtin’s theory. However, the main aim of this study is to know what really happened in the past, because it’s well known that literature can be the best way to approach history, although also a way to indirectly approach the present. There is no doubt that social studies may be carried out through literature since, as Graciela Reyes (1984) said: “The aim of literature is all of human experience which can be communicated linguistically, and it is the exploration of that communicability”. These two fields are indivisible. We will be able to see this well throughout this thesis.

Assuming that noir fiction is based on historical fiction, I will first analyse the character of Spanish historical fiction. I will then study the tendency of Spanish fiction under Franco and the evolution of historical fiction. Finally, I will get to noir fiction in the following way: in the post-civil war period and during Franco’s dictatorship, Spanish society underwent many changes. The literary scene would be no exception: new literary movements appeared such as experimentalism, existentialism, social realism, stark reality, etc. In the end, historical fiction reappeared due to how tiring these other “overly” postmodern styles were; although this time round, the fiction would be soaked in black (noir).

Starting from this point, there have always been discussions about what noir fiction is, whether it is considered a literary genre or not. If it isn't, then what genre should it belong to and how could the various names given to this type of fiction be defined? In this work I have not tried to separate all the names given to this genre, I have tried to include all the similar terms used. Throughout the study I have realised that historical fiction has been around for a long time, including literary news, and these could be the origin of noir fiction, a postmodern genre. We have therefore studied the noir fiction of the transition to democracy period as an extended genre of historical fiction. Similarly, a series of circumstances that explain the emergence of noir fiction during this period must be taken into account.

In the introduction I have explained why I have chosen those three specific Spanish authors, and their works classified as noir fiction, in order to better know the Spanish transition to democracy period through literature. The reason is that during Franco's dictatorship, there was a literary crisis due to political censorship, and especially in journalism which was constantly under an editing process by the authorities. Thus, the journalistic and intellectual circles found themselves restricted when trying to capture reality. In fact, many journalists quit their jobs disillusioned and disappointed by the situation of the press and wrote fiction instead.

For example, Juan Madrid, a journalist, quit his job and chose to write noir fiction in order to denounce reality through literature. Another of the intellectuals of the time was Manuel Vázquez Montalbán, a prolific writer both in the press and of narrative, considered one of the pioneers of Spanish noir fiction. Finally, the Barcelona-born author, Eduardo Mendoza, started telling contemporary stories with *La verdad sobre el caso Savolta* (*The Truth about the Savolta Case*, 1975). Following the success of this novel, Mendoza became the precursor of the "new Spanish narrative" that has always characterised contemporary Spanish literature. In addition, this author created a trilogy of an anonymous detective full of comedy and humour and flooded by several literary styles (especially Spanish styles such as picaresque, quixotic, etc.). For all this, he is considered the author that best portrays the historical notions of Spanish literature.

These three authors, which belonged to an intellectual circle, were wise men who knew

well the Spanish reality of that decade. Each of them took a stance in order to denounce reality through their novels, as stated by Yvan Lissorgues (1994:180): “Our novelists, more or less heirs and nostalgic of the ethics of social realism, convinced of the current necessity of critical realism that does not forsake the exploration of the subsurface of society and conscious [...]”. His analysis is therefore worthy of being fulfilled.

The main subject of this thesis is divided into two parts. I have named the first chapter “Novelistic analysis: the techniques of noire fiction as a social mirror”. The novels used for this study are those written by Manuel Vázquez Montalbán, *La soledad del manager* (*The Angst-Ridden Executive*, 1977), *Los mares del Sur* (*Southern Seas*, 1979), *Asesinato en el Comité Central* (*Murder in the Central Committee*, 1981) and *Los pájaros de Bangkok* (*The Birds of Bangkok*, 1983); by Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada* (*The Mystery of the Enchanted Crypt*, 1979), *El laberinto de las aceitunas* (*The Olive Labyrinth*, 1982) and *La aventura del tocador de señoras* (*The adventure of the Powder Room*, 2001); and by Juan Madrid, *Un beso de amigo* (*A Friend’s Kiss*, 1980) and *Las apariencias no engañan* (*Appearances are not Deceiving*, 1982). It must also be noted that all these novels share one trait: they all share a common leading character. In order to highlight the peculiarities of noir fiction, we have applied Todorov’s theory of crime fiction. Todorov is a French writer, critic and linguist of Bulgarian origin.

According to Todorov (1997), two stories are being told in crime fiction: a first and absent “crime story” which ends where the “investigation story” carried out by the detective starts, and which gradually reveals the first story until the mystery is resolved. Yvan Lissorgues (1994: 180) states that “The originality of detective stories, like in any other fiction, lies in its multi-dimensionality, in its ability to simultaneously capture social mechanisms and human concerns, especially through that suspense which, in passing, is created in the story to then make way for the articulation of deep aspirations such as the search for identity through memories”. It can therefore be stated that Spanish noir fiction has the same structure as classical crime fiction, where the main character is always a detective, similarly to canonical noir fiction. However, there are some differences in the detective’s personality and the investigation methods used.

The detective in classical crime fiction has a scientific and rational character with an

apparent inductive/deductive game. Furthermore, he always succeeds in resolving the mysteries of the plot. The results of his investigations always come from intuition, conjectures and clever assumptions. For this reason readers always have to rely on the intelligent detective and can never solve the mystery by themselves.

By contrast, the detective of noir fiction is vulnerable, just like in American hardboiled fiction. There is no doubt that Spanish noir fiction is indebted with the hardboiled school, as Vázquez Montalbán stated (1989:55): “American noir fiction has created a type of poetics, key to describing society at a given time, based on real situations, but creating fictional elements so that the reader’s journey is not conditioned by the exaltation of violence, but rather that the dominant impression when completing the reading is of a literary character. Anyone who remembers works by Hammett, Chandler or Himes knows that a literary journey is what dominates over everything else”. The leading detective therefore loses his immunity and is in constant physical and moral danger. The detective plunges into the action and adventure of his investigation. He is always a very ordinary person which means that the reader may have the same point of view as the detective of noir fiction. This directly engages readers, which is a feature of postmodernism.

From a technical perspective, there is the spatial background, the detective’s characteristics and the investigation techniques. As always, noir fiction gives great importance to the spatial background, in fact, in Vázquez Montalbán’s work and in Mendoza’s trilogy, the plots are set in Barcelona, while in Juan Madrid’s work the background is Madrid. These works give different views of both cities. In Mendoza’s trilogy for example, the city in the first two novels is bitterly criticised and described, while in the last book Barcelona is described under a pleasant and less critical light. Carvalho’s city is strongly criticised in Vázquez Montalbán’s work, although always with love, while Carvalho’s Madrid is described with some sort of uneasiness and a strong view of change. The Madrid portrayed in Juan Madrid’s work fully transmits the atmosphere of the transition to democracy period as a time of ideological confrontation; the source of political and economic corruption, drugs, prostitution, etc. These various outlooks on cities reflect the reality and situation at that time.

As for the features of noir fiction these include: the detective’s immunity and personal

goals and the unresolved ending of various political, economic and social issues as part of the investigation. In general, noir fiction tries to criticise politicians' and powerful citizens' corruption as well as their materialism and ambition, at the same time as it condemns the poverty of the lower classes. As the protagonist finds himself shrouded in ambiguity, an ongoing conflict arises between the individual and the law, with this character often being a marginal person with the traits of a rascal. The character contemplates society from a critical and bitter stance. However, these problems cannot be solved because, after all, the crimes stem from the lack of trust in society and social contradictions. This means that good and evil are no longer absolute values that may be isolated and set aside for particular characters (the good and evil ones, the defenders and the aggressors), but are given less importance inside society and affect all the members of that society. Andreu Martín also highlights this aspect (1989:31): "the surprise is no longer solely the discovery that the culprit is the least suspicious but it is the aim to denounce the mechanisms of society which are not normally aired".

During the investigation, as well as seeing the different aspects of reality (economy, politics, education) through the valuable dialogues between the characters of different social status, the perspective on women and immigrants stands out especially in Eduardo Mendoza and Manuel Vázquez Montalbán's work; Juan Madrid focuses on violence and social aggressiveness as well as their social role and how it is considered by part of the population. The second chapter, "Novelistic analysis: the techniques of carnivalesque fiction", examines novels from a carnivalesque perspective as described by Russian critic Mikhail M. Bakhtin.

Nowadays, the influence of the carnivalesque mode in literary theory, as created by Bakhtin, is huge. Augusto Ponzio (1998:172) defines it as: "'carnivalization' is the way by which Bakhtin identifies the incorporation or transposition of carnival language to literature". This term obviously derives from the word "carnival" which according to the official Spanish dictionary may be defined as: "1. The three days before Lent, 2. Popular festival held during those days and which consists of masquerades, parades, dances and other bustling celebrations". It can therefore be said that, the analysis that Bakhtin did in his excellent piece *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (1929), the abstract idea of the party crates the actual daily life of the public. The Russian critic (1993:152) defines 'carnivalised' literature as follows: "it has somehow experienced, directly or indirectly, through a series of intermediate links, the

influence of (ancient or medieval) carnivalesque folklore. The entire domain of serious-comedy is a prime example of this type of literature. We consider the problem of the carnivalization of literature as one of the most important ones for historical poetics, especially for the poetics of genre”.

Carnavalesque literature has helped find reality through the language of the community. In the works of these three Spanish writers these elements are clearly visible. Similarly, in the carnival, there is no fixed place but rather an open space: the ‘public square’, an unofficial place where the public’s everyday life takes place, with a lifestyle which is not uniform. Given that it is a heterogeneous, free place and also ambiguous, eccentricity is also visible. This feature provides inputs that lead to free invention. In other words, there is no limit to the topics and stories that may be told. Humour and comedy are plentiful in this square with tradition not having much legitimised importance. This square is Barcelona for Eduardo Mendoza and Manuel Vázquez Montalbán and Madrid for Juan Madrid.

Parody is another of the main elements of carnivalesque texts. This is part of the comedy component but can also be critical and mock some of the characters’ physical aspect or actions. In the case of the works analysed in this study, these are usually politicians, powerful people and the rich. These elements are especially visible in Eduardo Mendoza’s works. As Bakhtin stated (1993: 172-173): “A carnival is a show without a stage or distinction between actors and spectators. Everyone partakes in the carnival. The carnival is not made to be contemplated or represented; it is lived according to its laws as long as they remain up-to-date. In other words, the carnivalesque life must be lived. A life which diverts from the normal course of life; it is to some extent ‘an upside down life’, ‘an upside down world’”.

We have previously seen that in carnivalesque literature, grotesque realism plays a very important role in introducing the public’s everyday life; like for example, the material and bodily life and degradation. Pablo Nocera (2009) defines it as: “Grotesque realism is the label used by Bakhtin not only to bring together these features, but also the way by which he manages to stabilise the behaviour of the carnivalesque discourse genre and its inclusion into the literature in Rabelaisian ownership”. The works studied here show grotesque realism through descriptions as seen from the characters’ eyes. For example, in Manuel Vázquez

Montalbán's work, there are grotesque descriptions of the bodily life of those women Carvalho sleeps with; and in Juan Madrid's work, violence and blood descriptions appear in a more grotesque way. Eduardo Mendoza's anonymous detective grotesquely describes his sister Cándida's appearance. Through these descriptions we can imagine the real life led by these people, but under a more relaxed and humorous light.

The carnivalesque form is created from elements that have caused amusement since ancient times given that it is based on humour, satire, parody and comedy. Emilio Peral Vega (2001:29) thinks as follows of the comical aspect: "Truth is that almost all avant-garde isms are filled with a humorous sense"; and then continues by quoting Ramón Gómez de la Serna: "humour is the most important ism" (29), since "it floods contemporary life and dominates almost all styles (Ramón Gómez, 1975:197)". More precisely, "the artist avoids believing that he is resolving unsolvable problems and which are perhaps not even problems, but are instead a misconceived life, the small defects of life confined to small circles. As a result of that resource, the future margin is situated at extremes with respect to many uses and leaves an open circle, instead of closing it, in that way which has made many literary works unbearable due to the harassment of its seriousness and as a closed genre." (204)

We can therefore state that carnivalesque literature is, in a way, more "free" than any other literature. Taking this theory, we can study the life of a specific period in more detail, using the fun factor as support for writing a text without conditions or tediousness. Similarly, we can also discover how the carnivalesque form is embedded in noir fiction.

Finally, in this chapter, I briefly analyse what are the most carnivalesque characters in each series and what features are used to portray this feeling. In the "Carnivalesque fiction techniques" section we see many elements shared by all three detectives. For example, the Carvalho of Manuel Vázquez Montalbán is a character that represents the ambivalence of low and high. The detective lives in a very high place from which he can see the area where the rich live; he sees it from above even though his social class doesn't allow him to live in this privileged area. The meals observed by the protagonist also show this social class difference. Through Carvalho's eyes women's bodies and sexual acts are described and, after his investigation, the community's voices are heard through its own language. The tours of Barcelona, Madrid and even Bangkok provide another "public square" which recreate a new

carnival. Through his imagination we see the “violation” of the carnival, in which Carvalho becomes the president of the United States and the famous actress he desires, finally shows some interest in him. These situations undoubtedly provoke laughter.

There is another carnivalesque protagonist in Eduardo Mendoza’s fiction. His detective doesn’t have a name, which allows him to change his identity several times, as if he were a masked clown during the carnival. Above all, the anonymous detective character is very funny. In the trilogy he appears locked up in a mental hospital for more than five years, which already gives him an excuse not to fit in in today’s society. Malverde (2010: 219) summarises the trilogy as follows: “an anonymous protagonist locked up for decades in a mental hospital and who every now and then can enjoy some freedom. During his journey in the outside world, this main character usually confronts grotesque and hilarious mysteries which he finally resolves to then be taken back to the mental hospital with the absurd feeling that all the effort was useless”. This situation makes him emphasise his eccentricity. In the comic situations expressed by his attitude we see parody, irony, laughter, humour, etc. The unnamed detective finally opens a hair salon and works as a hairdresser. This ending is not what the readers of noir fiction expected. It is evident that the absurd situations are present throughout; so it can be said that these carnivalesque elements are basic for this genre to be entertaining.

Lastly we find detective Toni Romano, created by Juan Madrid. As we have previously seen, this character is the least carnivalesque of the three detectives. However, Toni Romano’s descriptions are the most grotesque. In his public square, Madrid, descriptions of violence, bodies, blood and death are plentiful; but in the tragic scene full of tension, Juan Madrid’s detective breaks the ice with his humour. Toni Romano’s peculiarities, like for example his obsession with nicknames, help transform the tragic element into tragicomic. The detective guides us through the noir world with his bitter humour which shows a strong sense of disappointment with reality.

In conclusion, as admitted by Eduardo Mendoza, “when I started writing, we were all very interested in mystery fiction, which didn’t exist in Spain at the time, because we considered it a type of fiction that allowed social criticism of that period, and discovering all those things that remained hidden and covered during an era.” (Ana Solanes, 2008: 139). Behind Spanish noir fiction lay a certain intention of intellectual writers at the time. As we have already seen, noir fiction is a very appropriate genre to reflect society and criticise

reality. As a popular genre, its literary elements also fit in with popular festivities and literary carnival. Now that we know the features that define carnival, by applying Bakhtin's carnivalesque theory, we could go deeper into the criticism of all areas of society, including literature. After performing a carnivalesque analysis, we could expand said analysis into a socio-cultural literary, economic and political analysis through the fun represented by the carnival. Applying Bakhtin's theory we can discover the folklore and rebellious elements of noir fiction, analyse what happens in the "public square", listen to the different ideologies through the language of the different social classes or characters, and get closer to reality through grotesque descriptions, always through entertainment, based on humour and comedy, the main elements of carnivalesque literature. We could also verify that the selected works of noir fiction for this study are of great value, both literarily and historically.

Introducción

La Transición española comenzó en noviembre del año 1975, después de la muerte del general Franco. Bajo la dictadura franquista, el desarrollo político, económico, cultural y social permaneció bloqueado por todos los lados. La literatura no fue una excepción. La tendencia de la literatura española puede separarse entre un antes y un después de ese momento. Sobre todo, en el posfranquismo, lo que destaca más en este mundo literario español fue el surgimiento de la novela negra, de buena calidad, contenido histórico (real o ficticio) y con una finalidad de entretenimiento. Además, abundaba la trama detectivesca, criminal o policíaca. En esta tesis no se hará diferenciación concreta entre novela negra, criminal, policíaca o detectivesca, aunque sabemos que existen bastantes discusiones a la hora de definir el término. No obstante, se aplicará el de “novela negra” para referirse a la novela policíaca española que surgió durante la época de transición.

El estudio realizado en esta tesis se dedica al contenido de las obras y sus caracteres literarios, no obstante, a la vez, tiene también un papel para reflejar el contenido histórico de una época. Tal y como dice Ramón Buckley (1996: 113), “La historia es una narración, o más exactamente, no hay otra forma de acceder a esa verdad de los hechos históricos si no es a través de esa ‘narratividad’ que se usa como vehículo de expresión tanto en los relatos históricos como en los relatos de ficción”.

Por tanto, partiendo de la suposición de que la novela negra está basada en la novela histórica, en la presente introducción, en primer lugar, vamos a ver el carácter de la novela histórica española. En segundo lugar, observaremos la tendencia de la novela española bajo el franquismo y la evolución de la novela histórica. En tercera instancia, ya entraremos en el término de novela negra. Por último, explicaremos el porqué de nuestra elección de tres escritores españoles concretos y sus obras pertenecientes a la clasificación de novela negra para conocer la Transición española a través de la literatura.

He titulado el primer capítulo como “Análisis novelístico: las técnicas de la novela negra como espejo social” con la pretensión principal de llevar a cabo un análisis de las obras de los

siguientes escritores: Manuel Vázquez Montalbán, cuyos libros son *La soledad del manager* (1977), *Los mares del Sur* (1979), *Asesinato en el Comité Central* (1981) y *Los pájaros de Bangkok* (1983); Eduardo Mendoza, cuyas obras son *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001); y Juan Madrid, *Un beso de amigo* (1980) y *Las apariencias no engañan* (1982). Sus publicaciones se corresponden con la época de la Transición española (1975-1982). Asimismo, cabe apuntar que se limitan a un tipo de novelas con un protagonista común. En lo que concierne a las peculiaridades de la novela negra aplicaremos la teoría de la novela policíaca de Todorov, escritor, crítico y lingüista francés de origen búlgaro. Posteriormente, tras analizar el fondo espacial y las características de cada detective, será posible entender de manera objetiva la Transición española. Aprovechando la estructura de la novela policíaca tendremos más oportunidades para establecer varios puntos de vista según la clase social y los tres protagonistas, Carvalho, el detective anónimo y Toni Romano, que nos guiarán en una vorágine de cambio transicional.

El segundo capítulo, “Análisis novelístico: las técnicas de la novela carnavalesca”, está dedicado a examinar las novelas desde el punto de vista del carácter carnavalesco del crítico ruso Mijaíl M. Bajtín. Podremos ampliar más el análisis literario sociocultural, económico y político a través de la diversión del carnaval. Aplicando la teoría de Bajtín, estudiaremos los elementos folklóricos y rebeldes de la novela negra, esto es, ver qué ocurre en su “plaza pública”, escuchar las distintas ideologías con el propio lenguaje de cada clase social o de cada personaje, y acercarnos más a la realidad con descripciones grotescas, aunque siempre con un entretenimiento basado en su humor y comicidad, elementos principales del texto carnavalesco.

Basada en el humor, la sátira, la risa o la parodia, la forma carnavalesca se constituye a partir de elementos que causan diversión desde épocas remotas. Emilio Peral Vega (2001: 29) opina lo siguiente sobre el tema humorístico: “La verdad es que casi todos los ismos de la vanguardia están traspasados por el sentido humorístico”, y continúa su reflexión citando a Ramón Gómez de la Serna: “el humorismo es el ismo más importante” (29), pues “inunda la vida contemporánea, domina casi todos los estilos (Ramón Gómez, 1975: 197)”. De forma más concreta, “el artista evita el creer resolver problemas que son insolubles y que tal vez ni

problemas son, sino la vida mal planteada, defectos de la vida confinada en pequeños círculos. Gracias a ese recurso de elevación se pone en extremos de luz el margen en que estará el porvenir con respecto a muchos usos y deja abierto el círculo en vez de cerrarlo de esa manera que ha vuelto insoportable muchas obras literarias por atosigación de su seriedad y de su calidad de género cerrado.” (204)

Así pues, podemos decir que el texto carnavalesco es, de algún modo, más “libre” que cualquier otro. Con esta teoría podremos estudiar la vida de la época de manera más detallada empleando la diversión como apoyo de cara a escribir un texto sin ataduras ni carácter tedioso. De igual modo, también podremos descubrir cómo se encaja la forma carnavalesca en la novela negra. Para finalizar, en este capítulo veremos brevemente cuáles son los personajes más carnavalescos en cada serie y qué nociones emplean para dar esta sensación.

El planteamiento metodológico de esta tesis es fundamentalmente sociocultural. Hemos tratado de demostrar el ambiente social de la Transición analizando las obras, tanto literariamente, las hemos estudiado como novela negra, como de forma carnavalesca. Pero el objeto de estos estudios está destinado a ver y saber qué sucedió realmente en el pasado, pues, como es bien sabido, la literatura puede ser el mejor método de acercamiento histórico, aunque también de reflejo presente. Sin duda, los estudios sociales se pueden realizar a través de la literatura, ya que, como escribe Graciela Reyes (1984), “El objeto de la literatura es toda la experiencia humana comunicable lingüísticamente y es la exploración de esa comunicabilidad”. Estas dos áreas tienen una relación inseparable. A lo largo de la tesis podremos experimentarlo mejor.

1. La novela histórica española

Históricamente, la literatura española empezó a tener relevancia internacional desde hace siglos, adquiriendo la mayor parte de su fama gracias las grandes obras antiguas, tales como *El Cantar de Mío Cid* (siglo XII), *El Quijote* (siglo XVII), etc., así como por los fabulosos y reconocidos escritores a nivel mundial, tal como podría ser Miguel Cervantes, y el estilo literario extraordinario y único de géneros como la novela picaresca. Además, la literatura

española ha influenciado mucho y cualitativamente a la de los países vecinos. En la segunda década del siglo XIX, con Benito Pérez Galdós, y a principios del siglo XX, la literatura española seguía estando representada por grandes escritores como Pío Baroja y Ramón María del Valle-Inclán. Sobre todo estos últimos están en la línea de la novela histórica a la que se refiere Mar Langa Pizarro, citando a György Lukács, en su estudio *La novela histórica* (2004: 108): “Es un subgénero que se ve impulsado por la Revolución Francesa (el desarrollo de la burguesía provocó el sentimiento popular de ser parte de la Historia) y el Romanticismo (con su insatisfacción, su indagación en el pasado y el auge de los nacionalismos)”. Como la novela histórica proviene de Romanticismo, tiene una naturaleza revolucionaria, en tanto que busca romper con la tradición clásica y entrar en contacto con la naturaleza, la esencia de la vida y el ser humano en sí mismo. Concretamente, nace en la Revolución Francesa, lo que provoca la presencia de rasgos revolucionarios desde el punto de vista del pueblo, tal como podrá ser contar la historia real y denunciar la corrupción o mostrar el aspecto oculto de la sociedad. Así que se puede decir que la novela histórica tiene un papel crítico para con la historia del momento.

Este fenómeno literario continúa en el siglo XIX en varios países occidentales. Mar Langa Pizarro (2004: 108) indica que, “Tras las novelas dieciochescas de marco histórico y finalidad didáctica (Pedro de Montengón, *El Rodrigo*), el siglo XIX trajo consigo el interés por reconstruir el pasado a través de la narrativa de ficción. Y el paradigma son las obras del escocés Walter Scott (1771-1832), quien, desde el nacionalismo romántico, indagó en la historia escocesa (*Waverley*, 1814) e inglesa (*Ivanhoe*, 1820), y encontró en ellas un refugio y un modo de reinterpretar y criticar el presente. El éxito del subgénero se hizo patente en toda la literatura finisecular occidental, tanto romántica como realista: encontramos valiosas aportaciones en Francia (Victor Hugo, *Nôtre-Dame de París*; Alexandre Dumas, *Los tres mosqueteros*; Gustavo Flaubert, *Salambô*), Italia (Alessandro Manzoni, *Los novios*), Rusia (Alexandr Pushkin, *La hija del capitán*; Lev Tolstói, *Guerra y paz*), Alemania (Theodor Fontane, *Antes de la tormenta*), Polonia (Alexander Glowacki, *Faraón*; Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?*), Estados Unidos (James Fenimore Cooper, *El último mohicano*)...” Y también en España seguía esta tendencia con los imitadores durante la misma época.

La novela histórica, que tuvo su época de auge en el siglo XIX, ha seguido cultivándose

en los primeros años del siglo XX, época de entreguerras. Prueba de ello serían países europeos como Inglaterra, Francia y Alemania y, después de la Segunda Guerra Mundial, los satélites europeos de la Unión Soviética. Durante este siglo, la evolución de los Estados hacia naciones netamente capitalistas se fue consolidando con fuerza. Dado que la libertad se consideraba el principal derecho humano, estos países poseían diferentes contradicciones y sectores reaccionarios, al tiempo que se cultivaban ideologías tales como el fascismo, principal causa de la Segunda Guerra Mundial.

En el caso de España, el auge de la novela histórica llegaría en los años 50-60, teñido de una naturaleza de renovación tras el desgaste progresivo de la novela social. Por lo tanto, después de la Segunda Guerra Mundial, la literatura de España se atrasa ante la tendencia literaria mundial, siendo culpable en cierto modo el franquismo. Para poner de manifiesto este aspecto podemos citar a Mari Paz Balibrea (2002: 113-114):

“El problema, claro, es que la modernidad occidental está sufriendo en esos años sus momentos de mayores contradicciones. El mismo proyecto emancipador que hace posible el pensamiento moderno (resumido en el lema revolucionario francés: “Libertad, igualdad, fraternidad”), ha generado situaciones históricas que amenazan seriamente la continuidad de su clase directora, la burguesía, y su sistema capitalista, imperialista, colonialista. Me refiero a comunismos, socialismos, anarquismos, feminismos, movimientos de emancipación de nacionalismos sin Estado, etc. Se trata, evidentemente, del panorama global que hará posible el ascenso transnacional del fascismo. En España, a diferencia del resto de Europa, no será posible contenerlo después de la Segunda Guerra Mundial, una vez que ese fascismo haya hecho el trabajo sucio de eliminar los peligrosos movimientos anticapitalistas.”

Por tanto, España, país no participante en el conflicto, se encontraba en una situación diferente respecto al de otros países occidentales, por lo que la tendencia de su literatura también seguía caminos diferentes como el del tremendismo, experimentalismo, realismo social, etc. Tras dar muchas vueltas durante el franquismo, finalmente llega a España la

novela histórica, aunque con más características y peculiaridades que la acercaban a la novela negra, y que acabaría marcando una época de auge en su historia de la literatura.

2. Tendencia de la novela española bajo el franquismo (1939-1975)

Desde el año 1939, después de la Guerra Civil, hasta 1975, año de la muerte del dictador Francisco Franco, el mundo de la narrativa española se vio coartado por la censura, hecho que no permitió a la literatura ni a la prensa expresarse como debía. La tendencia de la narrativa española básicamente se inclinaba hacia la recapitulación de diversos aspectos de la historia de España. Como la censura no dejaba escribir la realidad en clave política o de manera objetiva, la mayoría de las obras buscaban otra manera de expresarse, pudiendo ser ejemplo de esto “tremendismo”, el “existencialismo” o el “realismo social”. Los escritores empezaron a construir sus obras en torno a la figura de un protagonista problemático, que bien podría constituir una metáfora de la España de entonces: un país colmado de pobreza, desigualdad y hambre por la crisis económica.

Un ejemplo claro lo constituye *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, obra exponente de la narrativa tremendista, cuyo protagonista padece una enfermedad psicológica, manifestando violencia en repetidas ocasiones. En la novela se esboza de igual modo el problema social de la España de la posguerra, aunque solo reflejado en el protagonista, que bien podría ser definido como monstruoso. De este modo se pretende denunciar la violencia de la realidad que producía el franquismo, al tiempo que se obligaba a la población general, ocultando así todas las injusticias cometidas en diferentes niveles y clases sociales. Por tanto, el personaje principal no estará tan castigado tras sus delitos, o al menos no como esperábamos, ni tampoco el asesino se arrepentirá por el crimen, lo cual también puede interpretarse como una metáfora con la España de la época. Esta forma de narrar la realidad se iría delegando progresivamente en otros personajes (hasta llegar a trescientos). Sin embargo, este tipo de novela social acabaría cansando a autores y lectores relativamente pronto.

En los años 60 la novela realista se introduce en el denominado “experimentalismo”, es decir, el mundo narrativo español necesita algo novedoso. Su característica principal es la narración mediante la introspección y subjetivización, a la vez que con retrospectivización. También se caracteriza por precisar una renovación formal junto con una perceptible experimentación técnica y lingüística como sería, por ejemplo, la técnica exponente de esta tendencia, el salto del tiempo, o también denominado como el “tiempo de destrucción”, que Luis Martín Santos destaca de manera formidable en *Tiempo de Silencio* (1962). Darío Villanueva (1987: 28) considera esta obra en la historia reciente de la literatura española como “un cambio en el horizonte de expectativas literarias del lector”. Efectivamente, la participación del lector es muy constante y existen varios puntos de vista en una lectura. En la historia de la literatura española todo lo que vaya a partir de experimentalismo se considera como posmodernismo. Vance R. Holloway (1999: 55) define el posmodernismo español de la siguiente manera:

En general, se ha aplicado a las novelas españolas experimentales desde finales de los sesenta en adelante la acepción que proviene de Hassan y Lyotard¹. Esta, en resumidas cuentas, concibe el posmodernismo como un movimiento irracional, anárquico, resistente a cualquier definición estable y estrechamente vinculado con lo anticonvencional, lo indeterminable y con el experimentalismo vanguardista que anticipa incluso el modernismo occidental.

¹ Vance R. Holloway cita a Hassan y Lyotard en su libro (1999: 42-43): “El crítico americano Ihab Hassan concibió el posmodernismo como una amplia reacción y una alternativa a los postulados de la modernidad cultural, un posmodernismo evidente en gran parte del arte y de la literatura antirracionalista del siglo XX”; “Lyotard plantea el posmodernismo fundamentalmente como una reacción subversiva frente a la sociedad occidental moderna. Caracteriza la modernidad a raíz del capitalismo y sus manifestaciones ideológicas imbuidas de racionalismo, orientación utópica, materialismo, positivismo y un sistema lógico binomial que ensalza los absolutos de la verdad y la mentira, el bien y el mal y la estabilidad del sujeto humano”.

Ihab Hassan (1980: 120-121) opina lo siguiente: “no es que una cortina de hierro o muralla china separe el modernismo del posmodernismo, porque la historia es un palimpsesto y la cultura es permeable al tiempo pasado, tiempo presente y tiempo futuro”. Ihab Hassan, “The Question of Postmodernism”, in *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Garvin, Harry R. Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, 1980.

Por lo tanto, el experimentalismo se pone en marcha como una corriente del posmodernismo. En aquel momento la literatura hispanoamericana produjo una cantidad inmensa de obras en lo que se conocería como “Boom de la novela hispanoamericana”, al que pertenecen Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, etc. como autores más representativos. Estos escritores se enfrentaron a los convencionalismos a través de obras experimentales de marcado carácter político, utilizando una técnica tan auténtica hispanoamericana como el realismo mágico. Según Frederick M. Nunn (2001), “los novelistas latinoamericanos se hicieron mundialmente famosos a través de sus escritos y su defensa de la acción política y social y porque muchos de ellos tuvieron la fortuna de llegar a los mercados y las audiencias de más allá de América Latina a través de la traducción y los viajes y a veces a través del exilio”.

El fenómeno literario de ese momento también impulsó que los escritores españoles desafiassen el clasicismo y experimentasen una nueva forma de escritura. Ya no les importaba contar la realidad del modo en que lo habían hecho antes, y en este nuevo intento los autores abandonaron la estética realista y renovaron la técnica narrativa. Dieron más importancia al lenguaje como algo que coexistía con un lenguaje vulgar y coloquial, así como un lenguaje con rupturas sintácticas, empleando una estructura abierta, aplicando un punto de vista múltiple. También contienen características propias como saltos temporales y espacio comprimido. La obra más representativa del experimentalismo es *Cinco horas con Mario* (1966), de Miguel Delibes.

Ken Benson, en su artículo, “Experimentalismo frente a narratividad (1992)”, menciona la complejidad de las interrelaciones necesarias entre autores, lectores y editores y, sobre todo, la involucración al lector en los textos posmodernistas a través de la comparación de las dos novelas: *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo y *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina. En el mismo artículo el autor afirma (1992: 227): “Los rasgos negativos de posmodernidad (negación de la universalidad, de la razón, de la mimesis) son característicos de la renovación formal que culminaría en el experimentalismo, movimiento que cuestiona explícitamente el modo de acercarse a la realidad del realismo anterior”. Y continúa así “la nueva generación de narradores tiene una concepción de la realidad distinta a la concepción

social y objetiva propia de la generación del realismo de la postguerra. La realidad que se transmite está mediatizada por la experiencia subjetiva y no pretende dar una visión global y totalizante del tema narrado sino transmitir una visión parcial e individual del mundo” (1992: 234).

El experimentalismo aportó a la literatura española una polifonía de voces junto con diversos puntos de vista en el texto, otorgando mayor importancia a personajes secundarios, y supuso el triunfo de una técnica que demostraba la realidad a través de la visión subjetiva de cada personaje, aunque marcando la relatividad de la perspectiva y percepción humana. Como afirma Ken Benson (1992): “la realidad no es algo objetivo y finito, sino que está en continua mutación”. No obstante, cada vez el experimentalismo se distanciaba más de los lectores por su excesiva experimentación y más difícil comprensión y provocaba gran confusión. Al final, los lectores españoles volvieron la vista a la narrativa experimentalista y comenzó la decadencia de la literatura española.

3. Espléndida reavivación de la novela histórica, novela negra española

Como se ha mencionado anteriormente, la novela histórica moderna llegó a España en los años 50-60, aunque no destacó excesivamente en la literatura española en comparación con otros países. De todos modos, poco a poco comenzó a ponerse en marcha. Y llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿qué es la novela histórica? Aquí tenemos que deslindarla bien de los géneros similares. G. Zellers (1938: 9-10) busca la definición de la novela histórica desde su origen:

Los elementos de ficción e historia en conjunto se encuentran en las epopeyas, en las crónicas, en traducciones de leyendas árabes y otras orientales, en cuentos de caballerías de fondo histórico y en unas pocas obras a las cuales se puede aplicar correctamente el nombre de “novelas históricas”.

No obstante, aquí no nos referiremos a la épica, epopeya, las crónicas ni las leyendas como origen de la novela histórica. También existen confusiones entre la novela histórica y la

historia novelada debido a la palabra “histórica”. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la novela histórica es la ficción. La historia solo corresponde a un fondo temporal y espacial para dar verosimilitud a la narrativa, pero luego el contenido puede inventarse y no ha de ser necesariamente real. También provoca una gran confusión la definición del término “histórico”, usualmente catalogado como un hecho que únicamente se refiere al pasado. La palabra “histórica” tiene un sentido más amplio en la literatura. Fernando Larraz (2012) opina lo que sigue sobre la historia: “La historia ya no consiste en representar el pasado, decir cómo fue y explicarlo, sino en hallar en ese pasado pruebas que demuestren las constantes, las leyes y la finalidad del movimiento histórico”. Con este sentido, Carlos Mata (1995: 17-18) define así la novela histórica:

Por su propia naturaleza, la novela histórica es un género híbrido, mezcla de invención y de realidad. Por un lado, le exigimos a este tipo de obras la reconstrucción de un pasado histórico más o menos remoto, para lo cual el autor debe acarrear una serie de materiales no ficticios; la presencia en la novela de este andamiaje histórico servirá para mostrarnos los modos de vida, las costumbres y, en general, todas las circunstancias necesarias para nuestra mejor comprensión de aquel ayer. Pero, a la vez, el autor no debe olvidar que en su obra todo ese elemento histórico es lo adjetivo, y que lo sustantivo es la novela. Y esta es una piedra de toque fundamental a la hora de decidir si una determinada obra es una novela histórica o no: la ficcionalidad, ya que el resultado final de esa mezcla de elementos históricos y literarios no es una obra correspondiente a la historia, sino a la literatura, es decir, una obra de ficción.

Para aclarar este tema nos conformamos con la definición de Solís Llorente (1964: 41): “debe haber una intención en el autor de presentar una época, de aprovechar la ambientación de la novela para dar a conocer la realidad histórica de un momento determinado”, En lo que respecta a los personajes de la novela histórica estamos de acuerdo con el crítico y autor Umberto Eco (1984: 80-81): “la novela histórica, cuyos personajes, aunque fingidos, se compartan como lo harían los personajes reales de aquella época”.

En resumen, la novela histórica es un subgénero narrativo y un género romántico. De

esta manera, como dice Carlos Mata (1995: 35), “los elementos históricos han estado constantemente de moda en nuestra literatura y que, en varias obras a lo largo de los siglos, se han dado distintas combinaciones entre historia y ficción, lo que constituye la característica fundamental de la novela histórica”.

La novela negra también combina historia y ficción, apostando luego por una estructura de intriga e investigación. De ahí su posible pertenencia a la novela histórica, en general, pero con sus características estructurales se presentaría como un subgénero de la novela histórica o, como diría Georg Lukács², debido a que la novela histórica no se define nunca estructuralmente, la novela negra puede ser una parte de la novela histórica por determinados elementos o personajes históricos. Mariano Baquero Goyanes (1989: 153) pone de manifiesto lo siguiente al diferenciar la novela policíaca como un subgénero de la novela histórica: “La novela policíaca, antes que una especie literaria, es sobre todo una estructura. [...] Una novela histórica quedará siempre definida por unos determinados aspectos que la diferencian de otras modalidades novelescas; pero, de hecho, no posee la fijación estructural que es propia de la novela policíaca”. Esta linealidad de la novela histórica continuará también de distintas formas en la decadencia de la literatura española. Pero, en los años setenta, la novela histórica apareció de nuevo sobre el horizonte, esta vez, vestida de negra: la “novela negra”.

Según Santos Alonso (1988), “La obra de Mendoza ponía fin a un periodo de intensa experimentación estilística que se habría iniciado con *Tiempo de silencio*, y la narrativa española recuperaba, con esta obra, sus ‘cauces tradicionales’; el gran público se habría alejado de los autores españoles por su excesiva experimentación estilística, y la obra de Mendoza devolvía a la narrativa hispánica el ‘gusto por la acción’”. A la vuelta de la narrativa de Mendoza en el año 1975 con su gran obra *La verdad sobre el caso Savolta* aludía Ramón Buckley (1996, 115): “La historia parte del presente; la novela histórica regresa al presente, devuelve al lector al momento mismo de su lectura”. El crítico literario subraya la concordancia entre 1917, año en que sucedió el caso de esta novela, y 1975, momento en que

² Georg Lukács se refiere a los géneros de narrativa en su libro *La novela histórica*: “Si observamos, pues, seriamente el problema de los géneros, solo podremos plantear la cuestión del siguiente modo: ¿cuáles son los hechos vitales sobre los que descansa la novela histórica y que sean específicamente diferentes de aquellos hechos vitales que constituyen el género de la novela en general? Si planteamos así la pregunta, creo que únicamente podemos responder así: no los hay”. (G. Lukács, *La novela histórica*, trad. de Jasmin Reuter, México: Era, 1971).

estaban viviendo los lectores. Se intuía fácilmente por las similitudes de acontecimientos de estas dos épocas diferentes, así que se puede decir como si el caso del 1917 hubiera vuelto en el año 1975 como una resonancia, tal y como se dice, “un espejo distante”. Este rasgo de la relación entre identidad de historia y narración será expuesto también por Paul Ricoeur (1995):

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental [...] el tiempo se hace “tiempo humano” en la medida en que se articula en un modo narrativo y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.

Tras ver estos ejemplos no cabe duda de que la novela histórica es un buen ejemplo para reflejar el pasado, como ya se corrobora en *La verdad sobre el caso Savolta*, pudiéndose estudiar la novela negra desde el ámbito literario en el siguiente apartado.

A lo largo del tiempo, la novela negra ha ido adquiriendo numerosos apelativos como novela detectivesca, policial, criminal, etc. Debido a esta amplia variedad terminológica, no deja de haber confusiones respecto a las diferentes denominaciones, existiendo diferencias defendidas por diversos críticos que las califican y engloban en géneros distintos (novela de misterio, de suspense...). Uno de los grandes estudiosos de la terminología, Juan Madrid, habla de la posible confusión de esta denominación: “La novela negra es realista, da una visión sarcástica y crítica de la sociedad que genera el delito, incluido el poder. De todas formas, no me preocupa que se confunda, no soy purista.” (Carmen Lozano, 2010)

No obstante, en este trabajo no deslindaremos la novela negra de las otras, sino que abarcaremos todos estos tipos como un género policíaco en común. En concreto, para referirnos a la novela policíaca española utilizaremos la denominación de novela negra, fundamentalmente, porque las novelas que vamos a tratar en esta tesis contienen elementos en común, como podrán ser el detective, el asesinato y la indagación. Además, aplicaremos el adjetivo “negra” porque la novela policíaca española se publicó de este modo desde su inicio, a imagen y semejanza de la famosa *roman noir* de Francia, poseyendo la trama de estas

novelas un ambiente oscuro y un reflejo negro de la sociedad. Referente a esto último, podríamos citar el *film noir* norteamericano, en donde destacan la violencia, la corrupción, el engaño y el desencanto, habiendo siempre un detective ambientado en un espacio urbano. La novela policíaca americana ya era distinta de la clásica inglesa, pues relataba la realidad como tal y criticaba la sociedad, viéndose, además, el paisaje y ambiente de las grandes ciudades industrializadas de entonces.

Yvan Lissorgues (1994: 176) define así las novelas americanas: “Las novelas de Conan Doyle y de Agatha Christie son ante todo novelas de entretenimiento intelectual, novelas de enigma, cuyo mayor atractivo es el juego cerebral, lógico y racional, conducente al descubrimiento de la ‘verdad’. La psicología está puesta al servicio de la intriga y el detective debe ser lo menos humano que se pueda para no dejarse distraer de la misión concreta que tiene que cumplir”. También Manuel Vázquez Montalbán (1989: 55) opina de este modo: “La novela negra norteamericana ha generado una poética, unas claves para describir la sociedad en un momento determinado, basándose en situaciones reales, pero creando elementos de ficción para que el viaje del lector no sea un viaje condicionando por esa exaltación de la violencia, sino que la impresión dominante al terminar la lectura sea de carácter literario. Cualquiera que recuerde una novela de Hammet, Chandler o Himes sabe que lo que domina por encima de todo es un viaje literario”.

La novela negra mezcla la historia y la ficción. John Macklin (2006: 487) opina lo que sigue sobre la característica del realismo de la novela negra:

La novela negra es similar al realismo clásico en muchos aspectos: se desarrolla en un ambiente urbano, el foco de atención se centra directamente sobre el individuo, y el argumento normalmente adquiere una gran importancia. El género muestra una conexión muy fuerte con la historia reciente de España, y normalmente se propone conseguir una convergencia de pasado y presente. Además, tal convergencia proviene de una nueva desconfianza en la historia y el progreso, lo que a su vez mina una de las premisas fundamentales del realismo clásico.

Este tipo de novela policíaca o criminal tiene un factor de puro entretenimiento. Por

esta razón se ha considerado como un subgénero, una literatura de consumo y no se ha valorado mucho cualitativamente. Sin embargo, la novela negra que surgió en los años setenta y ochenta en España ya empezó a considerarse como un género literario y un tipo peculiar de ficción, ya que presenta elementos históricos, políticos, sociológicos y económicos como una ficción histórica y realista aparte del entretenimiento. Por establecer un límite temporal, su surgimiento podría coincidir con la muerte de Franco, quien coartaría la libertad, para contar la realidad al tiempo que se apuesta por la visión realista como respuesta al cansancio experimentalista.

También se puede decir que la transición democrática española se abrió con la novela negra a partir del año 1975. John Macklin (2006: 488) pone de manifiesto este hecho afirmando que “la novela criminal en España en los años setenta y ochenta ha sido descrita como la ‘novela de la transición’³”. En esta etapa la novela policíaca empezó a tomar dotes de novela negra, añadiendo temas políticos, económicos y sociales al clásico entretenimiento de la novela policíaca. John Macklin lo afirma también: “su nacimiento y el éxito que ha tenido se han atribuido a cambios en las condiciones políticas y sociales. Constituye un avance sobre el realismo social porque es intencionadamente popular”. (488)

Por tanto, como dice Manuel Vázquez Montalbán (1991), “la ficción criminal es el medio más apropiado para escribir una crónica de la realidad contemporánea”. Con el fin de reflejar la transición española a través de la literatura, la novela negra será el género más adecuado como instrumento de crítica social por su abundante cantidad de publicación y por absorber todos los géneros literarios que necesitan para demostrar el realismo.

Asimismo, los narradores de la novela negra poseen unas buenas dotes de observación para reflejar la realidad como los periodistas. Juan Madrid lo comentaba en una conversación con Jesús Hernández (2008): “El periodismo tuvo sus buenos momentos, aunque escasos, durante la Transición española. Después fue ocupado por los grandes grupos de presión –políticos, económicos y financieros–, y dan una visión sesgada de la realidad. El papel histórico de los periodistas lo hacen, en este momento, los novelistas de la llamada novela negra”. Durante la transición, el periodismo todavía estaba bajo presión y no podía

³ Juan Madrid, en una conferencia titulada “La novela policíaca como novela de la transición española” *El País*, 2-10-1981

contar lo que sucedía realmente, mientras que los escritores de la novela negra hablaban de lo que se veía e incluso de lo que no se veía. Básicamente, estas razones son las que nos hicieron elegir este género como forma de analizar la Transición española.

4. ¿Por qué hemos elegido a Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza y Juan Madrid como representantes de los escritores de la novela negra durante la transición?: El estilo periodístico de los tres autores

Tras la Guerra Civil, España se convirtió en un régimen dictatorial a las órdenes del general Francisco Franco, una época convulsa en la que, según afirma Santos Sanz Villanueva (2010: 11), la novela anómala apareció como “la extemporánea aparición de unas pocas novelas de caballerías”, lo que, en sus propias palabras, “es un desvarío”. El crítico español añade esta anotación:

Franco y la Falange se reencarnaban en los nuevos amadises. Un desvarío. La guerra impuso esta anormalidad en la temática, pero quizás más importe que los asuntos impostados es otro aspecto relativo a la subversión del sentido natural de la literatura. La novela, mucha de esta novela, deja de ser una experiencia comunicativa o artística que se recibe como tal para convertir su lectura en un acto de confraternización a partir del cual resultan irrelevantes los principios literarios. (Santos Sanz Villanueva, 2010 : 11)

Los narradores del momento avanzaban hacia un nuevo camino de innovaciones y hacia un realismo que superaba el convencionalismo como naturalismo de herencia. Juan Goytisolo, en 1959, afirmaba en la revista *Acento Cultural* (1959) que “La novela española no puede ser más que realista. El realismo es para nosotros una exigencia moral y una necesidad impuesta por nuestra tradición”. Por tanto, los escritores españoles contaban historias “humanas, particulares y los problemas colectivos de imposible reflejo en los periódicos” (Sanz Villanueva, 2010: 14) de manera realista. En aquel momento, el realismo era un medio para evitar la censura, porque solamente era una simple copia de la vida cotidiana en la calle. El realismo se consideraba como costumbrismo, no se podía prohibir su publicación tan

fácilmente. Pero, poco a poco, se iba convirtiendo en el experimentalismo, algo comprensible si tenemos en cuenta el aburrimiento que acabó generando el mero hecho de limitarse a un solo tema, la falta de imaginación o de innovación. No obstante, como ya hemos comentado, los lectores perdieron progresivamente el interés hacia la narrativa española, puesto que el experimentalismo presentaba un estilo demasiado complejo y cada vez más lejano respecto de la realidad.

A partir de 1975, la novela optó por distanciarse de la experimentación formal. La literatura necesitaba volver a la normalidad al margen de la complejidad técnica y constituyó la novela de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, una señal significativa del surgimiento del nuevo género de la literatura, relacionado con la novela negra: la novela policíaca, paródica, misteriosa, fantástica y testimonial, basaba en datos reales aunque con elementos ficticios. Esta novela tuvo un gran éxito tanto en el extranjero como en España, provocando, a su vez, la atención de un abultado número de lectores con el fin de que volvieran a la narrativa española. Siguiendo esta tendencia, además del entretenimiento, la narrativa negra necesitaba más muestras realistas o testimoniales para criticar y reflejar la realidad. Directamente relacionado con este fenómeno se encuentra el estudio de José Luis Calvo Carilla que señala que “desde la revisión de la historia inmediata a los sobresaltos políticos y sociológicos que estaba tratando de sortear una incipiente democracia sumida todavía en un mar de incertidumbres. Tal narrativa, pese a incluirse en no pocas ocasiones en el cajón de sastre crítico de lo efímero y desechable, responde de nuevo al interés por la actualidad y por las transformaciones ideológicas y sociales que estaba alimentando la Transición.” (José Luis Calvo Carilla, 2010: 228). Sigue anotando a Sanz Villanueva y añade que esta tendencia es “una literatura directa y de fácil comprensión, dependiente de la noticia diaria, de la crónica o del reportaje de actualidad televisivo y de otros medios de comunicación, que recrea los temas que preocupan en el momento” (228).

Por esta razón, algunos periodistas pasaron a practicar también otros géneros literarios como la novela o la poesía, etc. Sobre todo, tenemos que prestar atención a la relación entre el periodismo y la novela negra. Como dice Samuel Amell (1986), “Es obvio que el género (negro) cuadra muy bien con muchas características del periodismo”.

Manuel Vázquez Montalbán combinó su faceta literaria con la estrictamente periodística.

Resultado de una fervorosa participación en los principales medios de comunicación frecuentados por los intelectuales, publicó un gran número de artículos en diversos periódicos de la época. Alexis Grohmann (2006: 17) menciona a Montero, Torres, Umbral, Vicente y Vázquez Montalbán como representantes de esta evolución literaria. Sobre todo destaca Manuel Vázquez Montalbán que es “uno de los autores literarios españoles con mayor producción periodística” (José María Izquierdo, 2006: 153) tanto en periódicos como en revistas. Por ejemplo, los periódicos en que colaboró nuestro autor son *El país*, *La Vanguardia*, *Mundo Diario*, *Mundo Obrero*, *El Periódico de Cataluña*, *Solidaridad Nacional*, etc. y las revistas son *Triunfo*, *Interviú*, *La Calle*, *El Europeo*, *Nuestra Bandera*, etc.

Vázquez Montalbán era un autor prolífico en distintos sectores; además de la narrativa, producían copiosos relatos sobre “la comunicación y los *mass media*, sus aproximaciones sociológicas a lo popular y sus artículos de corte más político, asuntos que trató en la prensa y en libros de considerable éxito: *Informe sobre la información* (1963), cercano al estudio, o *Crónica sentimental de España* (1971), con enfoque de reportaje periodístico, aunque muy vivencial, un ‘tono mantenido de crónica poética’ [...]” (Santos Sanz Villanueva, 2010: 413-414)

José V. Saval (2004: 80) recuerda a Manuel Vázquez Montalbán como periodista en *Solidaridad Nacional*⁴:

Los artículos aparecidos en *Solidaridad Nacional* demostraron que Vázquez Montalbán era un gran periodista con una pluma cargada en el tintero de la ironía y la crítica social, cuyos temas iban a ser una constante en su obra, los cuales serán como he comentado antes la memoria colectiva, la importancia de la cultura popular y el protagonismo de la

⁴ Según José V. Saval (2004: 75), Manuel Vázquez Montalbán empezó a escribir para el periódico de la Falange, *Solidaridad Nacional*, para conseguir independencia económica después de finalizar sus estudios en Filosofía y Letras en Barcelona. *La Solidaridad Nacional* es el antiguo diario cenetista *La Solidaridad Obrera*, ahora perteneciente a la Prensa del Movimiento, que solía reclutar a estudiantes en prácticas.

ciudad de Barcelona como ente social vivo y cambiante. La experiencia de la *Soli* significó para Manuel Vázquez Montalbán el definitivo tránsito ideológico de posturas pseudomarxistas a la militancia comunista.

Bernard Bessière (2006: 363) presenta un convincente episodio durante el que Manuel Vázquez Montalbán formaba parte de los grupos de periodistas-activistas del momento:

En febrero de 1975, unos meses tan solo antes de la muerte de Franco, con motivo de una conferencia que pronunció Vázquez Montalbán en Berlín, este pudo comprobar que el grupo de españoles que había acudido a la ponencia venía a escuchar a un periodista de *Triunfo* y no a un representante de unas Letras españolas... de las que ignoraban casi todo.

Su predilección por el comunismo se puede apreciar con claridad en sus artículos, en los que aparecen discursos ideológicos sobre el marxismo. Según José María Izquierdo (2006: 151), “El discurso ideológico montalbaniano se fundamenta en la teoría marxista vinculada aún al pensamiento juvenil hegeliano en la que el intelectual debía cumplir un papel democrático centrado en facilitar el proceso de hacer conscientes en los actores sociales de los fenómenos políticos y culturales que se producen en la sociedad humana”. Por ello, Vázquez Montalbán proyecta esta ideología a su serie de Carvalho. Por ejemplo, en *Los mares del Sur* aparece el primer encuentro de Ana Briongos y Stuart Pedrell en una reunión de comunistas, en la que los personajes mencionan a algunos líderes comunistas como Gramsci, quien llegaría a influir en el propio Vázquez Montalbán. Podemos leer un ejemplo del discurso entre Ana Briongos y Carvalho:

- Usted, como todos los guripas, desconocen muchas cosas de la clase obrera.
- No soy un guripa.
- Yo no me trago lo del pariente perdido.
- Y hace bien. Pero no soy un guripa. La familia del muerto me ha encargado que investigue. Es un oficio como otro cualquiera. ¿No ha leído nunca novelas policíacas?
- Tengo otras cosas que leer.

- Gramsci le á novelas polic ácas e incluso tiene una teor ía sobre novelas polic ácas. ¿Sabe usted quién es Gramsci?
- Un italiano
- Muy bien. Uno de los fundadores del Partido Comunista Italiano. (*Los mares*, p. 158)

El detective Carvalho menciona a Antonio Gramsci, en quien el propio autor se inspiraba. Según John Macklin (2006: 499), la teor ía sobre la novela de detectives de Antonio Gramsci por boca de Vázquez Montalbán es la siguiente: “Para Gramsci, el papel del intelectual es movilizar a la clase trabajadora y esto lo logrará evitando los órganos oficiales de la cultura para contribuir a la transformación de la estructura superior de valores aceptados. La construcción de una literatura popular era parte del proceso de culturización y, por tanto, de liberación política”. Vázquez Montalbán escribió este tipo de novela conforme a su convicción y desempeña as ísu papel intelectual.

Cuando desveló cómo ocurrió el asesinato de Stuart Pedrell, Carvalho preguntó de quién fue la idea de tirar el cadáver de Pedrell al abogado Viladecans y le respondieron del siguiente modo: “Un reportaje de *Interviú* denunciaba la maldad de los ricos y de paso todo el tinglado de las empresas donde estaba metido Carlos... No hab ía elección posible.” (2006: 209)

Como ya hemos comentado, Vázquez Montalbán colaboró en la revista *Interviú*, que a su vez era “uno de los dos medios periodísticos en los que escribió en los últimos años de su vida” (José María Izquierdo, 2006: 155)⁵. Por tanto, tuvo la oportunidad de sacar partido a esta experiencia period ística como columnista, que le ayudó a convertirse en un narrador una visión perspicaz a la hora de leer la realidad y criticarla con más confianza, demostrando as í la verdadera función de esta revista.

Tras su fallecimiento el 18 de octubre de 2003, Eduardo Mendoza realizó un homenaje a su amigo heredando el encargo de la columna de Vázquez Montalbán:

⁵ José María Izquierdo lo menciona al mismo tiempo que informa de que “Se pueden leer los artículos publicados en *Interviú* de 1998 a 2003 en <http://www.zetainterviu.com/mvm.asp> as í como una bibliografía del autor”, de nota de pie en el mismo artículo (2006: 155).

Porque durante varias décadas Manuel Vázquez Montalbán ha sido el punto de referencia de nuestro tiempo: del que nos ha tocado vivir individual y colectivamente, el que va de los años oscuros de la sopa de ajo y la copla, a los del Nasdaq y la confusión; y del tiempo que nosotros, uno a uno, a trancas y barrancas, nos hemos ido construyendo. Y en ningún sitio su presencia ha sido más conspicua ni su función más clara que aquí, en esta misma columna, que ya no volverá a firmar. (Eduardo Mendoza, 2003)

Además de entretenimiento, como eran buenos observadores, sus obras contenían buenos testimonios e investigación cualitativa por su propia profesión, algo que les faltaba a los otros novelistas. García Sánchez (1991: 33) pone esto de manifiesto:

Los reporteros, provenientes casi todos ellos del mundo de la prensa escrita, siempre al acecho de la más rabiosa actualidad, con sabrosos contactos al más alto nivel y un indudable correcto estilo escribiendo. Conocidos, más que por sus obras en sí por sus columnas de opinión en revistas de información general. Sacralizados por una gran masa de gente insatisfecha, de esa que ocupa un ochenta y cinco por ciento de sus días criticando el poder, sea cual sea. Partidarios de temas más o menos sociales, pero fanáticos de la novela negra o de intriga. Capaces de hacer cualquier cosa de modo brillante y capaces también de vender lo suyo, ante un gran segmento de lectores, como literatura de ciertos vuelos. Entretienen, eso es innegable.

La novela negra será un género más adecuado de cara a practicar una narrativa de tintes periodísticos. Como dice Mari Paz Balibrea (2002: 113), “el género negro que es capaz de apelar tanto al lector que se considera culto como al que ninguna pretensión literaria invoca, tanto al que busca una lectura política, comprometida e intervencionista en el medio social e histórico en el que se produce, como al que persigue el puro entretenimiento”. Por estas razones, la novela negra española escrita por periodistas se diferencia cualitativamente de la novela negra americana, construida en su totalidad exclusivamente como un género de puro entretenimiento. No obstante, de igual modo se puede considerar como una novela

histórica y social.

Juan Madrid, además de escritor y guionista de TV y cine, también era periodista. Empezó a trabajar en el mundo del periodismo en 1973, en revistas como *Índice*, *Triunfo*, *Cambio 16* desde 1973-1993, llegando a ser colaborador y articulista fijo de *Diario 16*, *El País* (1993-1994) y de *El Mundo* (1995). Juan Madrid era un gran reportero de sucesos, pero su estilo de escritura era demasiado directo y violento. Javier Valenzuela así lo expresa en una entrevista realizada con Juan Madrid: “Sus jefes le censuraban su empeño en escribir de modo directo, fibroso, comprometido (“demasiado literario, decían”). Le instaban a usar el estándar distante, frío y gris que terminaría adueñándose de la prensa española. Así que se puso a escribir novelas policíacas y al cabo de unos años eso se convirtió en su principal ganapán.” (*El País*, 2008)

Además, como sufría la censura, el periodismo de entonces tampoco funcionaba bien. El mismo autor continúa opinando en la misma entrevista: “En el siglo XIX la novela contó la realidad y en buena parte del XX lo hizo el periodismo. Pero el periodismo lleva ya muchos años renunciando a contar lo que pasa de veras. Y si quieres saber cómo es el mundo en que vivimos, lo mejor vuelven a ser las novelas y las películas.” (*El País*, 2008)

Su confianza en el género negro fue empleada como un instrumento perfecto para demostrar la realidad, más que el periodismo. El mismo autor decía: “La novela negra hoy tiene mucho más éxito, aunque se ha venido haciendo desde hace tiempo y tiene gran acogida porque ha sustituido al periodismo de información. Los periodistas hoy no investigan, están en crisis, solo están en lucha de poder con el contrario por intereses económicos, y los periodistas de 26 años no pueden sustituir al conocimiento y a la experiencia. Es de risa” (Carmen Sigüenza, 2010)⁶.

No obstante, Juan Madrid tampoco puede negar la influencia del periodismo en su actividad literaria. Samuel Amell lo afirma en su artículo ya citado (1986: 10): “Las novelas y cuentos de Juan Madrid no hubieran sido posibles sin su labor de redactor de sucesos y

⁶ Carmen Sigüenza, “Juan Madrid asegura que “la novela negra ha sustituido al periodismo, hoy en crisis”, en una entrevista realizada por Juan Madrid con un grupo de periodistas, horas antes de su participación en el Getafe Negro, nota escrita por Carmen Sigüenza y publicada en 21 de octubre, 2010 por Google Noticias.

sociedad de *Cambio 16*: sus artículos sobre el mundo del crimen en general, o en algunos casos sobre crímenes concretos como el de los Galindos, son la base de sus novelas”.

Por estas razones, dejó su trabajo como periodista y se convirtió en novelista. Su oficio en el mundo del periodismo le brindaba la posibilidad de hablar de temas sin límite para denunciar la sociedad y también le ofrecía la oportunidad para crear los personajes de sus novelas, que realmente inspiraban el encuentro con diferentes tipos de gente para su investigación cuando ejercía como periodista. José V. Saval (1994b: 158) no escatima elogios a Juan Madrid, al que califica como el mejor escritor español en el género de novela negra española:

He is probably the most genuine of detective fiction authors in Spain in its hard-boiled variety. A social historian by education and a free-lance criminal investigation reporter by trade, Madrid himself resemble a character taken out of a vintage *roman noir*. [...] Juan Madrid found in the *noir* genre a powerful vehicle that enabled him to develop his own project: a contemporary urban novel of social criticism. [...] Madrid practices a crude and straightforward realism, with vigorous impressionist caricature sketches and a direct and forceful language. His crudeness is somewhat softened by a compassionate attitude towards society's victims: the poor, the marginal and the losers. Madrid recurs to another old Spanish literary tradition: *costumbrismo*, that literature of manners that has for its central objective the depiction of local types and customs. Throughout his novels Madrid presents with a quick and effective stroke a whole range of milieux and social types extracted from the underworld: small time delinquents, petty criminals, pickpockets, prostitutes, drug dealers and corrupt cops. This sordid atmosphere pervades all of Madrid's novels.

El autor combina el realismo, siempre presente en sus novelas, con un cierto toque de crueldad a través de un estilo peculiar que se refleja en unos diálogos muy vivos, en los que utiliza un lenguaje coloquial, como si fuera una película. Posteriormente lo podremos ver con más detalle. Como dice Javier Valenzuela (*El País*, 2008), “Para Juan Madrid el género negro no es un pretexto, es una vocación.” Este es uno de los motivos por los que hemos elegido a

este autor como representante del género negro para esta tesis.

Cuando se habla de la novela negra, sin duda, hay que hacer especial mención a una de las figuras de la literatura española contemporánea que mejor representa este género a través de su prosa: Eduardo Mendoza. Nacido en 1943, en Barcelona, estudió la carrera de Derecho y al contrario que los autores mencionados no ejerció labores periodísticas. Antes de introducirse en el mundo literario, trabajó en varias empresas, durante siete años como abogado, para luego, en 1973, irse a Estados Unidos gracias a un puesto en la ONU como traductor. Allí publicó su primera novela detectivesca, *La verdad sobre el caso Savolta* que, a su vez, se considera la primera novela de la Transición española. Al principio, el título de este libro era *Los soldados de Cataluña*, pero Mendoza fue obligado a cambiar dicho título por el actual. Nada más publicarlo obtuvo gran interés por parte del público español. A grandes rasgos, este libro trata de un caso que ocurrió a principios del siglo XX, tomando como fondo temporal el fin de la Primera Guerra Mundial y como fondo espacial la Barcelona de la época. El caso posee una verosimilitud extraordinaria respecto a la obra, pues Eduardo Mendoza conocía perfectamente la función de la novela histórica. Eduardo Ruiz (2002: 147) opina lo siguiente sobre *El caso Savolta*: “entre los ingredientes imaginarios se mezclan elementos verídicos que describen acontecimientos auténticos del pasado. Eduardo Mendoza no plantea sus novelas como entes históricos sino como valoraciones subjetivas (y, por tanto, manipulables) de un hecho histórico que, paradójicamente, también ha sufrido diversas manipulaciones desde su inicio”. Escribe el mismo autor (2002: 148) que este libro es “el juego de Mendoza; el documento como material en el que se apoya el historiador es el garante de la reconstrucción del pasado: artículos periodísticos, fichas policiales, documentos judiciales, versiones policiales. En este momento, cuando la impresión de realidad está desarrollada, se inicia el juego; este ludismo mendocino, ávido en mostrar cómo la realidad puede ser mostrada y entendida de muy diversas formas”. La razón de sus divertidos textos la explica Ramón Buckley (1996: 114) en el siguiente fragmento:

Mendoza no cree en la historia, ni en la crónica histórica, ni en el ‘género negro’, ni en el artículo periodístico, ni en la autobiografía, ni en el relato picaresco, ni en la ficción pura. Y precisamente porque no cree en ninguno, emplea todos estos diferentes géneros en su obra, no para que “concierden” unos con otros, sino para que no concuerden, para que

se cuestionen entre sí La verdad, esa verdad que se busca desde el título mismo de la obra, nacerá precisamente de la confrontación de todos estos diversos géneros; surgirá de la negación misma que los unos hacen de los otros: de la denuncia que el relato picaresco hace del folletín o del melodrama, de la que el género negro hace del acta de un interrogatorio judicial, o de la que la crónica periodística entabla contra la narración en primera o tercera persona.

La trilogía de Eduardo Mendoza posee rasgos literarios quijotescos, picarescos y carnavalescos, donde hallamos un predominio claro de la parodia y el humor. No obstante, el escritor catalán no tenía ninguna intención de mezclar los géneros literarios puesto que no se fiaba en ninguno, aunque, como veremos, en sus novelas tiende a presentarlos de manera aunada.

Un año después, Eduardo Mendoza ganó el Premio de la Crítica con esta novela y lograría así hacerse un nombre en todo el mundo. Por tanto, sus siguientes novelas ya estaban garantizadas por su calidad, siendo esta vez más humorísticas, con parodia, ironía y carácter detectivesco (aunque sin olvidar la crítica social con su buena observación y denuncia): “la corrupción en los altos círculos de poder y de la explotación que ayuda a mantener una sociedad injusta” (Vance R. Holloway, 1999: 112).

A pesar de que nunca habría sido periodista como los otros dos novelistas que aquí estudiamos, los ojos de Mendoza son muy agudos para mirar y observar la realidad, y además su talento para escribir es inmejorable. En su trilogía de detective anónimo, *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras* se pueden apreciar estos elementos mencionados. Vance R. Holloway (1999: 113) no escatima en los elogios sobre las novelas de Eduardo Mendoza:

“En el terreno literario, el posmodernismo es evidente no solo en la subversión de la hermenéutica detectivesca, sino también en el trastocamiento de un género, la novela policíaca, en otro, la novela picaresca. Trazos de este género son las narraciones en primera persona, la serie de acontecimientos episódicos que exponen la vulnerabilidad del protagonista al egoísmo social y el escarmiento del personaje principal a raíz de burlas y chistes relacionados con los olores, las prendas, la comida, el deseo sexual y el pudor. Sin embargo, también se

hace burla de las fórmulas picarescas que se basan en el padecimiento físico infligido por un mundo amoral y corrupto, puesto que el estado hiperbólicamente maloliente y malvestido del protagonista es risible, así como lo son la mayoría de sus acciones a lo largo de la novela.”

Eduardo Mendoza es muy hábil para conjugar la ficción con la historia y jugar al mismo tiempo con sus propias técnicas literarias. Miguel Herráez (1996: 75) pone de manifiesto este aspecto de Eduardo Mendoza: “revisar una realidad y [...] traducirla en circunstancia[s] histórica[s] [que] afianzan un perfil de lo histórico muy concreto, un perfil que indaga hacia la interrogación [...] con respecto a la Historia, [...] que busca respuestas de la Historia”. Este hecho pudo hacer que los lectores españoles dudaran de lo que pasó realmente en el pasado. Denita Steinbach Drees (2002: 131) opina: “Mendoza sensitizes his readers to the probability that the fiction with which he surrounds actual historical events may have been a fiction of the past that, in its time, was generally accepted as true in his writing...”

Aunque no era periodista, su narrativa daba más credibilidad a los lectores que los propios periódicos, los lectores “confiaban” en lo que decía el autor. Por lo tanto, podemos decir que sus novelas tenían una función similar para mostrar y denunciar la realidad, tal y como hacía la prensa en la época.

Por fin, y aunque con mucha tardanza, Mendoza acabaría trabajando en la prensa. Después de morir su amigo íntimo, Manuel Vázquez Montalbán, el autor barcelonés aceptó el puesto que tenía su amigo como columnista en los periódicos. Este hecho lo cuenta también José V. Saval (2006: 166): “La trayectoria periodística de Eduardo Mendoza es escasa y su aparición en el mundo del columnismo periodístico se debe fundamentalmente a la inesperada muerte de Manuel Vázquez Montalbán. Mendoza nunca había publicado columnas anteriormente aunque sí se había prodigado en la redacción de artículos. Su firma ha aparecido en artículos publicados en los periódicos *El País*, *El Mundo* y *Avui*.” No obstante, debemos señalar que su tardía aparición en el periodismo no fue por falta de su talento como periodista sino por su opulenta cualificación.

En resumen, Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza y Juan Madrid fueron intelectuales y figuras de relevancia durante la Transición española. Como escribe Juan

Francisco Fuentes (2002: 283), la acción cultural del intelectual “desborda ampliamente los límites de la creación literaria y de los géneros tradicionales para implicarse de lleno en los debates sociales y políticos que sacuden al país”. Estos tres novelistas lo sabían perfectamente y actuaban de este modo. También sus obras aportaron a los lectores españoles el saber mirar y pensar sobre el pasado, reflexionando sobre la realidad del presente. Por tanto, podemos decir que ejercían su papel de intelectuales para con la población.

Estos tres autores conocían perfectamente la función que tenía la novela policíaca y escribieron con sus propias técnicas la novela negra española con una clara intención crítica. Sobre todo, Vázquez Montalbán entendía muy bien la estructura de la novela detectivesca y afirmaba que: “La novela policíaca es una encuesta de sí misma. Es una indagación a base de preguntas y respuestas y estableces un recorrido en el cual son cómplices el que escribe y el que lee. Y al final llega a desvelar el enigma pero a través de una encuesta. Es un método evidentemente de un carácter sociológico.” (William J. Nichols, 1998). También opinaba sobre la poética de la novela negra y sus escritores:

La poética de la novela negra me sirve para construir la serie de Carvalho, crónica del desencanto español y europeo, de la corta distancia entre el optimismo crítico de los años sesenta y el pesimismo catastrofista de los ochenta. El referente policíaco es explícito en otros novelistas españoles como Juan Madrid o Andreu Martín, pero queda implícito en la novelística de Marsé o de Eduardo Mendoza dentro de la estética de la sensibilidad postmoderna. Cualquiera dispone de una información literaria, una capacidad de descodificar cualquier ismo literario, cualquier paquete estético, poseedores de todo un patrimonio de códigos lingüísticos de apuestas estéticas, de tendencias del gusto, y podemos coger esta o la otra, pero lo que no aceptaba una sensibilidad lectora es que fuera una reproducción mimética. Somos libres de utilizar cualquier procedimiento, cualquier código, pero hemos de aportar el factor innovador, el factor que implica la violación de la apropiación mimética de un género concreto, un código concreto, un patrimonio. (Manuel Vázquez Montalbán, 1998: 86-87)

Como expresa José F. Colmeiro (1994a: 247-248), “llama sus obras aún una crónica de

la transición en España. Exactamente como en las novelas de Mendoza y Montalbán, las de Juan Madrid quieren dar voz al mundo marginal porque esta voz está frecuentemente ausente en la literatura española.” Estos tres escritores mencionados se merecen ser elegidos como representantes de la novela negra española para estudiar la época de la transición. Así que, en adelante veremos las obras de cada escritor y las analizaremos desde el punto de vista de la “novela negra” y el “texto carnavalesco”. A través de este análisis podremos observar la evolución de la Transición española desde el escenario de Barcelona con Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza, y desde el escenario de Madrid con Juan Madrid.

Capítulo I. Análisis novelístico: las técnicas de la novela negra como espejo social

1. Manuel Vázquez Montalbán: *La soledad del manager* (1977), *Los mares del Sur* (1979), *Asesinato en el Comité Central* (1981) y *Los pájaros de Bangkok* (1983)

1.1. Introducción

La razón por la que decidimos llevar a cabo este trabajo fue la duda de por qué ‘la novela negra’ que surgió en la transición de España se trata de una manera diferente a la novela policíaca clásica y cómo se refleja la realidad española de esa época en estas obras. En el transcurso de los 70, la novela negra española entró en su época más espléndida gracias a autores como Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Antonio Muñoz Molina, Jorge Martínez Reverte, Francisco González Ledesma, etc. Según Agustín Cuadrado (2010: 202), “Parte del éxito de estos autores posiblemente se deba a la inestabilidad que ofrece la Transición española hacia la democracia”. Como dice José V. Saval (2004: 150), “en la línea de los personajes de Philip Marlowe de Chandler y Sam Spade de Hammett, Vázquez Montalbán creará a Pepe Carvalho, el primer héroe de la serie negra en España”.

El pionero más conocido de este estilo literario en España es Manuel Vázquez Montalbán. “Todos los historiadores de la literatura están de acuerdo para afirmar que Manuel Vázquez Montalbán es quien inicia, en 1979, con *Tatuaje*, la corriente detectivesca en España.” (Yvan Lissorgues, 1992: 177). Debido a que Vázquez Montalbán era comunista, antifranquista y participaba en el PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña), sus ideas políticas se reflejan muy bien en sus obras. Cultivó con profusión sobre diversos temas como poeta, ensayista, periodista y novelista, pero sobre la mayor parte de su éxito se debe a Pepe Carvalho, protagonista de sus novelas negras. Este destacable detective hizo que Vázquez

Montalbán se situara en la primera posición de los novelistas de la novela negra española. Su cuarta obra de la serie Carvalho⁷, *Los mares del sur*, le hizo acreedor del Premio Planeta (1979) y dos años después, del Prix International de Littérature Policienne (París 1981). Luego, algunas de sus novelas fueron adaptadas al cine o a la televisión.

Como esta tesis se centra en las obras de la Transición Española (1975-1983) estudiaremos las cuatro novelas de la serie Carvalho de Vázquez Montalbán que se corresponden con esta época. Son *La soledad del manager* (1977), *Los mares del Sur* (1979), *Asesinato en el Comité Central* (1981) y *Los pájaros de Bangkok* (1983)⁸.

A continuación realizaremos un proceso analítico de su narrativa en estas cuatro obras mencionadas en base a la teoría de la novela policíaca de Todorov como la novela de misterio y la novela de suspense. Según Todorov (1997), la novela policíaca clásica es una novela típica de misterio y en este tipo de novela es muy importante la intriga. Por eso el detective que soluciona el misterio tiene inmunidad y su inteligencia es imprescindible. En la serie Carvalho, por el contrario, el detective siempre está en peligro y provoca el suspense y la curiosidad de los lectores por su desarrollo. Según Todorov, esta novela no sería una novela de misterio ni de suspense, sino que más bien conformaría una mezcla de ambas.

Normalmente la novela de misterio presenta una trama típica que implica una parte para la presentación del crimen y otra parte para la resolución del mismo. Pero en las novelas de la

⁷ Montalbán creó una de las series de novela negra más exitosas y prolíficas de la literatura española. Esta serie, protagonizada por el detective Pepe Carvalho. A través de sus novelas podemos observar la vida española en una particular crónica de la transición española. Como dice Jose V. Saval (2004: 170) “Las cuatro novelas que siguieron a aquella primera aparición de Carvalho consolidaban al personaje”, *Yo maté a Kennedy* (1972), *Tatuaje* (1974), *La soledad del manager* (1977) y *Los mares del Sur* (1979) hacen al protagonista Pepe Carvalho que sea un puente para legar una crónica sociopolítica, histórica y cultural de los últimos 40 años. A continuación aparecen de siguiente orden: *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Los pájaros de Bangkok* (1983), *La Rosa de Alejandría* (1984), *El balneario* (1986), *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas* (1987), *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1989), *El laberinto griego* (1991), *Sabotaje olímpico* (1993), *Roldán, ni vivo ni muerto* (1994), *El premio* (1996), *Quinteto en Buenos Aires* (1997), *El hombre de mi vida* (2000), *Rumbo a Kabul - Milenio Carvalho, Vol. 1* (2004), *En las antípodas - Milenio Carvalho, Vol 2* (2004)

⁸ A partir de ahora, *La soledad del manager* de Manuel Vázquez Montalbán lo cito como *La soledad* por la primera edición, Barcelona: Planeta, S.A., 1997, *Los mares del Sur* lo cito como *Los mares* por la primera edición, Barcelona: Planeta, S.A., 2006, *Asesinato en el Comité Central* lo cito como *Asesinato* por la tercera impresión, Barcelona: Planeta, S.A., 2010, *Los pájaros de Bangkok* lo cito como *Los pájaros* por la primera edición, Barcelona: Planeta, S.A., 2003.

serie Carvalho no hay resolución. En estas obras no es importante quién mató a la víctima sino cómo es el ambiente de Barcelona de aquella época y qué provocó esta situación horrorosa. Al final, estos problemas no se pueden solucionar porque al fin y al cabo los crímenes provienen de la falta de confianza ante la sociedad y la contradicción social. Por lo tanto, la serie Carvalho no se enfoca en la resolución del misterio del crimen sino que demuestra las contradicciones fundamentales de la sociedad de Barcelona a través del diálogo de los personajes usando la parte de la investigación del detective como una estructura de novela policíaca. También en esta obra hay algunas peculiaridades en comparación con otras novelas y podemos comprobarlo en el análisis siguiente.

1.2.Fondo espacial: Barcelona, Madrid y Bangkok

Durante la transición española, la economía sufrió un notable desarrollo de forma acelerada en poco tiempo, hecho que provocó un cambio drástico en el sistema económico y social de España. El resultado de la industrialización alzó a las grandes ciudades industriales como Barcelona, Madrid y Bilbao etc., pero al mismo tiempo esta situación provocó muchos crímenes. Las grandes ciudades se iban convirtiendo en lugares peligrosos, centros de crimen y corrupción. Por lo tanto, en España no había carencia de elementos para que apareciese la novela del crimen como en Estados Unidos y otros países europeos. Sobre la sociedad contemporánea española, Mari Paz Balibrea (2002: 117) dice así

Lo más importante de la narrativa negra de esos años es que aprovecha ese espacio, en sintonía con un público que, además de entretenerse, busca claves críticas para navegar una sociedad conducida del desencanto al paro y a la euforia consumista, sin detenerse nunca para efectuar una reflexión crítica. En mi opinión, es esta encrucijada la que explica el empuje de la novela negra española a partir de 1975 y la que marca su cambio de signo a medida que se afianza como definitivo el Estado democrático, su posición en Europa, su lugar dentro del capitalismo tardío y la posmodernidad.

El incipiente desarrollo de la novela negra en España se produce a partir de la segunda

mitad de los años setenta, un inicio relativamente tardío en comparación con la aparición de este tipo de novela en otros países. Dejando a un lado el clima criminal y de corrupción que asolaba España, el motivo fundamental por el que se produjo esta tardanza fue la férrea censura implantada por el régimen franquista. La censura prohibía, estrictamente, la crítica de la sociedad franquista, y normalmente las novelas negras critican esta sociedad en general a través de su estructura y en especial la novela policíaca como la parte de investigación del detective. Sin embargo, después de morir el dictador Francisco Franco en 1975, España cambió a un régimen de monarquía constitucional que suprimió la censura favoreciendo así un rápido cambio hacia el liberalismo. Según Mari Paz Balibrea (2002: 115), este nuevo desarrollo histórico en las ciudades es claramente un acicate del género, que encuentra en aquellas nuevas fuentes de inspiración al servicio de una literatura realista y crítica.

1.2.1. Barcelona, la ciudad de Pepe Carvalho

Las obras de Manuel Vázquez Montalbán tienen como fondo de la acción novelística su ciudad natal, Barcelona, una de las ciudades españolas más problemáticas de esta época por los elevados índices de criminalidad, la mayor parte de ellos cometidos a causa de la agitación política, las muchas oposiciones entre la clase del proletariado y de la burguesía, el anonimato urbano, la corrupción materialista y la resistencia a la integración multicultural. Barcelona fue la ciudad más desarrollada durante la transición española y al mismo tiempo la más oprimida durante la dictadura de Franco.

Las cuatro novelas de la serie Carvalho que tienen como marco común la época de la transición española transitan de un ámbito posfranquista (1975-1982) hasta la entrada de un ambiente democrático en España. En el contexto histórico de estos años España se enfrenta a cambios radicales en muchos ámbitos, como el modelo de economía, político, ideológico y el de la sociedad.

En el proceso de la transición democrática, Barcelona, ciudad hedonista y alocada, se convirtió en un foco de recepción de inmigrantes debido a Desarrollismo que “se caracterizó por la construcción masiva de viviendas con participación de capital privado y la aplicación

de un modelo urbanístico nuevo y característico de la época como es el polígono” (Meritxell Benedí Altés, Laia Herrera Pujol, Marc Lecha Adan, 2001 : 5). Por tanto, desencadenó enfrentamientos ideológicos claros y constantes. Así pues esta ciudad constituye un espacio implícito para demostrar una España multicultural.

Pues no lo diga en broma. Hay negros. Guineanos y de otras partes. Lo que no se puede controlar ya es el ló de los realquilados. Hay viviendas pensadas para cuatro personas y muy justitas, en las que están viviendo diez. Dicen que es para pagar los plazos, pero también por dejadez. Donde caben cinco, caben veinte. Adelante, y no es manera. Ahora tengo una carpeta llena de anónimos sobre realquilados chilenos y argentinos que no tienen los papeles en regla. ¿De dónde ha salido toda esa gente? (*Los mares*, p. 128)

Según el diálogo entre Carvalho y Vila en *Los mares*, podemos saber que la Barcelona de aquella época estaba llena de inmigrantes y extranjeros indocumentados.

Junto a la garita donde vendían los tickets para las golondrinas, yacía una desastrada y sucia muchacha con niño mamante y semidormido. Un cartón a su lado contaba la historia de un marido canceroso y de una situación de extrema necesidad que exigía la limosna del paseante. Pedigüeños, parados, seguidores del Niño Jesús y de la santísima madre que los parió. La ciudad parecía inundada de fugitivos de todo y de todos. (88)

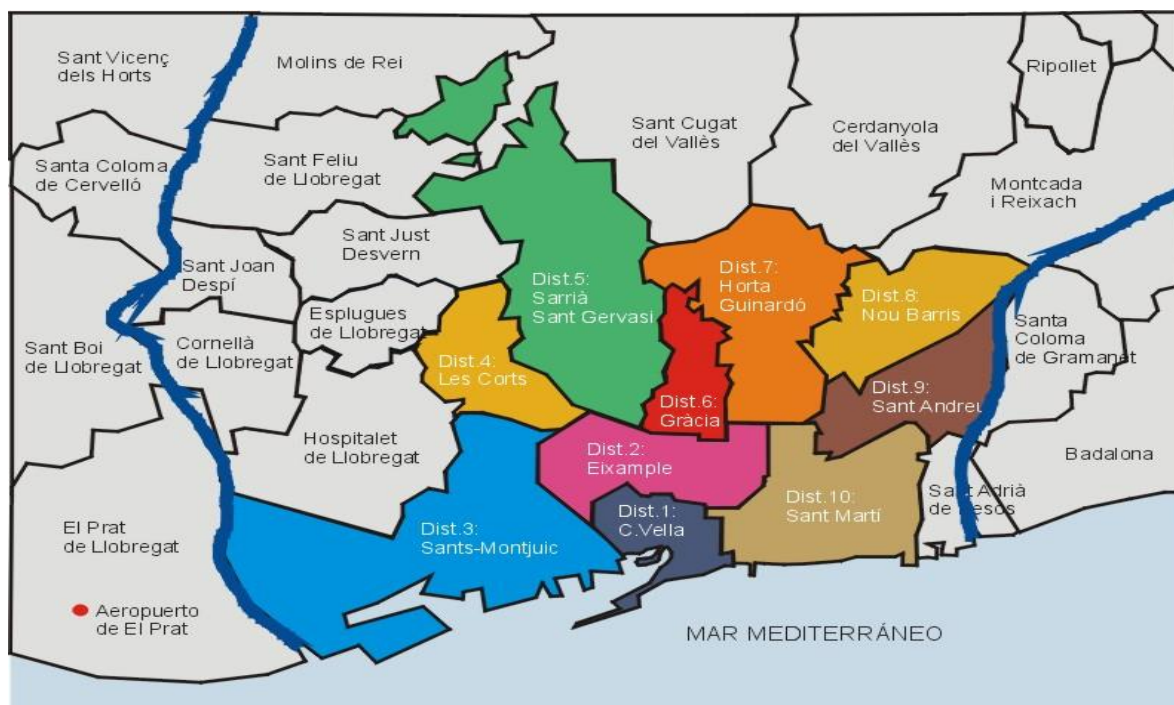
También en *Asesinato* la descripción del autor nos hace imaginar que Barcelona era una ciudad muy desordenada que perdió el control por abusar de la libertad.

La calle de la Cera ancha se bifurcaba en la de la Botella y de la Cera estrecha, donde el cine Padró había dejado de ser cine de viejos, gitanos y niños campaneros para convertirse en Filmoteca. Quién te ha visto y quién te ve, barrio del Padró repoblado de inmigración cosmopolita, guineanos, chilenos, uruguayos, muchachos y muchachas en flor y marihuana ensayando relaciones postmatrimoniales, prematrimoniales,

antimatrimoniales, librerías contraculturales donde el nazi de Hermann Hesse coexistía [.....]. (*Asesinato*, p. 39)

En las descripciones de Barcelona, Vázquez Montalbán suele usar los nombres reales de los lugares y los acontecimientos históricos para dar verosimilitud a su obra. Especialmente, en *Los mares*, la ubicación de los trabajos y de las residencias de los personajes se describe con todo detalle. Sobre ello Dennis Porter (1981: 189) asegura lo siguiente: “In its broadest sense, then, the landscape which is represented as the backdrop to crime in a detective novel is as ideologically significant as stylistic level and the type of hero”.

Si dividiésemos Barcelona en cuatro zonas serían el Este, el Oeste, el Sur y el Norte, Sant Andreu está en el Norte de Barcelona, San Magín en el Sur, Ciutat Vella en el Este, Sarrià-Sant Gervasi en el medio del Oeste y Sant Cugat en el extremo del Oeste.



En esta obra los personajes de la clase alta viven en Sarrià-Sant Gervasi y los de la clase baja viven en San Magín (espacio virtual en la obra), Trinitat, Hospitalet, Ciutat Vella y San Cugat, que están situadas en las afueras de Barcelona. Por lo tanto, si nos fijamos en la ubicación residencial de los personajes, podemos saber que los lugares donde viven están

distinguidos por su clase social. Como se mencionan muchos nombres reales de sitios y de calles, también podemos comprobar fácilmente dónde se ubican estos entramados de ficción que reflejan la realidad.

La casa de Stuart Pedrell pertenece a la burguesía y está ubicada en Putxet, zona de Sarrià-Sant Gervasi. La casa del marqués de Munt está en esta zona que se llama Tres Torres y las oficinas de Viladecans y Pedrell están situadas en esta zona. El chalet de la amante de Pedrell y los restaurantes lujosos están en Sarrià. Todos estos lugares se sitúan en el centro de Barcelona, que es el espacio más desarrollado y más caro de la ciudad. Por lo tanto, esta zona simboliza el poder como una marca de clase dominante.

Los personajes de la clase baja viven en las afueras de Barcelona. La oficina del detective privado Carvalho está en la zona más alejada del centro de la capital catalana y los restaurantes baratos como Tunél y Casa Leopoldo a donde suele ir Carvalho, el estudio del pintor profesional Artimbau, el piso de Charo que es la amante de Carvalho, el bar al que suele ir Bromuro, que es limpiador de zapatos, etc. están situados en Ciutat Vella, situada al extremo este de Barcelona. Sergio Beser, amigo de Carvalho, vive en Sant Cugat, que está en el noroeste de Barcelona.

Podemos cenar esta noche con Beser, mi amigo, en su piso de San Cugat.

(*Los mares*, p. 91)

Para dar verosimilitud a la obra, Vázquez Montalbán emplea muchos nombres reales, excepto el nombre de “San Magín” que es la zona más importante de esta obra. Sobre el nombre de San Magín, Mario Santana (2000: 543) escribe lo siguiente: “Significantly, the only exception to this rule appears to be San Magín, the one neighborhood in the novel to bear an imaginary name, and obviously so (magín being rooted in the Latin imago). It has been noted that San Magín can easily be seen as a fictional image of real life urban areas like Bellvitge an La Pau⁹”.

⁹ San Magín, que es el espacio virtual que está ubicado en el barrio de Hospitalet, se considera Bellvitge pero en esta obra, según Carvalho, San Magín se pinta como a las afueras de Barcelona.

En *Los mares* esta zona marginal de Barcelona está descrita como una zona pobre:

San Magín fue mayoritariamente poblado por proletariado inmigrante. El alcantarillado no quedó totalmente instalado hasta cinco años después del funcionamiento del barrio. Falta total de servicios asistenciales. (*Los mares*, p. 107)

Pero no era un logro del progreso, sino todo lo contrario. Los habitantes de San Magín no podían autodestruirse hasta que no pagaran todas las letras que debían para comprar su agujero en aquella ciudad nueva para una vida nueva. (137)

Antonio Porqueres, nombre que usaba Stuart Pedrell como seudónimo, trabajaba y vivía en esta zona. Ana Briongos, que era la amante de Antonio Porqueres, y su familia, también viven aquí asimismo, el cadáver de Pedrell se descubrió en Trinitat, que está cerca de San Magín.

Según la ubicación de la residencia de los personajes, como se observa, podemos saber más o menos a qué clase social pertenecen. Pero hay una cosa curiosa y es que la casa de Carvalho está ubicada en Vallvidrera, que está al margen de Sarrià-Sant Gervasi. Por lo menos, su casa está en la colina marginal donde viven los ricos. Conocemos la ubicación de Vallvidrera observando el diálogo entre el taxista y Carvalho:

-Ahora el que más disfruta soy yo. Porque hay una paz allí arriba, una paz. Me cogen ganas de meterme a fraile. Y qué preciosa es la montaña. Parece cosa de magia. Aquellas piedras cómo se aguantan. Y durante

Está usted entrando en San Magín. Proclamaban los cielos y añadían: 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. Constaba en una lápida centrada sobre el obelisco que entorpecía la desembocadura de la urbanización de doce manzanas iguales, diríase que colocadas por el prodigio de una grúa omnipotente. (Los mares, p.111)

La fecha del 24 de junio de 1966, que está escrita en el cartel, es la fecha en que, históricamente, Franco declaró la construcción del barrio de La Pau.

siglos, oiga, durante siglos. Antes de que naciese mi abuelo y el abuelo de mi abuelo.

-Y el abuelo del abuelo de su abuelo.

-La naturaleza nos enseña cada cosa. En cambio, mire, mire alrededor. Mierda. Mierda pura. ¡Si supiéramos lo que respiramos! A veces cojo alguna carrera al Tibidabo y desde Vallvidrera, madre, la mierda flotante que se ve en esta ciudad.

-Yo vivo en Vallvidrera.

-Choque.

Le tendió una mano mientras controlaba el volante con la otra.

-Eso es inteligencia. A usted también le van las alturas. Como a mí (61)

Carvalho vive en el barrio de Vallvidrera, una zona alejada del centro de Barcelona, y su despacho está en el barrio chino. Geográficamente, Vallvidrera se ubica en una posición alta de la ciudad, a diferencia de las Ramblas que se encuentran en el centro urbano. Nuestro protagonista frecuenta habitualmente el mítico barrio barcelonés por su trabajo o para quedar con sus amigos. Para investigar cada caso, el detective privado recorre casi todos los lugares de Barcelona así que la dimensión vertical es bastante notoria.

Vallvidrera está a la altura de Sarrià-Sant Gervasi, así que desde allí se puede ver toda la zona de los adinerados. Carvalho, desde la clase media baja, puede mirar por encima de la clase alta, lo que puede implicar que la observación del detective sea superior a la de los demás en una clara señal técnica de la narrativa de Vázquez Montalbán para dar fiabilidad al papel de Carvalho como detective.

De las cuatro novelas seleccionadas, *Los mares* es la única que presenta la trama argumental en toda Cataluña. En *La soledad*, excepto las escenas de la visita a los Estados Unidos donde había conocido a Jaumá, la historia transcurre, concretamente, en Barcelona. Vázquez Montalbán conocía bien la capital de Cataluña, hecho que propició la elección de esta ciudad como fondo espacial en sus primeras novelas, aunque en sus obras posteriores presentará una gran diversidad espacial, dado que su protagonista realizará constantes viajes al extranjero.

Según Stewart King (2013: 31), “la Transición también significó un cambio radical en el discurso identitario en España. Esto se ve oficialmente en el rechazo de la política monolingüe y monocultural franquista y, en cambio, el reconocimiento y la celebración de la diversidad cultural y lingüística del Estado español que se encuentran en la constitución de 1978”. La dictadura no permitía el separatismo, “Bajo el franquismo hasta los barrios se llamaban España” (*Asesinato*, p. 203). Cataluña ha sufrido mucho, el espacio de Barcelona en las novelas de Vázquez Montalbán muestra con fuerza la identidad y la cultura catalanas en la época postfranquista con solo su presencia.

Los personajes muestran su orgullo de ser catalanes. Como dice en *El pianista* (1985), otra novela de Vázquez Montalbán, “bajo el franquismo Cataluña es, pues, poco más que un país conquistado por otro” (Stewart King, 2013: 36). Exalta, por tanto, esta pasión enardecida hacia su tierra atribuyéndole el rango de país independiente.

En *La soledad*, este catalanismo exacerbado se observa a través de la descripción del piso de Alemany, el contable de la familia de Jaumá:

Ya desde el recibidor, el piso de Alemany era una declaración de principios. Sobre una bandera catalana, las fotos enmarcadas de Macià, Companys y Tarradellas, los tres presidentes de la Generalitat de Catalunya en el siglo XX. (*La soledad*, p. 150)

Además, en estas series podemos encontrar frecuentemente que los personajes catalanes hablan en catalán mientras conversan con Carvalho, aunque la mayor parte de la conversación se realiza en castellano. Tras el franquismo fue primordial en España reconocer las identidades culturales, en este caso, el catalanismo. Si atendemos a las conversaciones entre los personajes, por un lado, los que pertenecen a la denominada clase baja, normalmente hablan en castellano. Por otro lado, los de clase alta hablan en catalán y muestran su respeto y admiración profunda hacia Cataluña.

La población inmigrante se queja mucho de la situación actual que atraviesan tanto ellos mismos como el país, por lo que expresan una cierta nostalgia de la dictadura, pero, contradictoriamente, también desean involucrarse en la sociedad catalana. Michael Eade

(2011: 28) explica sobre esta situación de entonces de siguiente manera: “La prohibición del catalán fue vivida también como un agravio por los no catalanohablantes. Esta unidad fue precursora de la unidad en la lucha que se fraguará en las fábricas y las asociaciones de vecinos de toda Barcelona durante los años sesenta y setenta, cuando las comunidades de inmigrantes hicieron suyas las reivindicaciones de los derechos nacionales de Cataluña, imprimiendo dinamismo al movimiento para derrocar la dictadura”. Alemany, que es muy catalán, expresa su queja del centralismo:

En el centro solo saben robar a todos los demás y después de la guerra querían convertirnos en un pueblo de pastores y agricultores, como Churchill con Alemania. [...] ¿Qué ha hecho sino apuntalar la dictadura que ha hundido a Catalunya? (*La soledad*, p. 154)

Aunque ha vivido toda su vida en Barcelona, el detective Carvalho se niega a ser catalán, una situación que ya vivió el propio Manuel Vázquez Montalbán, por lo que resulta evidente el reflejo del escritor en el personaje Carvalho, lo que nos permite poder comparar la situación de ambos. Manuel Vázquez Montalbán tiene una madre murciana y un padre gallego. Sus padres eran trabajadores emigrados a Cataluña. Su lengua materna es el castellano, no el catalán. Al igual que el autor, su protagonista Carvalho tiene un padre gallego. Sin embargo, el autor, Manuel Vázquez Montalbán, nació en Barcelona y es catalán mientras que su protagonista no es catalán. Como dice el detective en *La soledad*: “Gallego de nacimiento, pero casi siempre he vivido en Barcelona” (1997: 10), por lo que no se considera de la región. En la novela citada Alemany le pregunta a Carvalho:

-[...] ¿Usted es catalán?

-No lo sé. Yo más bien diría que soy charnego. (155)

Por lo tanto, el autor sitúa a su detective en una situación de cierto extrañamiento hacia Barcelona. Por no ser catalán, desde el punto de vista de Carvalho, se pueden observar los casos y sus descripciones más objetivamente y ponerse en la piel de los inmigrantes. Sin embargo, al haber vivido siempre en Barcelona, las críticas que realiza son inofensivas, lanzadas siempre desde el cariño e intimidad inocente que le guarda a la ciudad. Según dice Kari Berglund (2011), “las descripciones de Barcelona implican una comodidad de Carvalho,

del narrador, y del lector, en Barcelona. Entonces, sugiere que Carvalho se considera parte de la sociedad barcelonesa”. Así que puede tener una mirada más detallada y más crítica manteniendo su posición neutral por negarse su identidad, pero manteniendo una mirada personal por ser un conocedor privilegiado de las calles.

En la conversación mantenida en un bar de Barcelona en *Asesinato*, Carvalho está hablando con el dueño sobre un tipo vino. Está buscando un vino concreto que no sea famoso y popular sino algo que sea diferente:

Suplicó Carvalho que le vendieran algún vino que no fuera Rioja o Valdepeñas, sin éxito, y al cuarto bar consiguió sostener una conversación de experto con un señor de Simancas partidario del Cigales.

-¿Y en Barcelona saben ustedes que existe el vino de Cigales? Pues mire, por aquí solo me lo piden los que son de Segovia para arriba. No es que sea mejor que el Rioja pero es otra cosa. Usted lo ha dicho, caballero, usted lo ha dicho. ¿Habéis oído? No es que sea mejor que el Rioja, pero otra cosa. Pues en León hay muy buenos vinos. En León no, coño, en El Bierzo. Es que este es separatista de El Bierzo. Yo soy donde soy, como tú y como este señor, que es de Barcelona, pues no son suyos los de Barcelona que digamos. Muy suyos.

- Una conversación arrancada.

- Hemos pasado del vino a las autonomías. Es curioso pero suele suceder. España será algún día una federación de denominaciones de origen. (*Asesinato*, p. 210)

Los personajes están discutiendo sobre los orígenes del vino, pero, de forma progresiva, el tema de este diálogo pasa a ser meramente político, como solía suceder en aquellos momentos. También Michael Eaude (2011: 27) lo opinaba : “Barcelona era una ciudad derrotada, culpable para los vencedores de tres pecados capitales: el anarquismo, el republicanismo, y el separatismo”.

A través de esta escena podemos saber que en la transición el tema del separatismo era

muy general en España. Hay reticencias a aceptar el reconocimiento de la diferencia o la catalanidad debido al centralismo de la época postfranquista y llegamos a conocer la crónica del desarrollo del descentralismo o el separatismo en España, tema que llega hasta hoy.

1.2.2. Madrid y Bangkok, las ciudades para la huida

1.2.2.1. Madrid

Carvalho tiene a Barcelona como eje de la acción, pero de vez en cuando investiga por otras ciudades. Entre las novelas de la Serie Carvalho, en *Asesinato* (1981), *Los pájaros* (1983) y *Milenio* (2004) viaja fuera de la ciudad condal. Por ello, en ocasiones se describen otros núcleos urbanos pero con menos detalle. Sobre todo, en *Asesinato*, que tiene lugar en Madrid casi todo el desarrollo de la novela. El detective privado va a Madrid para hacer una investigación sobre el asesinato de Fernando Garrido, el secretario general del Partido Comunista de España.

Carvalho vivió en Madrid a su vuelta de los Estados Unidos, así que conoce más o menos la ciudad, pero sus descripciones de Madrid no son iguales que las de Barcelona. En la descripción de Madrid se implica con mucho menos detalle y se mantiene más objetivo, como si solo fuera un *flâneur*. Además, el protagonista vivió en Madrid bajo el franquismo veinticinco años atrás y ahora se muestran muchos cambios en esta ciudad, como también en Barcelona, que se ha convertido en una ciudad más moderna. Se distingue este hecho especialmente a través de la descripción del hotel Ópera:

El hotel Ópera tenía la pulcra y enladrillada dignidad de un hotel inglés u holandés pegado al collage historicador de la plaza. No era el ladrillo de su fachada un aragonesismo ocre y algo polvoriento, sino el ladrillo con el que las nuevas casas de Ámsterdam, Róterdam o Chelsea tratan de simplificar el volumen sin perder los ritmos visuales de la arquitectura tradicional, ni caer en la hiriente intolerancia visual del hormigón. (*Asesinato*, p. 63)

-Además estoy en una ciudad nueva y las ciudades nuevas prometen la aventura. (111)

La mirada de Carvalho expone el cambio del hotel hacia la modernidad y la conversión de Madrid en una nueva ciudad semejante a las ciudades punteras de Europa de entonces como Ámsterdam, Róterdam o Chelsea. Al llegar a Madrid, Carmela acompaña a Carvalho en su coche y la recorren juntos. El protagonista describe la ciudad simplemente por no permanecer distante. El detective catalán pasea por los lugares turísticos y se equivoca por las calles, con lo que podemos saber que mantiene la mirada de un *flâneur*:

El recorrido por Gran Vía, Alcalá y paseo del Prado le mostró la normalidad de la vida ciudadana, apenas alterada por la presencia de jeeps y autobuses blindados de la policía aparcados en la plaza España, el Callao, la Red de San Luis, en todas las encrucijadas o confluencias de calles importantes. (*Asesinato*, p.64)

-¿Sabes dónde está la Machado? Pues también te escribo la dirección. Está muy cerca del pub Santa Bárbara. ¿Tampoco sabes dónde está el pub? ¿Pero de dónde sales? En Barcelona no os enteráis de nada... (90)

Cuando está en Barcelona, Carvalho se niega a identificarse como catalán y a veces muestra su rechazo a vivir en Barcelona ya que está realmente cansado de vivir allí (a excepción de las dotes gastronómicas regionales). Sin embargo, cuando está fuera de Barcelona, se siente incómodo y no quiere estar en ambiente ajeno; esto implica que Carvalho echa de menos Barcelona, que es la ciudad que nunca puede abandonar:

Carvalho se quedó solo en Madrid, sobre una acera ajardinada que rodeaba la manzana enteramente ocupada por el hotel Continental. Vislumbró a una relativa lejanía los bloques de nuevos ministerios y se fue en busca de la Castellana, deseando salir cuanto antes de aquel barrio igual a cualquier otro barrio de hoteles y oficinas modernas de cualquier ciudad del mundo. (91)

Puesto que ha venido a Madrid para investigar el caso del asesinato del secretario

general del Partido Comunista, a través de los ojos de Carvalho se ven los ambientes políticos de entonces. Según Kari Berglund (2011)¹⁰, “Carvalho observa los elementos políticos en Madrid. [...] En Madrid, los símbolos del gobierno son lo que llaman la atención del narrador y de Carvalho”. Nuestro protagonista ha visto muchas manifestaciones en las calles y durante su estancia en Madrid ocurrieron algunas situaciones relacionadas con la política:

Carvalho cogió el comentario al salir de la Dirección General de Seguridad y trasladó la pregunta a Carmela en cuanto entró en el coche. Carmela asintió con los ojos.

-No. En las Cortes no. Pero ha habido tiros en la plaza de Canalejas. Desde un coche y al aire. Ganas de crear clima. Ayer ya pasó en cuatro o cinco puntos de Madrid. Y esta mañana grupos de fachas han estado pegando palizas en Malasaña y en la Facultad de Letras. ¿Has visto eso? (*Asesinato*, p. 77)

Se oían ambulancias lejanas que iban hacia la Puerta del Sol, donde había explotado una bomba, y hacia la estación de Atocha, donde había dos muertos y doce heridos, decían las gentes de boca en boca. (122)

Durante la Transición española la política se dirigía hacia la democracia, sobre todo en Madrid. Debido a que es la capital política española aparecen varias ideologías, pero Madrid es partidario de la democracia, por lo cual varios partidos no democráticos chocaban contra el gobierno y se enfrentaban entre ellos. La situación de aquel Madrid era muy inestable, y en consecuencia se llevaba a cabo un exhaustivo control de todos los movimientos que provocasen un cierto cortocircuito en la normalidad, incluso la aparición del partido comunista contra el gobierno central:

Cerdán es el Savonarola del comunismo español. Pero se está pasando,

¹⁰ Kari Berglund, “Detective y ciudad en las novelas negras de Manuel Vázquez Montalban”, *CLUJ's Fall 2011 Issue*, UCB Comparative Literature Undergraduate Journal
Véase : <http://ucb-cluj.org/archive/vol-12-fall-2012/detective-y-ciudad-en-las-novelas-negras-de-manuel-vazquez-montalban/>

hostias. Se pasa el día llorando ante el muro de las lamentaciones y ahora le ha dado por lo de la salvación de las coles. De acuerdo que Madrid es irrespirable pero lo del estercolero es muy fuerte. Y además eso de llamarnos atontados. No es una denominación simbólica, es una creencia. Tiene el don de provocar la expectación por la nota. Recuerdo que todos nos movíamos a su alrededor para que nos mirara y nos valorara. (99)

Había muchas oposiciones contra el gobierno en Madrid. Como dice Carvalho, “Desde que he llegado a Madrid no he podido dormir tranquilamente ni una noche. Cuando no me apalisan, me amenazan con pistolas” (229). La ciudad de aquel momento vivía convulsa y perturbada por la situación política y social, hasta tal punto que Carvalho no puede dormir bien. En comparación, la ciudad condal tiene un ambiente más liberal y estable. Al respecto dice Carvalho “Imagínense moviéndome por Madrid, una ciudad llena de rascacielos, funcionarios del ex régimen, ex funcionarios del régimen” (31). Y en la capital española siempre corre el riesgo de sufrir un atentado de ETA¹¹ y además están las manifestaciones...

En la segunda mitad de los años 70 los actos terroristas de ETA empezaron con el número 26 de muertos en su primera etapa, un escalofriante número que iba aumentando progresivamente hasta llegar a los 124 muertos en el año 1979. Carvalho recuerda su pasada estancia en Madrid y se queja del cambio que nota y de la agresividad que se aprecia en la calle:

-Bueno, la ETA de entonces no era la de ahora. Había menos actividad. Compare usted la estadística de atentados de mis tiempos con la de ahora. No hay color. (229)

No soy un revolucionario, soy simplemente un antifascista. Ese es un descubrimiento que muchos hemos hecho después de morir Franco y no nos lo hemos clarificado suficientemente a nosotros

¹¹ Según Javier Tusell (1997: 66) “Durante el período 1976-1980 ETA fue responsable de aproximadamente el 70 por 100 de los actos terroristas mientras que, a partir de esta fecha, tuvo prácticamente el triste monopolio de la acción terrorista. En esta primera etapa el número de muertos como consecuencia de los atentados permaneció relativamente estabilizado en cifras inferiores a los treinta muertos (26 en 1975, 21 en 1976 y 28 en 1977) para dispararse hasta 85 en 1978, 118 en 1979 y 124 en 1979)”

mismos. Mal asunto cuando militar se convierte en una rutina. Yo estoy seco. Sin ganas. Sin imaginación. ¡Quiero irme a casa! En cuanto nos saquemos de encima el cadáver de Garrido me voy a casa. (231)

Carvalho se agota de vivir en Madrid a causa de las numerosas y persistentes turbulencias políticas. Como él mismo dice, “Me he pasado tres días huyendo. Desde que he llegado a esta ciudad, no sé lo que es dormir ni dónde está el norte o el sur”(277). El detective está completamente perdido en la capital española. Durante su estancia en Madrid, Carvalho llama a Biscuter con frecuencia para preguntarle qué tal está Barcelona. Aunque Carvalho afirma: “Conozco Barcelona palmo a palmo y a pesar de eso a veces me resulta insoportable”(31), Madrid se le hace más insoportable todavía. En estas situaciones podemos saber que Carvalho realmente ha cogido cariño a Barcelona, sobre todo cuando no está en el epicentro de su rutina. Al final, Carvalho quiere volver a Barcelona en cuanto termine su trabajo. Su desplazamiento a Madrid era necesario para abandonar la ciudad condal y esto le permite contemplar la urbe desde fuera. Como afirma Michael Eade (2011: 117), “la huida es una fantasía necesaria, pero esta fantasía no entraña un deseo real de marcharse.”

1.2.2.2. Bangkok

Su sexta novela de la Serie Carvalho, *Los pájaros*, dotada de una gran complejidad, abarca cuatro historias se entrecruzan; las dos primeras de la investigación, que tienen lugar en Barcelona, la tercera que transcurre en la ciudad asiática de Bangkok y la última historia, muy corta, se desencueve en Barcelona. Al principio no muestra especial deseo de ir a una ciudad tan lejana, pero al final acepta la propuesta de la madre de Teresa Marsé por una cuestión meramente económica. En *Los pájaros de Bangkok*, como indica su título, el protagonista se desplaza a Bangkok. Constituye la novela un largo viaje, en tiempo, espacio y costumbres desde Barcelona. También esta nueva ciudad se sumará a la lista de huidas donde ya están en la lista Á msterdam (*Tatuaje*, 1974) y Madrid (*Asesinato*, 1981).

Durante su vida, y en varias ocasiones, Manuel Vázquez Montalbán se planteó ir a Bangkok con la intención de evadirse de la cruda realidad que le rodeaba. De hecho, se entrevista imaginariamente con Carvalho acerca de este viaje en un artículo suyo publicado en 1978 (Manuel Vázquez Montalbán, 1978: 93):

-[...] Lo cierto es que me voy a Bangkok y le regalo todo el país para usted. Ya empezaba a estar harto de tanta vía española a la democracia, de tanta consolidación de la democracia y tanta leche.

-No me dirá que estará más a gusto en la dictadura thailandesa que en la democracia española...

-Lo que pasa allí es cosa de ellos. Y lo que pasa aquí por más que me esfuerce en negarlo, es cosa mía. Necesito acción y no vivir con la sensación de que si me pego un pedo desestabilizo y viene corriendo la involución, como caen los aludes de nieves eternas cuando gritas más de la cuenta en las montañas nevadas.

Irónicamente Manuel Vázquez Montalbán en 2003, veinte años después de escribir esta novela murió debido a un paro cardíaco en el aeropuerto de Bangkok, Tailandia.

Carvalho decide ir a Bangkok para solucionar la desaparición de su antigua amiga Teresa Marsé, a la que no tiene demasiado afecto, pero por el que se ofrece un dinero bastante sustancial. En Bangkok el detective, además de la investigación sobre el caso de su amiga, también tiene un papel de *flâneur* como en otras ciudades en las novelas anteriores. Carvalho, como no conoce esta ciudad exótica, se incorpora con un grupo de turistas guiado por Jacinto. Por lo tanto, nos lleva a unas escenas de turismo escuchando al joven guía y nos ofrece información objetiva mientras, a través de la mirada del detective-turista, se nos describe el paisaje de la ciudad desde la subjetividad:

Más allá de la isla climatizada, Bangkok era como México capital o como Villaverde alto o Bellvitge, una ciudad para inmigración salvaje y además un burdel para soldados americanos venidos a menos. [...] Lo normal en una calle de dos direcciones era que los coches formaran tres vías, y podía convertirse en un apasionante juego mental el calcular cuál de ellos y por qué se apartaría en el último instante, en el instante previo

al choque. Los niños aprovechaban los semáforos para limpiar los parabrisas de los conductores o para ofrecer guirnaldas de flores frescas y olorosas a los turistas o pregonar el *Bangkok Post*. (*Los pájaros*, pp. 178-179)

A través de esta escena, además de conocer de manera general la capital tailandesa, podemos compararlo con la situación de España, puesto que Barcelona, como ya hemos mencionado, es también un potente foco de de inmigración:

-Podemos defendernos a nosotros mismos y podríamos vivir sin ayuda del turismo.

Tailandia ha sido siempre un país independiente y de más alto nivel de vida que sus vecinos. Tenemos un suelo riquísimo, la llanura central entre Bangkok y el norte nos da lo que necesitamos para vivir y además ha aparecido petróleo. Por primera vez Tailandia es una nación unida gracias al rey, porque hoy día todos los pueblos de Tailandia aceptan al rey y los reyes se han hecho casas en el norte, en el sur, en el oeste y en el este para decir: aquí está nuestra casa, porque este es nuestro país y es el país de los thais, los chinos, los khmer, los indios, los malayos, todos los que viven y trabajan en Tailandia. (266)

La escena de arriba nos hace recordar una escena de *El premio* (1996). Como recuerda Stewart King (2013: 29), “responde con un eslogan político inventado para que los inmigrantes se sientan catalanes: vivo y trabajo en Cataluña (*El premio*, p.229)”. Al igual que en Barcelona, en Tailandia la gente de varios orígenes necesita identificarse como una comunidad para sobrevivir como extranjeros. Por lo menos, se ve que en Tailandia los inmigrantes están contentos con su país. Esta situación refleja la de Barcelona:

Bangkok estaba lleno de asiáticos, había sido una seria advertencia para los pobladores del autocar climatizado, conscientes ahora de que se habían convertido en una avanzadilla aventurera en el Extremo Oriente. El guía seguía informando. Estaban en una democracia vigilada, en una dictadura democrática, en una monarquía constitucionalista militarizada. (*Los pájaros*, p.177)

Manuel Vázquez Montalbán también era ex comunista y político, por lo que todos los temas relacionados con estos dos géneros le llamaban mucho la atención. Viajando a Tailandia, el autor no se despega de su interés por la política en Bangkok y sobre todo, por 'lo democrático', que le atrae bajo cualquier forma. El narrador muestra hacia la ciudad de Barcelona un desencanto político que viene de la transición, cuando la sociedad se estaba convirtiendo en la democracia con grandes aspiraciones una vez pasada la dictadura.

En la huida de la monotonía y con la desilusión de su país, Carvalho se encuentra con una situación tailandesa similar pero muy diferente de la realidad de la que viene. A Carvalho le inquieta el gran número de americanos establecidos en Tailandia, y le pregunta a Chroen el porqué de esta situación:

-Los protegen de los piratas.

-Y de los comunistas. Vuelve a haber guerrillas en las junglas del sur.

Nuestro primer ministro ha viajado a China y los comunistas de aquí son de obediencia soviética. Se infiltran desde Camboya y Laos y ahora vuelven a dar guerra para condicionar el viaje de nuestro primer ministro. ¿Hay comunistas en España?

-Quedan unos cuantos.

-¿Armados?

-No. Muy desarmados.

-¿Qué hacen?

-Pierden las elecciones.

-Los comunistas nunca pierden.

-¿Todos estos americanos están aquí para luchar contra la nómina de comunistas?

-No. También vigilan el tráfico de drogas. (*Los pájaros*, pp. 218-219)

Dada la patente condición de ex comunista del detective, le atrae notablemente la situación de los comunistas de Bangkok. Debido a la derrota de las elecciones del partido comunista en España, Carvalho está muy deprimido y comprueba que los comunistas tailandeses son más agresivos y peligrosos, pues están metidos en el mercado negro y en la

confrontación con los americanos en su país, un ambiente poco o nada agradable:

El *Bangkok Post* aún no recogía los resultados de las elecciones españolas, pero se sumaba a las malas noticias de los comunistas informando que el ejército malayo había dado muerte a cuatro guerrilleros y que un matrimonio de activistas comunistas tailandeses, antiguos estudiantes de medicina durante los desórdenes estudiantiles de los años setenta, se había entregado a la policía después de haber pertenecido a diferentes expediciones guerrilleras infiltradas de Laos desde 1976. (284-285)

“A los catalanes no les gustaba que los militares tailandeses matasen a los comunistas” (285). Escuchando esta noticia del *Bangkok Post* al grupo de turistas catalanes no les gusta esta situación tan dura y violenta. El ex comunista se dará cuenta de que, aunque la situación de España no le satisface y los comunistas españoles sufren por las elecciones, están en una situación mejor. La realidad de la ciudad asiática le provocará ganas de volver a su país.

Como en otros países, en Tailandia también había llegado cierta ‘libertad’ del mercado ‘sin control’, o mejor dicho, ‘dificultad de controlar’, debido al elevado número de inmigrantes y a las tropas americanas. Sobre todo se hacen notar las drogas y la prostitución. Las tropas americanas se han instalado en Tailandia pero no son aceptadas por los tailandeses de buena gana, porque en realidad ni vigilan ni luchan contra las drogas:

Es una agencia permanente de los americanos en Bangkok que negocia o combate para impedir que la heroína del triángulo del opio se meta en Estados Unidos. Es lo único que les importa. Y conocen los campos de cultivo y los laboratorios clandestinos mejor que nosotros. Mejor que casi todos nosotros. (285)

Los americanos, por motivos económicos, se quedan para utilizar la tierra y aprovecharse de la depauperada mano de obra agrícola. Aparte, muestran una actitud enormemente patriota –en el buen sentido de la palabra– puesto que evitan que las drogas vayan a los Estados Unidos, prefiriendo que lleguen a cualquier otro país menos a su tierra

con el fin de evitar los visibles daños producidos por su consumición. Por lo tanto, se inmiscuyen en los mercados negros de Tailandia y provocan altercados peligrosos, que repercuten en grandes problemas de índole social, económico y político. Entre los tailandeses se distingue claramente la dependencia del poder. Como no hay clase media, podemos suponer cómo será la sociedad tailandesa de entonces:

-Media Tailandia lucha contra la heroína y otra media la fomenta, media Tailandia lucha contra la trata de muchachas y la otra media la fomenta. Desde lo más alto del poder hasta el último intermediario. Un general mete en la cárcel a los traficantes y otro general los saca porque él dirige el tráfico. ¿Comprende? El resultado es un cierto equilibrio. Un prudente equilibrio. ¿Acaso el bien se notará sin la existencia del mal? (219)

Pero no solamente el detective ex comunista observa la situación política de Asia, sino también la cultura exótica del país, ya que viaja como turista. Como Conrad, Somerset Maugham o Graham Greene, en su recorrido por otras ciudades tailandesas además de Bangkok, nos ofrece una versión directa de los escenarios de estas ciudades. Asimismo, recibe un ‘famoso masaje tailandés’, al igual que el resto de los turistas, y saborea las comidas locales como gastrónomo furibundo; tampoco se olvida de conocer bebidas como el *mekong*, alcohol típico de Tailandia, y el *Singapur Sling*, un cóctel que se creó en el hotel Raffles de Singapur, del que disfrutó Carvalho en Bangkok.

A pesar de sus reticencias iniciales, por el dinero, decide ir a Bangkok, pero para Carvalho “El viaje era su proyecto, su futuro. Una mezcla de hastío y cansancio se le mezcló con el deseo de marcharse a donde fuera.” (*Los pájaros*, p.172). Nuestro detective deseaba escapar de la vida cotidiana y monótona, por lo que el viaje a Tailandia resultó ser una huida. Podemos llegar a la conclusión de que para Teresa Marsé, que desapareció en un país asiático, Tailandia también fue un sitio en el que escapar de su mundo cotidiano. Pero, como en los viajes anteriores, la utopía realmente no se puede encontrar ni existe en estas huidas que hace Carvalho. Cuanto más tiempo transcurre, más se decepciona el personaje y descubre que la huida no es mejor sitio que su realidad. A lo largo de todas las novelas de la serie Carvalho, el narrador y su protagonista demuestran el desencanto y la desilusión sobre la sociedad

española y la critican. También, “con *Los pájaros*, dominada por el desencanto y la desesperación, Vázquez Montalbán está llevando su ‘crónica social’, la serie de Carvalho, hacia una novela psicológica más redonda, sin abandonar su enfoque político” (Michael Eaude, 2011: 133).

Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martí Escrivà (2013: 50) escriben sobre este desplazamiento del detective: “la salida de la ciudad supone una huida hacia delante” y Vázquez Montalbán (1997: 117) afirma que “un viaje de ida con la vuelta más indeterminada que nunca, como en aquellos tiempos en que viajar le era más necesario que la vida”. Eso también significa que la realidad era terrible y necesitaba escaparse de ahí olvidándola para sobrevivir.

Mediante la mirada del protagonista proyectada sobre la ciudad de Barcelona, podemos imaginar la situación de entonces. No obstante, en vez de desplazarse a otras ciudades para huir de la realidad como hizo en otras novelas, Barcelona se convierte en la huida del autor. Una parte del sur de la capital catalana se convierte en la utopía en *Los mares*: San Magín. En busca de las huellas del año anterior al asesinato de Stuart Pedrell, cuando todo el mundo le suponía haciendo un viaje por la Polinesia, se descubre su cuerpo en un barrio pobre del sur de Barcelona. Al final, la huida de la vida lujosa de Barcelona fue en un distrito aterrador de la misma ciudad. Es posible que el empresario catalán estuviese contento con su vida en este barrio, pero este acabó con su vida. Tampoco podemos decir que fuese una huida fantástica. La utopía no existe realmente en Barcelona, lo que nos decepciona completamente.

Aun así Carvalho no abandona su ciudad hasta el final de la serie, y la recorre a pesar de tantas huidas y cansancio acumulado por su monótona vida. Al fin y al cabo, conociendo las otras ciudades y los otros países, se da cuenta de que le resulta incómodo vivir donde sea si no está en su ciudad. En cualquier lugar ve más problemas que en la capital catalana, así que comienza a brotar en él un sentimiento considerablemente afectuoso hacia la ciudad de Barcelona y, cuando está fuera, siente un enorme vacío. Como en todo regreso, al final siempre vuela al epicentro de su vida.

En vez de enfocarse en la ciudad del detective, Vázquez Montalbán nos presenta una serie de espacios urbanos completamente distintos, mostrando en todo momento el cinismo del detective. Como dice Carvalho en *Los pájaros*, “Una ciudad que se pudre. La ciudad moderna la pudre la gente y la ciudad fluvial la pudre la mierda” (*Los pájaros*, p. 15). De esa multiplicidad de ciudades, nos ofrece una variedad de reflexiones y perspectivas sobre el problema y la cuestión de la ciudad moderna.

1.3. Características del detective

1.3.1. Carvalho, ¿una copia del detective americano?

Un amplio sector de la crítica se muestra de acuerdo en que el origen del término ‘novela negra’ de la Transición española proviene del ‘*Cinema Noir*’, referido a un género que mezcla las novelas policíacas americanas del siglo XX y sus películas. En realidad, las películas de Hollywood de este género eran muy populares y sus actores se hicieron muy famosos en España bajo la dictadura de Franco. Una gran número de autores españoles, cuando creaban un personaje de detective en sus novelas del tipo ‘novela negra’, es muy probable que lo hicieran recordando a los personajes de estas películas. Vázquez Montalbán no era una excepción. El propio autor menciona este hecho en una entrevista con José Fernández Colmeiro (2003):

[...] y era un personaje de novela negra, aunque no estuviera como tal en *Yo maté a Kennedy*, cuyo comportamiento y tics eran voluntariamente cinematográficos, igual podía hablar como Gene Kelly en un momento determinado de la novela como podía comportarse como Humphrey Bogart o un siniestro matarife, y allí surgió la idea de convertirlo en un detective privado para poder hacer esa novela-crónica que me interesaba desarrollar [...].

El dialogismo, por ejemplo, ha sido muy importante; después la conducta de los héroes, la gesticulación del héroe. Cuando se escriba una historia del comportamiento habrá que analizar cómo han enseñado

a gesticular Humphrey Bogart o James Dean a toda una generación y en un sentido diferente, o cómo enseñó a gesticular el padre de la serie de Bonanza¹², cómo los padres de este país, ante esa figura espléndida del patriarca, de una manera inconsciente han imitado la gesticulación, las maneras, etc.; el cine ha educado la conducta, lo gestual, y a la hora de convertir el gesto en lenguaje, en literatura, eso ha sido importantísimo. También habrá que investigar cómo el cine traduce el tiempo, la facilidad para dar tiempos, cómo eso lo ha incorporado la literatura, esa necesidad de avanzar, retroceder, jugar con el tiempo dentro del tiempo de la novela.

Reconociendo la influencia del personaje del detective estadounidense, Vázquez Montalbán construye el personaje de Carvalho como un peculiar detective español para sus novelas. Lo que resulta enormemente curioso son las repuestas que el propio Carvalho nos proporciona cuando le preguntan si es un detective como los personajes de las novelas policíacas estadounidenses:

-Compréndalo, no todos los días se topa una con un detective privado. De qué modelo es usted. ¿Marlowe? ¿Spade?

-Soy un detective privado poco cultivado. Me matriculé en un curso de Fenomenología del Espíritu por correspondencia, pero de eso hace ya muchos años. No aprendí nada.

-Qué gracioso. Y qué *esprit* que tiene este hombre. Así que según usted yo puedo necesitar un detective privado.

-Aquí en España aún estamos muy atrasados, pero en Estados Unidos, por ejemplo, es obligatorio. A usted le interesa dominar el caso en el que está envuelta, no al revés. (*Los pájaros*, pp. 74-75)

-Me llamo Paco Leveder y usted debe de ser Sherlock Holmes.

-El mismo. (*Asesinato*, p. 97)

¹² 'Bonanza' fue una serie exitosa norteamericana de tipo western que fue emitida entre los años 1959 y 1973 por televisión.

Se observa claramente en su respuesta un atenuado sentimiento de inferioridad intelectual con respecto a estos detectives. En los años 70 encontramos en España una gran influencia de las novelas policíacas norteamericanas y un nuevo auge de las novelas policíacas clásicas, cada vez más releídas por el público español, junto con las reproducciones de sus películas. De esta manera, si Carvalho dice que es un detective privado, la gente naturalmente recuerda a los personajes de estas novelas policíacas extranjeras y están a la espera de un papel que simule esos roles. Carvalho comparte la popularidad de este género y, cuando va al cine, piensa en sí mismo:

La película era una excelente muestra del cine negro americano con un Gene Hackman inmerso en el papel de un detective privado en la línea interiorizadora de Marlow o Spade. [...]¿A quién debo imitar? ¿A Bogart interpretando a Chandler? ¿A Alan Ladd en los personajes de Hammett? ¿Paul Newman en Harper? ¿Gene Hackman? En la soledad de su coche reptante por las laderas del Tibidabo, Carvalho asumió los tics de cada cual. La mirada húmeda de Bogart y el labio despectivo. La necesidad de Ladd de caminar lo más erguido posible para disimular su escasa estatura, de ahí esa cabecita rubia siempre punzante, como tratando de tirar del cuello. El autoconvencimiento de la propia belleza de Newman. El cansancio vital de un hombre con cuernos y más de cien kilos de peso en el personaje de Hackman. (*La soledad*, p. 144)

Viendo la escena anterior, podemos suponer que Carvalho también querrá parecerse a estos detectives famosos e intenta actuar como ellos, así como pretende imaginar su reacción ante los crímenes. Como dice Carvalho a Pepón Dalmases en *Los pájaros*: “Soy un profesional”, “Yo creí que los detectives privados esperaban en sus despachos a que llegasen los clientes”, “Eso es en las novelas y en las películas” (*Los pájaros*, p. 64). El personaje de Carvalho está cada vez más cerca de los detectives privados estadounidenses que de los británicos, lo que nos hace pensar que quizás sea cierto el hecho de que, cuando la gente ve a Carvalho, le recuerda a otros detectives conocidos.

1.3.2. Sin inmunidad y meta personal

La novela negra española no solo pertenece al género de misterio, en el que tradicionalmente se encasillaba la novela policíaca clásica, sino también al de suspense, comprendiendo una mezcla de ambos géneros. Sobre ellos, Todorov (1977: 47) afirma que “this kind of detective fiction fuses the two stories or, in other words, suppresses the first and vitalizes the second. We are no longer told about a crime anterior to the moment of the narrative; the narrative coincides with the action. [...] There is no story to be guess; and there is no mystery, in the sense that it was present in the whodunit. But the reader’s interest is not thereby diminished; we realize here that two entirely different forms of interest exist. The first can be called curiosity; it proceeds from effect to cause: starting from a certain effect (a corpse and certain clues) we must find its cause (the culprit and his motive). The second form is suspense, and here the movement is from cause to effect: we are first shown the causes, the initial données (gangsters preparing a heist), and our interest is sustained by the expectation of what will happen, that is, certain effects (corpses, crimes, fights).”

La novela negra atrae al lector por estos aspectos. Normalmente, el lector no puede conocer lo sucedido como ocurre en la novela de misterio y solo focaliza su atención a lo que va a ocurrir. El detective de novela negra ya no tiene la inmunidad del héroe de la novela de misterio, porque la negra también pertenece a la de suspense. Todorov lo sigue explicando: “this type of interest was inconceivable in the whodunit, for its chief characters (the detective and his friend the narrator) were, by definition, immunized: nothing could happen to them. The situation is reversed in the thriller: everything is possible, and the detective risks his health, if not his life.” (47)

El recorrido por las proximidades de los canales significó para Carvalho una doble tensión. La de la prevención ante la posibilidad de que realmente le tiraran a un canal de noche y la provocada por el tono de voz histérico y desagradable que empleaba uno de sus guardianes, entusiasmado ante la utilización de una oreja de Carvalho como micrófono para la retransmisión de un montón de horrores. Finalmente el coche se detuvo en una de las zonas más oscuras del mundo, una zona donde probablemente no llegaba la luz del sol desde la violenta

separación de la Tierra del Sol, y en cuanto Carvalho estuvo fuera del coche tratando de orientarse en la oscuridad recibió un patadón en los riñones que le hizo perder el equilibrio y rodar por una pendiente blanda que olía a quemado. [...] Era imposible salir de aquella situación sin asumirla hasta las últimas consecuencias, y las últimas consecuencias consistieron en subir a cuatro patas, apuñando la basura con las manos, buscando profundidades para que las piernas pudieran ir impulsando el cuerpo hacia arriba. (*Los pájaros*, pp. 227-228)

En Bangkok, cuando estaba cenando Carvalho, cuatro nativos disfrazados de mafiosos italianos interrumpieron su cena y lo secuestraron; la situación y la sensación que tenía Carvalho nos ubica ante una gran tensión argumental debido a las posibilidades de muerte del detective. Confesando que es “un detective privado poco cultivado”, se sitúa en muchas situaciones arriesgadas y le cuesta escaparse, así como sucede con los detectives estadounidenses de la escuela de *hard boiled*. Parece poco ducho en resolver casos criminales. Al final, cuando Carvalho se encuentra con Teresa Marsé y su pareja Archit, aparece también *Jungle Kid*, que también está persiguiendo a Archit. El tiroteo se desata:

Carvalho disparó y la bala levantó arena de duna unos metros más allá de *Jungle Kid*, que se revolvió y disparó contra Carvalho para luego echar a correr en dirección a un coche que le esperaba. Carvalho se dio a sí mismo la orden de pasarse una mano por la frente y luego la contempló llena de sangre. No le dolía, pero sabía que le habían dado. (407)

Cuando en *Los mares* ya Carvalho intuía que el asesino era Pedro, hermano de Ana Briongos, aquel recibe a Carvalho con una pelea:

Dieron dos pasos hacia adelante. Carvalho estaba al alcance físico de sus brazos, a su espalda quedaba la tapia de un solar en construcción. El jovencillo fue el primero en sacar la navaja. La paseó ante la cara de Carvalho. Pedro sacó la suya, diráse que abierta ya dentro del bolsillo. [...] El jovencillo lanzó un navajazo a la cara de Carvalho. Lo esquivó retrocediendo y el corpulento se le echó encima mientras Pedro atacaba de frente. El puño del corpulento le llegó blando a la cara. (*Los mares*, pp.

Según menciona José Colmeiro (1994:70), “el protagonista de la novela policíaca negra es un hombre de este mundo, cuya fortaleza física y moral (su ‘dureza’) no es invulnerable a los ataques de que es objeto constantemente”. Carvalho cae constantemente en situaciones muy arriesgadas, y en muchas escenas llega a estar al borde de la muerte por una bala o un navajazo. Esta sensación de valentía que nos transmite el personaje es lo que diferencia a los detectives de novela negra de los de novela policíaca clásica.

Como hemos comprobado en el texto, Carvalho no es un detective que siempre está a salvo; su carácter es diferente al de los detectives de las novelas policíacas clásicas. Además, generalmente, la investigación del detective privado favorece la acumulación de la propiedad de los ricos o el honor y la riqueza de los burgueses, y el detective tiene la responsabilidad de proteger a la sociedad burguesa. Por eso, el detective se describe como una persona de integridad y nunca se inclina por la realidad.

Así pues, con todo lo reflexionado hasta ahora nos surge una importante cuestión, ¿por qué Carvalho acepta estos trabajos tan peligrosos que le piden sus clientes? Simplemente por dinero. El detective es un hombre corriente y no tiene intención de aportar nada moralmente a la sociedad, solamente espera de su trabajo una mera retribución económica. En la novela negra el detective reconoce la inmoralidad de la sociedad y se mueve según su interés, muy superficial en algunos casos, como la necesidad económica o el honor personal. Ya no recibe la protección ni es moral. Carvalho se inclina por la realidad y es enormemente materialista.

Ricardo Piglia escribe sobre la diferencia del carácter del detective entre la novela policíaca clásica y la novela negra en su libro de *Cuentos de la serie negra* (1979)¹³:

Si la novela policial clásica se organiza a partir del fetiche de la inteligencia pura, y valora, sobre todo, la omnipotencia del pensamiento

¹³ Se ha mencionado en Diego Trelles Paz, “Novela policial alternativa hispanoamericana (1971-2005)”, *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 40, 2006, p. 87.

y la lógica abstracta, pero imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa, en los relatos de la serie negra esa función se transforma y el valor ideal pasa a ser la honestidad, la 'decencia', la incorruptibilidad. Por lo demás se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero. El detective no vacila en ser despiadado y brutal, pero su código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo. En las virtudes del individuo que lucha solo y por dinero contra el mal, el thriller encuentra su utopía. (1992: 57)

Cuando Biedma, que es el abogado laboralista y amigo del difunto Jaumá, habla con Carvalho, que también conoció a Jaumá en Estados Unidos, el detective afirma: "soy un profesional y mis motivaciones son rigurosamente económicas, aunque conociera hace años a Jaumá en Estados Unidos." (*La soledad*, pp. 111-112). También en *Los pájaros* Carvalho le cuenta a Marta Miguel: "que nadie me encargue el caso. Yo soy profesional. Vivo de esto y no voy a investigar por amor al arte." (*Los pájaros*, pp. 103). Carvalho acepta cualquier trabajo para ganar dinero y regatea las tarifas si no le convencen, lo que nos evidencia claramente que Carvalho no es un arquetipo del detective privado británico.

1.3.3. Solución sin salida

Carvalho destaca por encima de todo el escepticismo y el desencanto del detective español. José Colmeiro (1994: 62) señala que "la novela policíaca negra parte de una desconfianza total en la sociedad y sus instituciones. La constitución de la sociedad se considera intrínsecamente injusta e inmoral, basada en el dominio del poderoso sobre el débil, del rico sobre el pobre, a través de la explotación y la violencia; la inmoralidad de esa ciudad es más palpable todavía al ir apareada con el fenómeno de la corrupción de los políticos (que hacen y deshacen las leyes a conveniencia de los poderosos y, si es preciso, hacen pacto con los criminales) y la corrupción de la policía (que se deja comprar al mejor postor), lo cual trae consigo un debilitamiento de la confianza en la ley y la justicia". Los detectives, a través de su indagación, descubren estos aspectos de la sociedad y los critican.

Es indudable que los orígenes de la novela negra proceden de las novelas policíacas norteamericanas de los años 20 y 30, cuando se extendió la depresión económica y política. El detective de la novela negra es “consciente de la naturaleza inmoral de la sociedad y de su situación particular de marginado y perdedor dentro de ella (antihéroe)” (José Colmeiro (1994: 62-63), como los detectives americanos. Pero el detective español tiene un toque diferente. El resultado de su indagación no suele tener “un final feliz”.

Los detectives españoles hacen lo mismo que los detectives americanos, según la gramática de la novela policíaca, pero su investigación no llega a una solución. Esto implica que la sociedad española está bastante podrida y corrupta, hasta el punto de no poder llegar a una salida.

En *La soledad*, Carvalho desvela el caso de asesinato de Antonio Jaumá, que es el manager de *marketing* de la empresa Petnay en Estados Unidos. Argemí, gerente propietario de una empresa, ordenó el asesinato de Jaumá, con el que tenía mucha confianza. Por no querer entender el trabajo que hacía Argemí, Jaumá fue asesinado y sus aliados, que son Rhomberg y Raspall, también:

Por culpa de ustedes hubo que matar a Rhomberg y luego gastar mucho dinero. No se puede ni imaginar lo que cuesta comprar un asesino dispuesto a pasar por un proceso, tres o cuatro años de cárcel y todas sus consecuencias. Cuesta mucho dinero. En cambio los papeles de Alemany salieron baratos. Y más barato me va a salir usted, Carvalho. Casi gratis. (*La soledad*, p. 252)

Confesando su crimen, se ve que Argemí es demasiado orgulloso y no tiene ningún remordimiento. Ha calculado todo lo que ha pasado en términos monetarios. El materialismo hace ver a Argemí como un monstruo, no como un ser humano. Carvalho le pregunta cómo ha matado a Rhomberg; y Argemí, sin escrúpulos, responde:

-Es inútil que hable usted delante de mis criados. Les pago tan bien que asesinarían si yo se lo ordenara. ¿Rhomberg? Ha muerto, claro. Es inútil que le busquen. Aprendimos en el caso Jaumá y hemos decidido no

dejar ningún rastro. No sé los detalles de su muerte, pero me consta que las personas dedicadas a servicios especiales son muy salvajes. No se andan con miramientos. Yo no los conozco. Dispongo de una red de intermediarios. Por ejemplo, ese Raspall. Inútil que usted lo busque. Es el que ha comprado el bar de la suegra del Cuatrero para montar una discoteca y conserva todos los papeles de Alemany para regalárselos a la biblioteca de ESADE. Claro que ya no existen los que me comprometan. Pero todo lo demás cuadra. (252)

Al principio, el caso del asesinato de Jaumá parec ía ser un caso de ‘huelebraguetas’, un ajuste de cuentas sexual, pero al final se convirtió en un ajuste entre burgueses que tiene como fondo la sociedad española después de la muerte de Franco. La escena final de la novela no nos satisface, ni siquiera al detective Carvalho, ya que, a pesar de conocer el crimen de Argemí, no se le puede acusar ya que se relaciona con los altos cargos políticos y con el poder.

En *Los mares* también pasa lo mismo que en *La soledad*. Al final, el detective descubre cómo ha muerto Stuart Pedrell y quién lo mató y se lo explica a su cliente Mima, la viuda de Pedrell. Pero la mujer no quiere que se revele este caso oficialmente, puesto que se preocupa por la posibilidad de dañar la fama que lleva la empresa de su marido que ella misma dirige. Y tampoco los socios lo querrán. Esto implica que la sociedad española de 1979 era puramente capitalista y a la gente le importa más el dinero y su fama que la muerte del empresario. Para que todos se puedan beneficiar, este caso debe quedar irresuelto.

En *Asesinato*, el caso de la muerte de Fernando Garrido estuvo relacionado con la política de tendencia de entonces, es decir, esa persona deberá desaparecer del Partido Comunista. Fonseca, el comisario oficial nombrado por el gobierno, habla con Carvalho de sus sospechosos: “Usted ya sabe que Garrido era por fuera muy euro y muy liberal, pero le crispaba perder el control de cualquier centro de poder y eso le estaba pasando con el movimiento sindical.” (*Asesinato*, p. 175). Parece que es una cuestión de tendencia política que exist ía en aquel momento entre los comunistas, cuyo partido empezó a perder su poder en la política española por separaciones internas. En *Los pájaros*, todo el viaje en busca de la desaparición de su antigua amiga Teresa es absurdo. Es simplemente una huida de la vida

cotidiana de Teresa Marsé y un viaje de ida y vuelta baldío.

Por estas novelas mencionadas podemos llegar a la idea, junto a Manuel Blanco Chivite (1997: 60), de que “los grandes casos no se resuelven. Los asesinatos de Estado, tampoco. Solo se manejan, se manipulan, se llevan y se traen en función de intereses y de coyunturas. Nada más”. Esta situación bastante corrupta e inmoral de España, comparada con la de los Estados Unidos, nos ahoga más en la trama argumental y no nos deja respirar. La sociedad no cambia teóricamente después de desvelar el crimen, pero a lo largo de la indagación de Carvalho se declara y se denuncia la sociedad podrida de España. Al final, lo único que queda es el desencanto de Carvalho y su escepticismo; también podemos suponer a la sociedad española de entonces tan injusta y saber que la gente de clase no poderosa sufrirá por todas partes. Según Manuel Vázquez Montalbán, la novela negra era el instrumento literario ideal en ese momento para representar la realidad:

La novela policíaca me ofrece la posibilidad de evocar la realidad de una manera realista. Pero selecciono solo 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 de que se convierte en herramienta de examen y de análisis, que puedes hacer desde una cierta distancia irónica, como hacía Chandler en el fondo. (George Tyras, 2003)

Por ello, podemos concluir con la afirmación de que la decisión de Manuel Vázquez Montalbán fue acertada para reflejar la sociedad de la Transición española. Su serie Carvalho funcionó bastante bien para lo que quería demostrar el propio autor.

1.3.4. Peculiaridades de Carvalho

El detective Carvalho, como hemos visto antes, es un tipo de los típicos detectives *hard boiled* norteamericano –Philip Marlowe, Sam Spade– pero también “aderezado con ciertas señas de identidad propias –el hedonismo, la gastronomía, la quema de libros, el lenguaje erótico, la ironía, el sarcasmo, las múltiples referencias culturales, el reflejo de la realidad social–” (Jorge L. Catalá Carrasco: 2008). En realidad se trata del ‘alter ego’ de Manuel Vázquez Montalbán: la vida de Carvalho y la del autor son muy semejantes. Lo claro es que esta semejanza de la vida del autor y de su protagonista les confiere un toque que los diferencia de otros detectives privados. Carvalho es un personaje muy corriente, o mejor dicho, más corriente que otros ya que no es un personaje ficticio, sino casi de carne y hueso. Por lo tanto, se destaca más de entre los personajes típicos del detective privado de las novelas negras.

Hay varios testimonios en sus novelas que así lo atestiguan. Cuando le preguntan a Carvalho si es catalán, él responde que “Yo más diría que soy un charnego.” (*La soledad*, p. 155). Como ya hemos mencionado con anterioridad, Manuel Vázquez Montalbán, aunque nació en Barcelona, tiene origen murciano por parte de madre, Rosa Montalbán Pérez que, aunque también nació en la capital catalana, su familia es de Murcia, y gallego por parte de padre, Evaristo Montalbán. Por eso, el propio autor se considera a sí mismo una víctima histórica “Inmigrante por antecedente familiar” (Florence Estrade, 2004: 18). Son más que evidentes los rasgos autobiográficos que encontramos en el entorno familiar de Carvalho en la novela. En primer lugar, en los orígenes gallegos tanto de Carvalho como de toda su familia, aunque luego pasó toda su vida en Barcelona; En segundo lugar, los nombres de los personajes, si bien el padre de Carvalho se llama Evaristo, igual que el padre del propio Manuel Vázquez Montalbán, y su madre se llama Ofelia.

Sabemos que nuestro detective vive en los altos de Barcelona, en la zona que se llaman Vallvidrera. Realmente el propio autor también reside en el mismo lugar que Carvalho: “Yo vivo lejos de Barcelona, vivo en el Tibidabo, en Vallvidrera; entonces bajo a la ciudad para los contactos familiares, personales, laborales o los que sea, y luego regreso a casa y continúo

escribiendo. Casi escribo más que vivo.” (Manuel Blanco Chivite, 1992: 34). “Asimismo, tanto Manuel Vázquez Montalbán como Pepe Carvalho fueron en sus tiempos de estudiantes militantes de izquierdas y, como consecuencia de ello, ambos pasaron tiempo en la cárcel.” (Agustín Cuadrado, 2010)

Como menciona Manuel Blanco Chivite, “su mundo infantil fue la plaza del Pedró, la calle Botella, la calle Carmen, la calle Hospital... El mismo que pateó el Montalbán niño.” (1997: 17). A lo largo de toda la serie Carvalho, que comprende más de veinte obras, el escritor va reflejando sus propias vidas y pensamientos en las novelas y en su personaje principal. Es cierto que el carácter del detective ha quedado marcado como el prototipo del investigador privado en la novela negra española durante muchos años, tanto por su serie como por los aspectos personales que tiene el personaje: su conocimiento político, su gusto gastronómico y su comprensión del contexto.

Carvalho trabajó en la CIA en los Estados Unidos y fue comunista en Barcelona. Es sabido que el propio autor, Manuel Vázquez Montalbán, también era socio del partido comunista y participaba en el PSCU¹⁴ (Partido Socialista Unificado de Cataluña, *Partit Socialista Unificat de Catalunya* o PSUC), que fue un partido catalán de ideología comunista federado originalmente con el Partido Comunista de España (PCE). Escribió varios artículos sobre política y siempre se declaró contra el régimen de Franco. Manuel Blanco Chivite (1992: 44) pregunta en su entrevista a Manuel Vázquez Montalbán por su participación en el IV Congreso del PSUC:

¹⁴ PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña) : “Fundado en junio de 1936 por fusión de partidos de izquierda marxista catalanes, era nacionalista y leninista. El líder de la Unió Socialista de Catalunya Joan Comorera le imprimió su doble y especial carácter, inscribiéndole en 1939 en la Internacional Comunista como una fuerza independiente del PCE. Hasta la expulsión de Comorera en 1950 –ganando así quienes deseaban una unión sin fisuras de todos los comunistas–, mantuvo con el PCE unas polémicas relaciones de coordinación. Actuando con relativa independencia en los últimos años del franquismo y en la Transición, proporcionó al PCE nada menos que nueve de los 20 diputados de 1977. Ahí comenzaron las discrepancias con los prosoviéticos (que fundarían el Partidels Comunistes de Catalunya en 1982). Con Antoni Guitiérrez y Gregorio López Raimundo, el PSUC optó del todo por la modernización. En la última década, si no tanto como las formaciones de la izquierda del resto de España, también sufrió el PSCU las consecuencias del perceptible giro hacia el centro-derecha de la opinión, y naturalmente se resintió de los efectos del fin del bloque socialista” – Véase en Jaime Alvar Ezquerro, *Diccionario de historia de España*, Madrid: Ediciones AKAL, 2001, p.504

-Eres miembro del Comité Central desde noviembre del 77, cuando se celebró el IV Congreso del PSUC, el primero tras su legalización.

-Asistí al IV Congreso como invitado participativo. Me metieron en unas listas alternativas a las listas oficiales para el Comité Central y fue, me parece, el primer caso en la historia del movimiento comunista que alguien de las listas alternativas se impone a alguien de la lista oficial. Entré en el Comité Central por la puerta trasera y a partir de ahí empezó mi militancia, mi estancia en ese organismo.

Debido al enorme interés que le suscita la política de su país y su afiliación reconocida al partido comunista, las elecciones generales del 28 de octubre en 1982 le importan mucho a Carvalho y se preocupa por su ausencia en el viaje a Bangkok durante el periodo electoral. En *Los pájaros* se ve su nerviosismo en la conversación con la madre de Teresa Marsé, que quiere a toda costa que Carvalho viaje a Tailandia para buscar a su hija desaparecida:

-[...] Estamos en un periodo difícil. Va a haber elecciones. Quisiera votar.

-Vote por correo. Yo estoy empadronada en Barcelona y vivo en el Maresme.

Votaré por correo. Es muy fácil. Hay que ir a Estadística y hablar con un señor que se lo arreglará todo.

-Imagínese que ganan los socialistas, que hay un golpe de Estado y que todo eso me pillan en Tailandia. (*Los pájaros*, p. 170)

Y ya en las Ramblas se sorprendió a sí mismo callejeando, dejándose llevar por estelas subconscientes que le movían entre los peatones mañaneros y las evidencias de los reclamos electorales florecidos durante la noche, llena la ciudad de imágenes de pago de Felipe González y de imágenes militantes de los líderes comunistas, uno de ellos, Gutiérrez Díaz, en el trance de bendecir a los electores, le votasen o no le votasen. Y la primera conciencia de objetivo la tuvo cuando se encontró ante los escalones del edificio de Estadística y luego ante un bedel al que preguntó:

-Lo del voto por correo, ¿dónde es? (171)

Al final, Carvalho fue al edificio de Estadística para poder ejercer el derecho a voto por correo. Este personaje no suelta nunca su interés en la política aunque siempre afirmase de forma paradójica que no le interesaba nada de la misma, como podemos leer en *Asesinato* (1982: 31): “Yo soy apolítico, que quede claro” y “Han mejorado ustedes mucho si están dispuestos a aceptar la ayuda de un apóstata. Pero ni siquiera soy eso. Casi me habí olvidado de que en cierta ocasión fui comunista” (*Asesinato*, p. 34).

Carvalho quiere olvidar su actividad como comunista en su pasado, ya que la política española, en general, lo decepcionó, incluso los comunistas, que “siempre pierden”. En el caso del asesinato del secretario general del Comité Central del Partido Comunista, a Carvalho le visita Salvatella, miembro del Comité Ejecutivo del Partido Comunista de España. Este le encarga la investigación del caso, puesto que sabe que Carvalho era comunista y entenderá a los suyos. Aunque el detective niega su interés en la política de su país, no abandona nunca sus reflexiones. Su cinismo ante la política española se demuestra en la siguiente escena:

En caso de golpe de Estado, Carvalho consideraba que su negocio iría mejor. La democracia liberaliza a las gentes y cada vez eran menos los maridos que buscaban o seguían a sus mujeres y los padres que le ponían tras la pista de adolescentes fugitivos de las oligarquías familiares. Sin duda las dictaduras dan una mayor clientela a los confesionarios, a los detectives privados y a los abogados laboristas. Las conraindicaciones estéticas y éticas no iban con él. (156-157)

Como hemos visto hasta ahora, Carvalho es un detective activista en cuanto a la política, como lo fue su creador Manuel Vázquez Montalbán. Los personajes arquetípicos de investigador americano no son muy conscientes de la política en la que se mueven, por lo tanto, el carácter del detective político hace excepcional al personaje Carvalho y se puede incluir como arquetipo de los intelectuales en la España de la Transición.

Como confiesa Carvalho en *Los pájaros*, “En efecto, amigo, soy un alcohólico” (2003: 19). Así ocurre también con casi todos los detectives privados de las novelas policíacas, por

ejemplo, Philip Marlowe de Raymond Chandler, Sam Spade de Dashiell Hammett, Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, etc. Siempre aparecen en la novela los escenarios en los que está bebiendo alcohol, pidiéndolo en un bar, etc. Sobre todo, Carvalho es adicto al orujo y lo toma con frecuencia. Cuando Pedro Parra, antiguo compañero de Carvalho de la universidad y actualmente trabajador del Banco Urquijo, visitó Vallvidrera para cenar, “Carvalho se sirvió un tazón de café y dos copas de orujo” (*La soledad*, p. 207). En la escena en la que Enric Fuster, vecino de Carvalho e historiador de la universidad, pasó por la casa del detective, “Carvalho se llenó un vaso de orujo frío y con él en la mano recibió a Enric Fuster” (*Asesinato*, p. 42). El orujo, además de beberlo para pasar el tiempo acompañado por alguien, tiene la función de ser ingerido para consolarse de una pena como la muerte de su mascota, Bleda.: “Le ardían los ojos, pero sentía una súbita limpieza en la cabeza y en el pecho. Mirando hacia la ciudad iluminada dijo: -Hijos de puta, hijos de puta. Se bebió una botella de orujo helado y a las cinco de la madrugada le despertaron el hambre y la sed.” (*Los mares*, p. 220)

Al final de *Los pájaros*, Carvalho se ha encargado del crimen de la botella de champán, de marca desconocida, con la que se ha asesinado a Celia Mataix Cervera. Debido a su condición de alcohólico empedernido, teóricamente tenía que investigarlo sin problemas, pero se observa que le resulta difícil:

“El crimen de la botella de champán”, titulaba el periódico, y Carvalho saltó de línea en línea en busca de la marca de la botella empleada para el asesinato. Ni rastro. No es lo mismo que a uno le maten con un Codorníu Gran Cremant que con un Brut Nature Torelló, con un Juvé y Camps Reserva Familiar o con un Martí Solé Nature. Podía darse el caso de que el titular fuera realmente preciso y el asesinato hubiera sido cometido con una botella de champán francés, pero incluso de producirse esta circunstancia ¿es lo mismo un asesinato a base de Moët Chandon que un asesinato perpetrado con un Krugg o un Rollinger? (*Los pájaros*, p. 30)

Carvalho se aprovecha de su conocimiento sobre el champán para imaginar el caso del asesinato de Celia, pero no encuentra el nombre. Esta escena nos presenta la variedad de dicha bebida gracias a los hábitos alcohólicos del detective. De manera general, en esta

novela, como viaja a Tailandia, el detective se despacha a gusto saboreando lo exótico del alcohol local, el *Mekong*, en la compañía de Charoen, policia local de Bangkok:

Les trajeron dos vasos llenos de hielo picado y de un líquido que recordaba el color del whisky. Carvalho recuperó el sabor del Mekong, un whisky que sabía a arroz integral, ligero, incluso agradable.

-¿Le gusta?

-Me gustaba y me gustará.

-Los extranjeros se aficionan en seguida al Mekong. Es barato y tan sano como el whisky escocés. (199)

Al final, cuando no encuentra más alicientes en su viaje absurdo en busca de Teresa en Tailandia, busca descansar en el Mekong al que ya ha cogido gran afición:

Antes de ponerse en marcha, Carvalho compró una botella de Mekong y se la metió entre pecho y espalda en los primeros cincuenta kilómetros de recorrido. Estaba harto del viaje, de Teresa, de Archit, de sí mismo, y el alcohol le ayudó a cantar *Alma, corazón y vida* como hacía veinte años que no la había cantado y luego a dormirse entre ronquidos que provocaron las carcajadas del taxista. (347)

Carvalho utiliza el alcohol como remedio –como se aprecia, poco fructífero– para olvidar y consolarse. De todos modos, cabría la posibilidad de entender la adicción de Carvalho al alcohol como consecuencia de los difíciles tiempos que le han tocado vivir en la Transición y por el estrés que le produce un trabajo que le exige viajar continuamente.

En todo momento Carvalho muestra una considerable afición por la lectura. Estamos ante la figura de un personaje cultivado, que dispone incluso de su propia biblioteca en su casa. Sin embargo, como está muy desilusionado frente el mundo, al final decide quemar los libros que suelen hablar sobre la ‘fantasía del mundo’ o ‘lo positivo del mundo’ porque le parece una tontería lo que dicen los libros. Hallamos aquí un claro de *Don Quijote* –que también explicaremos más adelante– en lo que respecta al escrutinio de la biblioteca de Don Quijote,

llevada a cabo por el barbero y el cura, ambos convencidos plenamente de que la locura del caballero andante provenía de la abultada lectura de libros de caballerías que provocaban que viviera permanentemente en un mundo de fantasía caballeresca irreal. El rasgo principal del detective es su desencanto y desengaño y así afronta el mundo. Carvalho “abomina del culturalismo tanto en su voz como en la quema de los títulos de su biblioteca para encender su chimenea” (Valles, 1991: 173). En toda la serie de Carvalho no deja de quemar libros:

-[...] Ahora estoy trabajando en la *Crítica al programa de Gotha*, de Marx.
-Regálame un ejemplar. Suelo encender la chimenea con libros trascendentales. Cuanto más pretensión de trascendencia, más culpabilidad. Seguro que han conseguido engañar a alguien. (*La soledad*, p. 221)

La razón por la que Carvalho quema los libros está clara: su inutilidad y la facilidad para engañar a la población. Como afirma Lucía Iglesias Kuntz (1998: 46), el motivo de esto es porque “literature has not taught him how to live”. Este hecho también es uno de los aspectos originales que tiene el detective para demostrar su angustia y decepción ante el mundo. En *Los mares*, sin duda alguna, Carvalho se plantea quemar su biblioteca:

Becer juró que había seguido todas las instrucciones del gestor. Inició Fuster la marcha hacia la cocina a través de un pasillo lleno de libros. Carvalho pensaba que con la mitad de aquellas existencias tenía asegurado el fuego en su chimenea hasta que muriera. Como si adivinara sus pensamientos, Fuster exclamó sin volver la espalda:

-Cuidado, Sergio, que éste es un quemalibros. Los utiliza para encender la chimenea.

Becer se enfrentó a Carvalho con los ojos iluminados.

-¿Es cierto?

-Completamente cierto.

-Ha de producir un placer extraordinario.

-Incomparable.

-Mañana empezaré a quemar aquella estantería. Sin mirar qué libros son.

-Produce mucho más placer escogerlos. (*Los mares*, p. 96)

Lo más interesante de su afición por quemar libros es el hecho de fijarse en los títulos o en su contenido antes de deshacerse de ellos, puesto que siempre nos revela sus nombres. Otros personajes como Fuster, Sergio o Biscuter le preguntan que por qué ha elegido estos libros para que sean devorados por las llamas en su chimenea y, no obstante, para cada uno existe una razón diferente por la que lo ha de quemar:

[...] se fue hacia la biblioteca llena de mellas y derrumbamientos, de libros deformes por un mal apoyo o por la asfixia excesiva a que les sometían libros mayores. Eligió *El problema de la vivienda*, de Engels, del que le bastó leer: “Tercera parte: observaciones complementarias acerca de Proudhon y el problema de la vivienda” para decidir que tenía bien merecido el fuego. Rompió el libro en tres pedazos, arrugó las páginas para airearlas y permitir la combustión y empezó a ordenar el edificio de teas y ramas sobre las ruinas de uno de los libros más insuficientes de Engels. (*Asesinato*, p. 41)

Los títulos de las novelas normalmente nos ofrecen las claves para su correcta interpretación. Baste con mencionar alguno claro ejemplo como *El problema de la vivienda*. Como ya sabemos que el propio autor y el detective privado eran ex comunistas, su ideología política y económica se inclinaba al marxismo. Engels es uno de los marxistas más famosos y luchaba contra el capitalismo. En Barcelona, cuando acabó la dictadura, con el nuevo modelo económico-político se planteó construir una nueva ciudad. Cada vez se invertía más en parcelas y se construían más edificios, pero los pobres nunca podían alcanzar su propia casa y la calidad de vida de obreros empeoró. Las clases más desfavorecidas se apartaron del centro debido al problema de la vivienda o, si estaban dentro, permanecen en la miseria. El capitalismo tiene un gran problema: solo los ricos se hacen ricos y los pobres nunca saldrán de pobres. Engels insiste en que el problema de la vivienda nunca se podrá resolver. El sistema permite a los obreros tener su propiedad, pero serán constantemente discriminados como mano de obra y clase inferior. El ex comunista Carvalho estaría de acuerdo con Engels, sin embargo, la sociedad rechaza esta ideología ya que el capitalismo gobernaba la España de entonces durante la transición. A través de su lectura se nota que Carvalho es un personaje cultivado e intelectual y esto se une a lo que ya lo resaltaba como figura detectivesca:

Carvalho buscaba en la biblioteca el libro que iba a servir de combustible base para la fogata. Eligió un libro de versos de Justo Jorge Padrón y un pequeño librito con dos piezas teatrales de Beckett, *La última cinta* y *Acto sin palabras*. Fuster examinó los libros antes de que Carvalho los desguazara y quemara.

[...]¹⁵

Fuster selecciona un párrafo de *La última cinta* y lee con grandilocuencia cómica:

-Quizá mis mejores años han pasado. Cuando tenía alguna probabilidad de ser feliz. Pero ya no deseo más probabilidades. Y menos ahora que tengo ese fuego en mí. No, no deseo más probabilidades. (Krapp permanece inmóvil, con los ojos fijos en el vacío. El carrito continúa rodando en silencio).

Entregó el libro a Carvalho como el aduanero receloso que devuelve el pasaporte a un turista bajo sospecha. Carvalho apiló la leña y dejó un hueco en la base para introducir las hojas de los librillos destrozados. Prendió fuego al papel y la llamarada subió como un crescendo de luz y sonido que los hipnotizó durante unos segundos, hasta que Carvalho marchó hacia la cocina y Fuster se dispuso a poner la mesa. (*Los pájaros*, pp. 38-39)

El detective parece preocupado por su vejez y solo quema los libros que no le gustan o que cree que no aportan soluciones a una sociedad cada vez más desquiciada. El párrafo que lee Fuster, aunque habla sobre la juventud, contiene cierta crítica de la realidad. Los protagonistas están viviendo en la Transición, una época bastante convulsa que dejará un enorme sentimiento de desilusión y fracaso de sus deseos. Como cuenta este libro, “*mis mejores años han pasado*” se referiría a ‘la época del régimen Franco’ y “*ya no deseo más probabilidades...*” indicaría ‘el desencanto’ y ‘la sociedad sin solución ni salida’. Manuel Vázquez Montalbán utiliza una metáfora de la juventud para referirse a la dictadura de Franco.

En *Los pájaros*, Carvalho le dice a Marta Miguel, profesora de historia en la universidad

¹⁵ Esta omisión es má

y asesina de Celia Mataix: “Te pasas toda la juventud rompiéndote los codos para tener una carrera. Luego nada es como lo esperabas y además unos cuantos pueden dar el golpe de Estado cuando quieran.” (*Los pájaros*, p. 159). Carvalho es un personaje muy contradictorio, puesto que sabemos que el detective odiaba el régimen de Franco y participaba en el Partido Comunista, pero, cuando España entra en plena libertad, se da cuenta de que la sociedad española de entonces no es lo que esperaba él. A pesar de que la realidad ha cambiado, tampoco está contento con la de su país ya que, por mucho que se esforzara en cambiar la sociedad, siempre resulta peor que antes. Pero ‘la juventud’ ya no vuelve. “La repetida quema de libros que el detective realiza exagera un ritual litúrgico en la chimenea de su casa y esto solo se explica como resultado de su aborrecimiento al culturalismo.” (Chung-Ying Yang, 2001: 6).

Por último, en las obras de Vázquez Montalbán, aparte de los caracteres de la novela negra española, destacan las tendencias artísticas del autor. Uno de los rasgos destacados de Carvalho es el aspecto gastronómico. Como mencionan muchos críticos sobre esta saga, el protagonista nos presenta muchos platos españoles e incluso exóticos. El propio Vázquez Montalbán también era gastrónomo y le interesaba mucho la comida, y es precisamente por eso que en casi todas sus obras habla y describe la comida, e incluso da las recetas. A veces el autor presenta la comida típica española y catalana al lector y la explica desde la base: cómo cocinarla, cómo comerla, etc. Pero no solo muestra las comidas, sino que también alude a la clase social y la critica a través de la gastronomía de cada personaje, constituyendo una de las técnicas más propicias del autor para reflejar la sociedad.

Las descripciones de las comidas son muy pintorescas y el papel que tiene el detective sobre la gastronomía es muy costumbrista de España y Cataluña. Cuando Marta Miguel invita a Carvalho a su casa en *Los pájaros*, podemos ver cómo actúa el detective ante la comida:

-[...] Le invito a cenar. Tengo buenas cosas. Sé cocinar. No mucho, pero lo que sé hacer lo hago bien. Además tengo embutidos del pueblo. Chorizos.

- ¿De qué pueblo?
- De Salamanca.
- Chorizos de Salamanca. Excelentes.
- Y vino del Bierzo que me trajo un tío mío que es guarda civil en Astorga.
- ¿Qué otras maravillas gastronómicas me promete?
- Tengo hecha una tortilla de patatas en un escabeche que me sobró. No necesitó oír más Carvalho. Levantó el brazo armado con un billete de cinco mil pesetas y casi empujó a Marta Miguel hacia la salida.
- Vamos a vivir una gran aventura. (*Los pájaros*, p. 161)

Dada su condición de gran aficionado gastronómico, la propuesta de Marta Miguel para llevar a Carvalho a su casa le parece la excusa perfecta.

La estancia en Tailandia no es una excepción para la aventura gastronómica de Carvalho, puesto que está en un país oriental donde disfruta de las comidas exóticas:

Carvalho se había hecho el propósito de no probar nada occidental durara lo que durara su estancia en Tailandia y penetró en el restaurante japonés. Fue recibido por camareras supuestamente japonesas que compusieron el saludo típico de unir las dos manos sobre el pecho e inclinar suavemente el tórax y la cabeza. Pidió un *sashimi* y le trajeron una fuente con hielo y sobre el hielo filetes mínimos de pescado crudo, dorada, carpa, turbó, atún, una taza con salsa Sambai-Yo, palillos, otra taza vacía y una tetera. Le costó a Carvalho adquirir cierta solvencia en el uso de los palillos para apresar los trocitos de pescado crudo, sumergirlos en la salsa de mostaza, vinagre y soja y llevárselos a la boca. Al acabar el plato, le parecía haberse comido el mar y pidió de postre un arroz al sake que acompañó de dos tragos rápidos de sake helado. (*Los pájaros*, pp. 182-183)

A través de esta descripción, los lectores podemos aprender cómo es el *sashimi*, con qué y cómo se come; por supuesto, todo ello regado por el alcohol japonés, el *sake*.

Además de comer en restaurantes, Carvalho siente una gran predilección por cocinar, interés que seguirá manteniendo aun teniendo que desplazarse al extranjero. Carvalho decide cocinar en un fogón prestado por una muchacha tailandesa, a la que pide que vaya a por aceite de oliva, que en Tailandia solo se puede comprar en farmacias porque las mujeres lo utilizan para el cuidado del cabello. Cuando ya están preparados los ingredientes necesarios para su plato, la *fideuá*, “plato de moda en la Valencia actual, en competición desigual con la tradicional paella” (*Los pájaros*, p. 323), el detective explica la receta con todos los pormenores:

-Primero hay que sofreír bien las carnes y en el aceite hacer un sofrito espeso, deshidratado, como mandan los cánones perfectamente explicados por Josep Pla, un gran escritor catalán al que supongo traducido al tailandés. Una vez hecho el sofrito vegetal de cebolla, tomate, pimiento, se le añaden las carnes de cerdo, pollo y calamar y se reservan las gambas para echarlas en el último momento. En esta fritura se han de rehogar los fideos normales, pero, en atención a la fragilidad de estos fideos de arroz que usted me ha suministrado, los reservaré para el último momento y verteré el caldo sobre el sofrito hasta que rompa el hervor y así continúe para que se mezclen sabores. Luego, los fideos y las gambas despellejadas y, dos o tres minutos antes de sacarlo del fuego, una picada de ajo con aceite y a dejar reposar el comestible a ver qué sale. (324)

Carvalho nos presenta un plato valenciano actual pero también improvisa con ingredientes nuevos, como son los sutiles fideos de harina de arroz de Tailandia. Se trata de un plato que fusiona las peculiaridades gastronómicas de ambos países. Entre la fuerte crítica social de la narrativa montalbaniana, los aspectos sobre gastronomía de Carvalho nos hacen relajarnos un poco y saborear la amplia variedad de comidas según el gusto del detective.

Aun así el detective privado no olvida criticar la sociedad y, para ello utiliza recuerdos de la comida de su infancia: “A través de la gastronomía se emprende la crónica antropológica de la sociedad española contemporánea en una época de relativa opulencia en la que el recuerdo de la escasez y el hambre de los años de posguerra para muchos está todavía obsesivamente presente (Carvalho recuerda con frecuencia su infancia anémica y el régimen

obligado a base únicamente de pan con aceite y sal) y que acaso inconscientemente intenta resarcirse de su carencia histórica (los banquetes pantagruélicos de Carvalho parecen ser la realización del eterno sueño de Carpanta, caricatura grotesca del hambriento en la posguerra)” (José F. Colmeiro, 1994: 187). Sobre todo, el recuerdo de la comida de Carvalho implica la crítica sobre la pobreza de la dictadura. Podemos comprobarlo en la escena siguiente:

Tenía un borroso recuerdo de casas de campo y albercas de cemento. Su madre caminaba ante él con la cesta llena de arroz y aceite comprados de estraperlo en alguna de aquellas casas. Cruzaban las vías del tren. A lo lejos, hacia ellos, venía la ciudad mellada de la posguerra, una ciudad delgada llena de palos grises y huecos. ¿Por qué había tantos palos grises sobre los tejados? Sacaron el aceite de un odre rancio. Cayó en el interior de la botella como un mercurio verde y lento. Esto sí que es aceite de verdad y no el de racionamiento. Él caminaba detrás. En su bolsa de hule había cinco barras, cinco de pan blanco, blanquísimos, como de yeso. [...]

-Llenaré un plato de aceite, pimentón rojo y sal, y untaremos el pan.

-Prefiero el pan con aceite y azúcar.

-Eso va muy mal para los cucos.

Pero su madre no dejó que la desilusión ensombreciera sus ojos.

-Bueno. Si te salen cucos te daré una cucharadita de azúcar del doctor

Sastre y Marqués. (*Los mares*, p. 108)

Aunque la economía española se desarrolló mucho durante la transición, el hambre constituía uno de los principales problemas en España después de la Segunda Guerra Mundial. La familia de Carvalho vivía en la pobreza y bajo la dictadura; una parte de la memoria de infancia del protagonista nos enseña la situación de entonces. Nos enseña cómo las autoridades racionaban el alimento, que además no era de calidad, como pasaba con el aceite. Para el pequeño Carvalho, el pan untado con aceite y azúcar era la mejor comida, a pesar de que podía provocar enfermedades, quizá también por la falta de higiene.

Los rasgos característicos del detective Carvalho poseen una parte en común con los detectives estadounidenses de *hard boiled*, pero también tienen otra parte compartida con los

españoles, como su gusto por el alcohol, la política, el gesto del quemalibros y los gustos gastronómicos. Carvalho es un hombre muy cultivado, a pesar de que no tiene éxito en su investigación como los detectives clásicos. Aunque acierta en los casos que le encargan gracias a su intuición y su investigación, la sociedad no le permite resolverlos. Por lo tanto, entre los detectives privados literarios, Carvalho destaca tanto por sus aficiones culturales como por sus constantes fracasos a la hora de llevar a cabo la resolución de los casos. Así demuestra su gran desencanto y desilusión por el mundo y se sitúa como el detective más decepcionado y escéptico de la novela negra.

1.4. Indagación

Manuel Vázquez Montalbán no solamente ha sido el autor de la serie Carvalho, sino que ha trabajado asimismo como periodista, ensayista y poeta, por lo que se presenta como una voz crítica de la actualidad española e internacional. Bajo la dictadura, toda su publicación fue sometida a censura. Siendo un destacado periodista con la mirada muy crítica, el autor sufrió mucho: “Ya había empezado en la última década del franquismo para quedarse denunciando, con una productividad sobrehumana, en los medios de comunicación.” (Ana Luengo, 2008: 8).

Después de la muerte de Franco, los autores de la transición tuvieron más libertad para tratar ciertos temas y personajes, por lo que empezaron a escribir con más fluidez. Como ya hemos afirmado, la novela negra española surgió en esta época. También Samuel Amell (1989: 94-95) lo menciona en su artículo: “Los cambios e incertidumbres de la sociedad frente a la nueva época que se avecinaba hicieron que varios de los jóvenes novelistas se inclinasen al uso de lo que podrá llamarse una novela negra española”. Uno de estos autores de novela negra es, como sabemos, Manuel Vázquez Montalbán, que empezó a escribirla con una intención clara, como confiesa en una entrevista con Nichols (1998: 212): “Era como un desafío escribir un tipo de libro político-social utilizando elementos de la novela negra.” Por lo tanto, podemos saber que el autor ha utilizado la estructura de la novela negra a propósito para contar la historia contemporánea española. La parte de indagación, que es la más importante y esencial de la estructura de novela policíaca, será la más eficaz para su meta.

Alberto Barrera (1998) nos suministra algún elemento de respuesta al observar sobre el particular y cita para ello a Samuel Amell (1986: 97): “[...] lo que menos nos interesa en las novelas de Vázquez Montalbán es la resolución del misterio que presentan. [...] lo que importa es el resto: el cuadro social que sus obras reflejan.”

A lo largo de sus obras podemos observar cómo refleja la sociedad, qué ideología tenía la gente durante la transición y qué ambiente se vivía en la España de entonces; todo ello a través de los encuentros del detective con varios personajes de todas las clases sociales durante la investigación.

1.4.1. Tema nacional : lo político y lo económico

Al primer gobierno de la monarquía (1975-76) correspondió la fase de retroceso más abrupto de la actividad económica como consecuencia de la crisis originada por los más altos precios del petróleo. A partir de 1976 la actividad económica registró una aceleración insegura e inestable, que no habría de resistir la nueva subida de los precios del petróleo en 1979. Los gobiernos existentes durante este período tardaron en adoptar las medidas oportunas para evitar una nueva degradación en la situación y tuvieron también que hacer frente a problemas políticos más inmediatos, lo que evidentemente hizo pasar lo económico a un plano menos relevante y aplazó el proceso inevitable de ajuste. (Julio Rodríguez López, 1989: 121).

En la serie Carvalho se destaca mucho el tema político y económico. Como ha afirmado Sánchez Zapatero (2006: 80) , “Carvalho se convierte así en ojo crítico y testigo privilegiado de la evolución social, política y económica de Barcelona y, por extensión, de España”. En la Transición española surgió la ideología política contra el fascismo, ideología establecida en el régimen de Franco. Como el protagonista era ex comunista, siendo detective, además de mirar y observar la ideología que tienen los personajes de estas novelas, expresa sus propias ideas de vez en cuando y es un personaje bastante subjetivo. George Tyras (2003: 90) analiza el aspecto político de las dos primeras novelas: “A través de la investigación y el esclarecimiento de las identidades de los personajes de estas dos novelas *La soledad del*

manager y *Los mares del Sur* se desvela un discurso político de acusación a la ex izquierda crecientemente hegemónica de la España democrática”.

Durante la dictadura numerosos intelectuales, políticos y escritores que se oponían al régimen de Franco decidieron exiliarse, una dura situación que se refleja magistralmente en *La soledad*. Como el autor escribió esta novela en 1977, todavía en el ambiente de la sociedad de entonces se proyectaba la sombra de la dictadura de Franco:

-Es un alivio hacer un viaje de placer en compañía de un inspector de ideología socialista y de un compatriota inteligente. ¿Sabía usted que los españoles somos los mejores capataces del mundo? ¿Duda usted de que esa sea nuestra misión en el mundo del futuro?

-Cuando yo era más joven creía que los españoles solo podíamos ser víctimas o verdugos. Lo de capataces se me escapa.

-Pues no hay duda. La historia de la emigración económica y política de España está llena de capataces. Desde el siglo XIX. Emigrados políticos y económicos han nutrido Europa y América de excelentes capataces.
(*La soledad*, p. 45)

Antonio Jaumá, manager de *marketing* de la empresa Petnay, Dieter Rhomberg, el tercer hombre alemán de la Petnay y Carvalho, que todavía no era detective privado sino que trabajaba para la CIA, se conocieron en los Estados Unidos. Debido a que todavía España estaba en la época de la dictadura, los tres mantienen una conversación sobre el exilio de los empresarios e intelectuales y se burlan del régimen de su país. En un pasaje de la novela, Carvalho recuerda la conversación que tuvo con el poeta Emilio Prados, otro de los muchos intelectuales que se vieron obligados a exiliarse en México:

-Hasta que muera Franco no vuelvo. Es un hecho moral. Y eso que no soy nada. [...] Cada vez que me ha llegado un rumor de que Franco estaba enfermo o de que estaba a punto de caer, he dejado de afeitarme, he hecho las maletas y no me he cambiado las sábanas de la cama. Para que todo me empujara a marcharme de aquí (*La soledad*, p. 80)

Por otra parte, dentro de España había mucha turbulencia política después de desaparecer

la dictadura. Por una parte se quer á continuar la política que se hab á mantenido hasta entonces, esto es, de derechas, y, por otra, intentar cambiarla. Mientras tanto, el capitalismo influ á enormemente en la democracia, provocando una visible inestabilidad en una sociedad, en la que se manejaban grandes cantidad de dinero, lo que provocó la corrupción económica relacionada con los políticos. Al final, Argemí, antiguo compañero de Jaumá, confiesa el crimen a Carvalho:

Por ejemplo, la Petnay está muy preocupada por el futuro político de España. Y no lo está por lo que pueda perder ella, sino por lo que puede significar un caos español en el contexto de la política y la economía mundial. Lógicamente, la Petnay trata de influir sobre la política española y contribuirá a cualquier solución conservadora progresiva. Pero los caminos del Señor son insondables. La Petnay considera que solo la necesidad de una derecha democrática fuerte evitará la tentación de un desmadre revolucionario. Para ello es preciso que exista una amenaza constante de desestabilización. Usted me comprende perfectamente. La Petnay apuesta por una solución democrática pero financia la violencia ultra para que el miedo guarde la viña. Seamos sinceros, Carvalho. Franco nos enseñó una profunda lección. A base de hostia limpia un país produce. La democracia no puede prosperar a base de hostia limpia, pero necesita un cierto terror paralelo, sucio, que arroje a la gente en brazos de las fuerzas equilibradoras limpias. Tímidamente la Petnay empezó a movilizar dinero con este fin. (251)

El misterio del asesinato de Jaumá al final queda resuelto, pero no puede hacer nada para llevar a Argemí y la empresa a la justicia, ya que ha mantenido buenas relaciones con importantes poderes políticos. Eso implica que los delitos económicos y políticos se estaban aprovechando de la inestabilidad de la sociedad española durante la transición. La manera de llegar a ser un país democrático es retorcida. Jaumá nos comenta la situación política de aquel momento:

-A los centristas la violencia ultra les va muy bien porque les hace aparecer como el mal menor, incluso para amplios sectores izquierdistas. A la izquierda los ultras les sirven de coartada: no pueden

derribar a los centristas porque el vacío de poder será ocupado por los salvajes fascistas. A la ultraderecha esta situación le va de puta madre. Matando a alguien de vez en cuando, pegando unas cuantas palizas, mantienen a la izquierda en sus posiciones de partida y le hacen un favor inestimable al gobierno reformista. (252)

A partir de 1975 se produjo un período de ascensión de la inseguridad y estancamiento económico, que a partir de 1979 pasó a ser de clara recesión prolongada hasta 1982. Mientras que hasta 1974 la economía española había crecido durante un período prolongado de tiempo por encima de la media europea, desde 1975 el crecimiento de la misma fue inferior al de la OCDE; además, dicho período se caracterizó por el retroceso de la inversión fija en la actividad económica y por una vertiginosa caída del empleo. (P. Martínez Méndez, 1982)

La soledad es la novela más político-económico-social de las novelas de la serie Carvalho. En el siguiente pasaje, Carvalho invita a su casa en Vallvidrera a Pedro Parra, gran entendido sobre la situación económica actual debido a su oficio de banquero, y le lleva un cuadro que contiene un informe sobre las sociedades vinculadas a la Petnay para que Carvalho se entere un poco de cómo funciona el mecanismo:

-Es un artículo de la época franquista y sobreestima el papel a desempeñar por los nuevos cuadros del Régimen. Pero fíjate que la lista económica no está tan desacertada. Tal vez no estés enterado, pero todos estos tós dominan hoy puestos clave. Ha habido un cambio de caras políticas, pero en lo financiero e industrial la cosa sigue casi exactamente igual, es más, los presuntos cachorros del poder económico tienden a asumir también poder político. Es un fenómeno típico de época de crisis. El gran capital se siente seguro mientras le respalda la fuerza represiva del Estado fascista. Cuando esa fuerza represiva se relaja, el gran capital durante unos años desconfía de las fuerzas políticas que podían representar sus intereses y asume en parte ese papel. Eso también pasa en las democracias formales con tradición. (*La soledad*, pp. 209-210)

Se ve claramente que la economía está vinculada a la política como la unión de dos

elementos inseparables, hecho que significa que el creciente dato de corrupción no se podrá disminuir por las estrechas relaciones entre los poderes económicos y políticos. Es decir, las dos manos del Estado democrático y la sociedad están sucias, puesto que los delitos están cubiertos por los poderes, que se ayudan mutuamente, provocando el siguiente ciclo lucrativo perpetuo. Por un lado, el sistema democrático que aparece no es la democracia que esperaba la sociedad española; por otro el dinero se mueve según el poder y, finalmente, este poder se vincula entre la oligarquía, por lo cual los pobres se mantienen siempre pobres y los ricos continúan creciendo. Como consecuencia, los extremos cada vez se distancian más. Al final, aparecen algunas personas que echan de menos la dictadura de Franco y quieren volver a un pasado que odiaban tanto. En *Los mares*, novela que escribió en 1979, hay elecciones generales por lo que podemos ver el ambiente electoral de Barcelona y también hacernos una idea de la variedad ideológica que muestran las sucesivas luchas entre los partidos políticos.

A lo largo de la novela apreciamos que los personajes de cada estrato social actúan según su creencia política, que a la vez pertenece a su clase. La mayoría se inclina a la nueva ideología, como el comunismo o la democracia para la nueva España, pero aparecen muchas escenas en las que los personajes extrañan su antiguo régimen dictatorial. Normalmente son los obreros y la gente de clase baja los que inician este tipo de comentarios cargados de cierta nostalgia, en gran parte, porque no consiguen sacar partido del cambio social y del sistema democrático, aunque no estuvieran al cien por cien de acuerdo con el régimen franquista, se quejan del presente recurriendo al pasado.

Cuando Carvalho visita al señor Vila, que conoce muy bien al barrio de San Magín, le pregunta sobre Ana Briongos y su familia. El señor Vila cuenta una anécdota burlesca que tenía con Ana Briongos, dada su mala relación entre ambos. Por otro lado, el había sido obligado a participar en la guerra por el bando franquista, y en algunas ocasiones se lamenta por la situación actual y establece los ya señalados comentarios relacionados sobre la calidad de vida durante el antiguo régimen:

-Y va y me dice que soy un franquista. 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. Cualquiera recién llegado de Almería se cree que por agacharse a coger un papel van a darle mil pesetas. Oiga. Yo tampoco soy dictador, pero esto es un desbarajuste y así vamos a la catástrofe. (*Los mares*, p. 166)

Cuando Carvalho pasa por el bar “Vinos de Jumilla”, Montalbán nos muestra al dueño del bar especialmente irritado por la cruda situación del país, anegado en una profunda inestabilidad reflejada, fundamentalmente, en el crecimiento del paro, un problema menos evidente durante la dictadura:

-Un desastre. Todo es un desastre. A pico y pala los podré yo. Y los demás, al paredón. Sobramos dieciséis millones. Ni uno más ni uno menos. Esto solo lo arregla una guerra.

[...]

-¿Usted cree que hay derecho? Claro que no. A mí se me ha de estudiar. Se ha de saber tratarme. Encontrar el fondo. Pero ¿a las malas? Nada. Lo dicho. Sobramos dieciséis millones de españoles. No tenemos solución. Él sí sabía meternos en cintura y al que se movía ¡zas!, la guillotina. Yo no me canso de decirlo: prefiero que me digan las cosas. Prefiero enterarme, que si quieres arroz, Catalina. Luego me lo traen todo cocido y no es eso, no es eso. Por mí ya se puede hundir el mundo. Lo he dicho con todas las letras, con las mismas con que ahora se lo digo a usted. Por eso ya no paso. ¿Usted me entiende? (113-114)

Todo está desorganizado. El dueño proletario se muestra muy descontento con todo el desorden y de la imperante inestabilidad social, y solo desea volver a una situación tranquila y estable como en la era de Franco, en la que todo el mundo tenía trabajo y se vivía exento de preocupaciones como las que tiene. Como señala Héctor Reyes (2012: 20), “la contemplación del aumento del desorden público, la inflación y la tasa del desempleo sumiría a la sociedad en un periodo marcado por la decepción.” Asimismo, debido a la nostalgia sobre Franco, ya empezaba a sonar el año de 1976 la frase “*con Franco se vivía mejor*”, ya no solo en los nostálgicos de la ultraderecha, sino también en zonas de la clase media. (J. L. Cagigago y E. Pupo-Walker, 1982)

La democracia impulsa a la gente al mundo competitivo, sucio y podrido. El que no sea capaz de competir, pierde todo y se hunde. Los que ganan, ganan siempre y cada vez consiguen más. Por lo tanto, la mayoría de los empresarios están encantados con la democracia y el capitalismo. El empresario Isidro Planas sale al escenario para felicitar la victoria como vicepresidente de la CEOE y saludar a sus invitados en Vía Véneto. Resulta de gran interés el discurso que realiza ante su gran auditorio exhibiendo su ideología política como partidario de la democracia:

-Y no solo 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 parejas con una sociedad donde la economía de mercado y la libre iniciativa dicten su ley. Esta es nuestra ley porque nosotros creemos en una sociedad libre. La libertad solo merece ser sacrificada a la supervivencia, pero mientras una y otra puedan ir unidas, es preferible que lo vayan. Sabéis que en el pasado nunca pujé por ningún puesto. ¿Incomodidad política? Mi amigo, el marqués de Munt, diría que fue una incomodidad estética. Yo ni digo ni dejo de decir. 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. (*Los mares*, pp. 146-147)

El marqués de Munt, que pertenece a la clase burguesa, ya es poseedor de muchas propiedades privadas y rebate la ideología comunista, que prohíbe los bienes propios. Munt es rico de nacimiento. Sus amigos, Stuart Pedrell, que es asesinado, y Planas, no son boyantes herederos como él o Adela Villardel, pues la vida de estos burgueses ha comenzado desde abajo. El marqués, que podría ser el padre de Planas o de Stuart, es más aristocrático, menos precipitado, debe apreciar la buena vida. Con una herencia impresionante que le dejó su padre, se mete en negocios utilizando a empresarios jóvenes llenos de ideas. Carvalho le pregunta al marqués de Munt sobre el pesimismo que presenta ante el comunismo:

-Su pesimismo nace del temor de que las fuerzas del mal, los comunistas, por ejemplo, se hagan dueños de lo que usted ama o posee.

-No solo los comunistas. La horda marxista se ha complicado. Hay en ella hasta obispos y bailarines de flamenco. Luchan para cambiar el mundo, luchan para cambiar al hombre. Si la lucha entre comunismo y capitalismo continúa por la vía competitiva, pacífica, ganará el comunismo. La única posibilidad que le queda al capitalismo es la guerra, siempre y cuando se acordara que fuera una guerra convencional, sin armamento nuclear. Ese pacto es muy difícil de establecer. Por lo tanto, no hay salida. Más tarde o más temprano habrá una guerra. Los supervivientes serán muy felices. Habitarán un mundo poco poblado y dispondrán de un acervo tecnológico de milenios. Automatismo y poca población. Jauja. Bastará controlar la presión demográfica para que la felicidad sea cosa de este mundo. ¿Qué régimen político predominará en ese futuro paradisíaco?, me preguntará usted. Y yo le responderé. Una socialdemocracia muy liberal. En el caso de que no haya guerra y continuemos por la vida coexistencial, llegaremos a un serio atasco del crecimiento dentro del sistema capitalista y es posible que incluso dentro del sistema socialista. (*Los mares*, p. 68)

Es indiscutible que todas los personajes que poseen bienes económicos en abundancia se muestran indiferentes en el mundo de la política. Como afirma el marqués de Munt, “Todo eso ocurrirá después de que yo haya muerto. Ya no me queda mucho”. Sin embargo, realmente, Munt es un personaje que está oprimido por la hipocresía y la necesidad de aparentar. Claramente sabemos que le importa su riqueza y se supone que está abierto al nuevo capitalismo de la sociedad.

Al contrario, la clase obrera persiste en votar por el Partido Comunista con la firme confianza de que puede proteger sus derechos. Juan Carlos González Hernández explica la situación del comunismo en su artículo “La cumbre Eurocomunista de Madrid, 2-3 marzo 1977”, celebrada entre el PCE, PCF y PCI, donde, por primera vez, según palabras de E. Berlinguer, se definió el término Eurocomunismo. Para el Secretario General del PCI (1989:

547), “es significativo que en esta parte de Europa tres partidos comunistas, el francés, el español y el italiano, hayan llegado a una valoración convergente de los problemas de la democracia y el socialismo. Es a esta convergencia a la que se ha dado el nombre de ‘eurocomunismo’ ”. Y también en otros sectores del movimiento obrero y popular se buscan nuevos caminos para construir en la democracia una sociedad superior a la capitalista. Esto favorece un diálogo y formas de entendimiento entre los partidos comunistas y socialistas y las demás fuerzas populares y democráticas de distinta inspiración. Por lo tanto, no resulta nada extraño que los obreros apoyen al PSUC.

Los carteles que están colgados en las calles dicen: “*Que se note tu fuerza. Vota comunista. Vota PSUC. El socialismo sí tiene soluciones. Contra el reformismo. Vota al Partido del Trabajo*” (*Los mares*, p. 110). Los obreros son más progresistas y creen firmemente en la posibilidad de cambiar el mundo entero negando a los reformistas y formando un partido de extrema izquierda. Sin embargo, la clase media no está de acuerdo con la democracia ni con el comunismo. Por ejemplo, el policía expresa así su ideología:

-También hay rusos que no son comunistas. La inmensa mayoría de rusos no son comunistas. Aquello es una dictadura férrea. De una dictadura fascista se sale, pero ¿de una dictadura comunista? Dígame una. No sé cómo hay gente tan ciega. Acabarán apoderándose de todo. Empiezan capando a todos los hombres y masculinizando a las mujeres. Lo invaden todo. Ya no quedan países viriles al norte del Ecuador. Fíjese en mis observaciones: países donde la democracia y el comunismo lo pudren todo: al norte. (182)

A través de esta conversación podemos suponer que el policía querrá que gobierne un partido intermedio de ideología extremista como el comunismo o la democracia. Es partidario del UCD, Unión de Centro Democrático, que gobernaba España en aquel momento y que aparece como trasfondo en *Los mares*.

La otra novela, *Asesinato en el Comité Central*, como su título indica, trata de un tema político, concretamente, del comunismo. La política de los comunistas no les proporcionó un gran éxito durante el período 1977-1979. El caso empezó cuando Fernando Garrido, secretario general del Comité Central del PCE (Partido Comunista de España), fue asesinado

en una reunión en Madrid. España, por aquel entonces, estaba inmersa en la transición, momento en el que el PCE había sido legalizado hacía poco más de tres años, en 1977, y se estaba sucediendo una crisis de identidad lógica con el abandono de la clandestinidad.

Javier Tusell (1997: 160-161) resume así la historia del PCE: “Tras las elecciones de 1977, Carrillo tuvo que habérselas con una ofensiva en su contra auspiciada por los soviéticos, cuya peligrosidad residía en que podía indisciplinarle a un sector del PCE. Desde la prensa soviética se llegó incluso a acusársele de *denigrar al socialismo allí donde realmente existe*. [...] Después de las elecciones de 1979 todas las tensiones que había padecido el PCE acabaron estallando. El PCE consiguió unos 220.000 votos más superando la cota del 10 por 100, pero los resultados eran manifiestamente insatisfactorios para las expectativas que tenía Carrillo. [...] La transición había tenido como consecuencia un primer choque entre la dirección exterior del partido y quienes militaban en el mismo dentro de España. Carrillo quiso imponer dirigentes procedentes –como él– del exilio y sobre todo evitar que profesionales e intelectuales tuvieran una organización autónoma en el seno del PCE. El resultado fue que, por ejemplo, en Madrid (de donde eran casi el 40 por 100 de los militantes) la afiliación al PCE se redujo casi a la mitad.”

Como el PCE se extendió en la oposición contra la dictadura de Franco, al principio tenía bastante poder. Pero luego, cuando empezó a gobernar la UCD, el poder que tenía el PCE en la política española se perdió poco a poco:

-¿Ha sido el crimen de un fanático o el principio de un vasto plan de desestabilización de la democracia?

-Comprenda. Nadie sabe nada todavía. Pregunten al gobierno. Ha sido un acto contra la democracia. (*Asesinato*, p. 22)

En aquel momento se iban ensanchando los partidos políticos y sospechaban entre ellos. Esta inestabilidad política hace a Carvalho tener dudas hasta del mismo partidario del Partido Comunista. Los comunistas piensan que el asesinato del secretario general de PCE había sido perpetrado por algún partido opositor, como la UCD, pero la prensa y los medios suponen que era un “parricidio comunista”. Nadie sabe quién mató a Garrido. En una entrevista en Radio Nacional escuchamos lo siguiente:

-...hay que acabar con esta pesadilla política. Yo no estoy contra los políticos como personas, pero sí estoy contra los políticos como políticos.

Desde que murió Franco nos ha caído encima la plaga. (*Asesinato*, p. 25)

En las Ramblas de Barcelona hubo una manifestación de entre doscientas o trescientas personas por el asesinato de Garrido. Ellos gritaban: “¡Vosotros, fascistas, sois los terroristas!”, “¡Garrido, hermano! ¡No te olvidaremos!” (26). Según esta escena podemos apreciar que, aunque no eran políticos, el público español tenía muchos adeptos al Partido Comunista en aquel momento.

Podemos conocer el punto de vista de un comunista, Floreal Salvatella, socio del Comité Ejecutivo del PSCU y del Comité Central del PCE, en la siguiente conversación con Carvalho:

-Nos subestima. Tal vez no tengamos una presencia relevante cuantitativamente hablando. Pero sí tenemos una importante presencia cualitativa. Cuando se sale de una dictadura en general, solo están realmente organizados los que han combatido sistemáticamente contra esa dictadura. En el caso de España éramos los comunistas. Eso nos hace imprescindibles en cualquier proceso de consolidación democrática. Lógicamente los socialistas se hinchán de votos que corresponden a tendencias sociales invertebradas. Nuestros votos se corresponden a tendencias sociales vertebradas. Es un voto difícil, poco rentable a la corta, implica un alto nivel de conciencia política y, por lo tanto, una capacidad de acción política superior a la del voto socialista, aunque sea cuantitativamente mayor. Eso por una parte. Por otra, no olvide que respaldamos e influimos sobre la primera fuerza sindical del país. (46-47)

José Santos Pacheco, miembro del Comité Ejecutivo del PCE, envió una carta a Carvalho para que se encargase del caso de Garrido. Cuando el detective pregunta por el comisario Fonseca, que es “uno de los verdugos predilectos del franquismo”, Carvalho

continuará su investigación en paralelo con el comisario. Santos responde a la pregunta del detective:

-¿Quién es el del chaleco?

-Uno de esos cincuenta mil demócratas acuñados por UCD de la noche a la mañana para ocupar el poder. Hijo de no sé quién y algo relacionado con nuestro partido en la Universidad. En esta ciudad tipos así los hay a miles.

-Madrid es una ciudad de un millón de chalecos. (70)

En Madrid, como es la capital española, se ven muchos políticos demócratas que pertenecen a la UCD, que es el partido central que gobernaba aquel momento. Bajo la dictadura, en Madrid, un millón de personas que antes eran fieles al régimen franquista ahora son “ejemplares” demócratas, por lo que a los comunistas no les caían bien.

En *Los pájaros*, Carvalho investiga a Pepón Dalmases, chelista, que es el acompañante habitual de Celia, asesinada con una botella de champán. Como este asesinato trata de un asunto entre lesbianas, Dalmases está hasta las narices porque siempre lo llaman ‘machista’ y a ella la considera una extremista política:

-[...] “¡Los hombres sois una clase social y tú eres corresponsable!” Y yo vengo a decirle, con prudencia, porque tampoco es que uno la conozca mucho, pero yo vengo a decirle: no seas burra, Donato, entonces ¿un hijo de la burguesía, por ejemplo, no puede ser comunista? No, me contestaba ella. De verdad no puede serlo. ¿Y Marx qué? ¿Y Trotski? ¿Y el mismo Lenin? Esa fue mi línea argumental. Pero eso era antes, decía el increíble Hulk. ¿Antes de qué? Antes de que la burguesía supiera de qué iba y empezase a destinar niños al marxismo. ¿Usted ha oído alguna vez tamaña burrada? A mí la política me la trae floja, pero me sacan de quicio los extremistas y sobre todo estos extremistas modernos, feministas, maricones, ecologistas. Son más beatos que los antiguos católicos y tienen una voluntad de apostolado que marea. (*Los pájaros*, pp. 71-72)

La discusión política está unida a una inestabilidad social y al sentimiento de desvalimiento ante las decisiones de un poder que hasta entonces se había mostrado inaccesible. Debido a que el fondo temporal de esta novela fue el año 1982, ya la España de entonces llevaba siete años en esta situación confusa que precedió a la muerte de Franco. Ahora sí se empieza a denotar una cierta expresión de ese malestar por parte de todos los personajes que a través de sus comentarios, en ocasiones, llega a parecer que se hallan realmente perdidos en la política.

Marta Miguel, asesina de Celia y penene de la universidad, apoya a los socialistas y vota por ellos en las elecciones generales:

-Yo también he votado socialistas, porque, ¿a quién iba a votar? Los del PSUC a la greña, el PCE impresentable. Al menos los socialistas podían ganar y han ganado. Pero no me fí de ellos. Ya se vio cuando lo de la LAU. Primero Peces Barba estaba dispuesto a respaldar la solución al problema de los penenes, pero en cuanto él consiguió cátedra, le entró espíritu de cuerpo y cambió de opinión. Los penenes lo vamos a seguir teniendo jodido. (*Los pájamos*, p. 383)

A lo largo de la serie Carvalho, el autor siempre recae en el tema político. Aunque los personajes sean de clase baja o no sean políticos o digan que ese tema no les interesa, continuamente expresan su ideología política durante las conversaciones mantenidas con el detective privado.

En la parte de indagación de Carvalho, cada clase apoya a su partido político por alguna razón. Manuel Vázquez Montalbán conduce a su alter ego, Carvalho, hacia un personaje objetivo para escuchar al público español de la transición. Como señala Salvador Vázquez de Parga (1983: 35), “[...] Pepe Carvalho es un detective español de hoy y, como por casualidad, vive directamente los problemas de la España actual, de los últimos años, sin tomar posiciones directas, y también como, por casualidad, todos sus casos profesionales conllevan implicaciones políticas o político-sociales. Crítica y testimonio son pues las características de fondo de las novelas criminales de Vázquez Montalbán”. Así Montalbán, sirviéndose de uno de los recursos de la novela negra, nos hace mirar el ambiente político y económico de la Transición española.

1.4.2. Tema nacional: lo social

Después de la muerte de Franco, afloraron una enorme cantidad de problemas sociales ocultos durante la larga dictadura de entre los que destaca uno: la corrupción. En *La soledad*, Carvalho queda con Alemany, contable de la familia del difunto Jaumá, y le pregunta por la desaparición del dinero y su relación con la muerte de Jaumá. Alemany se lamenta de la situación de España, tan sumamente corrompida:

-¿No relacionó la muerte de Jaumá con la desaparición de ese dinero?
-Claro que lo pensé. Pero como en este país hay tanta basura, tanta basura acumulada bajo la dictadura de aquel ... *brétol!*... de aquel *pótol!*
(*La soledad*, p. 152)

Alemany realiza los insultos en catalán como método productivo de intensificar la angustia que siente ante la deplorable situación política. Al igual que él, casi ningún español se fía de su propio país, siempre muestran algunas dudas en lo que el gobierno hace o ha hecho o hará. De manera general, a los personajes parece que les cuesta identificar que los problemas sociales provienen del anterior régimen. Bromuro, que es un limpiabotas y pertenece a la clase baja, se lleva bien con Carvalho y a veces le da pistas al detective que le sirven de gran ayuda para su investigación:

-Que estoy mal, que os lo vengo diciendo y ni caso. Me ha puesto a régimen el hijo puta del médico del Seguro. Carne a la plancha, verdura y fruta del tiempo. Ya ves. Yo, que como un vermut, una tapita de esto o aquello y un carajillo de postre. Por veinte duros salgo todos los días. Con veinte duros no tengo ni para una manzana. Es que no piensan, tú. Se gastaron todo el cerebro en estudiar la carrera y luego se acabó, a joder la marrana, a chingar a todo Dios y a sacarnos los cuartos. Y te pongas como te pongas, las cosas son así Porque si se te ocurre no hacerles caso, igual te mueres. No sé cómo se lo hacen, pero así pasa. Mira mi cuñado. Estaba algo pachucho y va al médico. Cáncer, le dice. Cáncer lo tendrá su padre, le contestó mi cuñado. Pues bien. Tená

cáncer y se murió tres meses después. Yo creo que se murió porque se enteró de que tenía cáncer. Y casos así a miles. Tú estás tan tranquilo, vas mañana al médico, te dice: cáncer, y Pepe, te lo puedes creer, te viene un cáncer. Nunca te arreglan nada, y sobre todo a mi edad. A estas alturas ya solo saben decirte el mal del que has de morir. (*La soledad*, p.39)

Es evidente la desconfianza que muestra Bromuro hacia la medicina por el mero hecho de que un médico no ha sido capaz de curar un cáncer; este disgusto del personaje puede valerlos como metáfora de la situación política de la España de entonces: los políticos solo hablan, pero “nunca te arreglan nada”. La economía sufrió una inflación y el limpiabotas, sumido en una crisis económica, no tiene dinero para hacer el régimen que le recomienda el médico. Existe una gran semejanza entre los discursos médicos y políticos, pues ambos están plagados de un fuerte idealismo en el que no se reconoce la realidad. La gente de clase baja vive en la pobreza y no alcanza a hacer nada por la lejanía de estos políticos, tan solo esperan su muerte sin poder evitarla. Tanto médicos como políticos no sirven para nada:

-Pensaba que habías ido para consultar lo del bromuro.

-¿A ese *esaborió*? Es mi médico desde hace... bueno... desde que empezó lo del Seguro, cuando los bedeles iban disfrazados de mariscal Goering. Lo del bromuro se lo he dicho mil veces y ni caso. ¿Por qué te crees que la gente se muere tanto ahora? De las porquerías que los gobiernos echan en las aguas para tranquilizarnos.

El Bromuro se asegura de que nadie escucha.

-¿Por qué te crees tú que Franco duró tanto? Porque estábamos como atontados y era del bromuro que nos echaban en el agua y en el pan.

-Tú no pruebas ni el agua ni el pan.

-Pues en el carajillo. ¿O es que te crees que el café se hace de vino? El agua del café, ahíte pillaba el bromuro. Mira lo que te digo, Pepe. Si yo tuviera algún poder político, que no tengo ninguno, lo que haría sería denunciar el uso y abuso del bromuro bajo el franquismo. ¿No estamos en pleno período de revisión? ¿Quieres tú una mayor violación de los derechos humanos que el empleo del bromuro contra toda una colectividad? (*La soledad*, pp. 39-40)

Como vemos en esta conversación, Bromuro está ya harto a causa de la desconfianza que tenía con la dictadura, aunque esté exagerando con el tema del bromuro. También refiriéndose a los políticos implica que, aunque ellos ostentan el poder, no hacen nada para la colectividad. España ya no está en la dictadura, como dice Bromuro, sino que está en “pleno período de revisión”. Si los políticos quieren denunciar cualquier duda ciudadana y algo sospechoso en el sistema, el poder podría quedar limpio sin problema. Pero como no lo hacen, Bromuro está deseando poder hacer, pero no tiene poder. ¿Qué estarían haciendo los políticos durante la época de Franco? A través de su mirada, los españoles estaban atontados, sin enterarse de nada.

Además no solo echa la culpa a los políticos, ya que afirma que el mero hecho de ser español es también considerado una culpa. Podemos comprobar esta idea en la conversación que tiene Carvalho con la hermana de Rhomberg, cuando sospecha que Peter Herzen es la misma persona que Rhomberg. Su hermana está negando la intuición de Carvalho e impugnando al detective privado. Esta mujer está muy impaciente porque el detective considera a su hermano como un sospechoso:

-Me parece que usted tiene un temperamento muy español. Muy trágico.

No se puede ir por el mundo dando sustos así (*La soledad*, p. 163)

Resultan evidentes las burlas que la hermana hace sobre el hecho de ser español con sus sarcasmos. Se ve que todo el mundo está decepcionado ante su país y, además, el ambiente de España es peligroso. Biscuter ve a Carvalho mientras examina el mecanismo de la pistola Star y le pregunta: “¿siempre lleva la pistola encima?” (226); Carvalho le responde que “en este país hay que ir armado.” (226)

En cambio, entrando en la Transición, los ricos campan a sus aires sin preocuparse por nadie, ni por la pobreza, simplemente disfrutaban enriqueciéndose cada vez más gracias a sus aliados políticos. En *Asesinato* Carvalho está recordando la conversación que mantuvo con Garrido, el asesinado secretario general del PCE. Garrido le dijo: “si la burguesía española no está dispuesta a secundar nuestra propuesta de reconciliación nacional, no vacilaremos en

volver a coger el fusil y marchar hacia las montañas.” (*Asesinato*, p. 19).

Los comunistas españoles de entonces no aguantaban a los burgueses. Podemos suponer que había muchas manifestaciones contra ellos. Por eso, los comunistas siempre se situaban en el extremo contra los demócratas que trae el capitalismo, principal causante de la crisis económica en España. Este hecho podemos comprobarlo en la escena en la que Carvalho está escuchando la conversación de tres personas que están sentadas cerca de él y de Carmela, que es su acompañante en Madrid:

-Tú me dices a mí si reduces la plantilla me quedo en la calle con un seguro de paro que un día u otro terminará y después, ¿qué hago? Tú me dices a mí eso y yo tengo que pensarlo y llevarlo a donde tengo la conciencia.

-Es que...

-Déjame hablar. Ya lo tengo en la conciencia. Brrrummm. Brummmmm. Brummmmm. La conciencia empieza a darle vueltas a la cosa. Yo sé lo que es eso, bueno, no lo sé pero puedo imaginármelo. Y mi conciencia me dice: reduce plantilla porque si no reduces plantilla, Macario, se acabó el invento y te verás obligado a cerrar. Yo te digo a ti: ¿qué es peor? ¿El mal de pocos y el bien de muchos o al revés?

-Visto así desde luego...

-El mal de pocos. Además mi conciencia me dice más cosas. Hay una selección natural. Los fuertes quedan. Los débiles se van al carajo. ¿Cuántos fabricantes de pan han cerrado? Ninguno. ¿Cuántos fabricantes de tejido? Muchos. El pan se necesita cada día. Los tejidos de vez en cuando y a veces son más baratos importados.

-Es que, señor Macario, si usted me permite, Catalunya se hunde.

-¡Claro! (*Asesinato*, pp. 79-80)

En esta conversación se ve que España está en plena crisis económica y, como Marcario y los tres representantes de provincias, se agobian por el recorte de plantillas. Si recorta, mucha gente se quedará en la calle en paro, que terminará un día; pero, si no lo hace, se hundirá su empresa. Debe tomar una decisión. Javier Tusell (1997: 182) habla así sobre la situación económica de entonces: “Se ha calculado que entre 1978 y 1984 se destruyó algo

más del 20 por 100 del empleo industrial en España, tasa superior a la de Italia o Francia aunque inferior a la británica. La gravedad del paro en España se explica, además por el crecimiento de la mano de obra activa en un país joven, en comparación con otros europeos, por el regreso de los emigrantes y por la incorporación de la mujer al mercado de trabajo, fenómeno todos ellos muy peculiares de España en estos momentos”. Al final están refiriéndose a la ley de naturaleza: solo permanecen los fuertes. Antes de entrar en el Mercado Común, los fabricantes están preocupados por perder sus negocios a causa de la falta de competencia. Ellos siguen hablando de esto:

-Hemos llegado a la hora de la verdad. Si hay que entrar en el Mercado Común, se entra. Pero no entraremos todos, qué va...

-Qué va.

-Qué va.

-Qué va. Entraremos los que llegemos a las puertas en buenas condiciones de competencia. ¿Qué fabricas tú? Relojes. De eso no necesitamos, se los compramos a los suizos o a los japoneses. ¡Claro! Si los suizos o los japoneses hacen los mejores relojes, ¿para qué vamos a hacer nosotros relojes? (*Asesinato*, p. 80)

Uno de los hechos más beneficiosos para España fue entrar en el Mercado Común, aunque eso implicara que España estaría dispuesta a enfrentarse a todo tipo de competencia con otros países. Pero el mercado español, como hasta hacía poco estaba protegido bajo el régimen de Franco, realmente no podía competir ni estaba preparado para enfrentarse a los países más desarrollados industrialmente. Además, el capitalismo en España no estaba asentado debido a los problemas políticos y económicos. Por lo tanto, como resultado, hay una gran tasa de paro y muchos cierres de fábricas españolas, y así lo afirma Javier Tusell (1997: 182): “Un último rasgo de la situación española fue la peculiar situación del mercado de trabajo caracterizado por su falta de flexibilidad y por un crecimiento en sus costes, durante este período, superior al de la productividad. En definitiva, se ha calculado que durante la crisis la industria española perdió 3,5 puntos en costes y 6,5 en competitividad con respecto a la europea”.

También en aquel momento en Madrid había muchos atentados de ETA, grupo terrorista

del País Vasco, que quería independizarse de España. Los madrileños tienen una opinión bastante negativa sobre los vascos y los catalanes, en relación a los atentados de este grupo terrorista y el sentimiento independentista. Un madrileño está contando la historia de su propia vida a Carvalho y se ve que no le gustan los vascos:

-¿Es usted vasco? Menos mal. Porque me quiero ir a la otra punta pero con la condición de que no haya vascos. Se han creído que tienen más cojones que nadie. Es esa cosa de la boina. Les aplasta las ideas. Y no se crea. Quiero a mi mujer y a mis hijos, pero se me comen. Tengo la sensación de que se me comen. ¿De dónde es usted?

-De Barcelona.

-Choque esos cinco.

Chocó los cinco.

-Aquello es otra cosa. Son más listos que nadie. Tienen más dinero y más educación que nadie. Y no ponen bombas como los vascos. Es otra cosa. Aquello es Europa. (*Asesinato*, pp. 165-166)

En plena crisis económica española muchos españoles decidieron emigrar a otros países para poder trabajar. Uno de los numerosos destinos europeos fue a Alemania, un país que, en aquel momento, gozaba de una enorme riqueza comparada a la de América. Esparza Julve, mayorista de frutos tropicales, está hablando de su experiencia con Carvalho: “Me fui de emigrante. De emigrante, a trabajar con estas dos manos a Alemania.” (*Asesinato*, p. 235). Este fenómeno lo podemos comprobar también en la conversación de Ernesto, hijo de Teresa Marsé, con Carvalho y el padre de Ernesto en *Los pájaros*: “Allí, con un par de idiomas te defiendes y no sabes lo que les agradezco a papá y a mamá que me hicieran aprender alemán de pequeño, chico, los alemanes son los americanos de Europa.” (*Los pájaros*, p. 139).

Mientras tanto, la España de entonces, con el sueño de los Juegos Olímpicos y de aparecer en el mundo con acceso al Mercado Común, trajo muchas inversiones, sobre todo, de tipo inmobiliario y empezó a construir los nuevos barrios o una nueva ciudad. Quizá este fue el comienzo de la burbuja inmobiliaria. En *Los mares*, los empresarios construyeron el nuevo barrio de San Magín. En *Los pájaros*, cuando Carvalho ingresa dinero en su cuenta de la Caja de Ahorros, Fuster lo mira con desesperación y le recomienda que compre un piso como

inversión:

- Cualquier banco te dará un doce y un trece.
- Las Cajas de Ahorros no quiebran.
- Al ritmo que va la devaluación, ¿qué te significa un seis por ciento?
Cómprate algo. Cómprate un piso y cuando seas viejo te lo vendes.
- Quién sabe lo que puede ocurrir dentro de diez o quince años. Igual no existe la propiedad privada. Van a ganar los socialistas.
- Iluso.
- O hay tanta oferta de viviendas que me tengo que quedar el piso para pasar los fines de semana.
- Lo alquilas.
- Eso sí que no. Lúos con los inquilinos a partir de los sesenta años. A partir de los sesenta años quiero meterme en casa de Vallvidrera, cobrar la pensión que me corresponda como trabajador autónomo, la rentecilla que me den los cuartos que acumule y a experimentar alguna cocina extraña. (*Los pájaros*, p. 95)

Cuando Carvalho visita al ex marido de la difunta Celia, Alfonso Alfarrás, supone que el suyo fue un matrimonio desastroso. Como Celia, ex mujer de Alfarrás, era licenciada en Historia del Arte, este tenía una opinión bastante negativa sobre la Universidad y los universitarios. Todavía le guarda rencor a Celia porque nunca pudo entenderla. Alfarrás se acuerda de Celia mientras critica a los universitarios, que no actúan ante la realidad o no aportan nada a la sociedad:

- ¿Ha sido usted universitario?
- Hace demasiado tiempo. A veces creo que lo he soñado. Pero sí Lo fui.
- ¿A cuántos subnormales conoció usted en la universidad?
- No fue un cupo alarmante.
- Pero sorprendente, sí Sea sincero.
- Sorprendente, sí
- La burguesía tiene un gran talento camuflando a sus subnormales. Antes le bastaba con que tuvieran memoria y hasta podían llegar a médicos o abogados porque se sabían todos los huesos y todas las leyes. Ahora se

estudia de otra manera y el alumno ha de demostrar mínimamente que entiende las cosas, pero le basta entenderlas como el profesor para prosperar sin dejar de ser un subnormal... (60-61)

Normalmente, como los universitarios se consideran intelectuales, son los que guiarán el futuro del país. Sin embargo, según la crítica que hace Alfarrás, los universitarios de aquel momento parecen muy pasivos, por lo que no aportarán nada a la realidad presente, como tampoco lo hicieron en el pasado.

1.4.3. Tema nacional: mirada hacia los personajes femeninos

Es de sobra sabido que España, a pesar de su condición agnóstica, ha sido siempre un país mayoritariamente católico, cuya religión se mantuvo de forma obligatoria bajo la dictadura franquista. Como el catolicismo constituía un elemento vertebrador de la vida española entonces, la sociedad de aquellos tiempos mostraba, conforme a su doctrina religiosa, una actitud muy conservadora. Y, como consecuencia, el duro catolicismo causó que emergieran las secuelas de la crisis en la transición. No obstante, poco a poco, y entrando ya en los ochenta, el número de católicos practicantes era mucho menor, dado que la Transición fue un periodo progresivo de apertura de puertas hacia el pensamiento personal sin ningún tipo de imposición doctrinal.

Sin embargo, después de la muerte de Franco, el catolicismo se debilitó y la sociedad llegó a una libertad sin límites. El público español abusó de sus libertades, como con las drogas y las relaciones sexuales muy abiertas. Con la mirada hacia los homosexuales que tiene nuestro autor, por supuesto, a través de los ojos de Carvalho, podemos conocer un cambio hacia una visión más liberal y generosa.

Michel Foucault, famoso por su teoría del poder en *Vigilar y castigar* (1975), nunca habló directamente sobre la homosexualidad, pero sus palabras implican que la sexualidad también tiene que ver con el poder. Foucault (2003: 113) afirma que “el poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes. Y “el” poder, en lo que tiene de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreproductor, no es más que el efecto de

conjunto que se dibuja a partir de todas esas movi­lidades, el encadenamiento que se apoya en cada una de ellas y trata de fijarlas. Hay que ser nominalista, sin duda: el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos están dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada”. David Halperin (2000) señala que, “En la visión de Foucault, los movimientos políticos de liberación sexual han sido cómplices -e incluso han sido parte- del régimen moderno de la sexualidad; la revolución sexual simplemente ha reforzado los poderes políticos que se proponía derrocar. Pues el efecto de la liberación sexual no ha sido, o no solamente, *hacernos libres* de expresar nuestra sexualidad, sino *exigirnos* expresarla –libremente-, por supuesto”.

Hasta la muerte de Franco, fue un país exhaustivamente conservador ante el amor homosexual a causa, sobre todo, de la política del régimen dictatorial; sin embargo, el cambio de esta visión tan estricta hacia los homosexuales, sobre todo hacia las lesbianas, se muestra a través de las observaciones de Carvalho:

Se cruzó con dos mariquitas disfrazados de niños de primera comunión o dos niños de primera comunión mariquitas. Parecían Romeo y Julieta con barba y bigote huyendo de los Montescos o de los Capuletos. (*Los mares*, p. 192)

En *Los mares*, dos lesbianas pasan ante los ojos de Carvalho en una calle. El detective tan solo las mira y las observa sin mostrar su opinión y parece indiferente ante ellas. Carvalho mantiene una posición de observador, sin embargo, por esta observación, por lo menos podemos saber que se veían homosexuales en la calle y esto significa que ya empezaban a expresar su condición en público.

En *Los pájaros* el autor comienza a añadir un discurso sobre la mirada hacia los homosexuales. Pepón Dalmases cuenta a Carvalho su historia del primer encuentro con Celia en una fiesta de verano en la que se juntaban los homosexuales en Fanals. Dalmases habla de las amigas o de las amantes de Celia, como Rosa Donato y Marta Miguel:

-[...] Y tienen una extraña simetría de cara, como si tuvieran mucha cara, pero no en plan de cachondeo: ese tío tiene mucha cara, sino en el

sentido real, en el de tener mucha superficie de cara, sobre todo los dantes, en cambio entre los tomantes ya hay excepciones, y no se sorprenda de que entienda tanto de maricones, pero es que lo de Fanals es un escándalo. Empezó a comprar casa allí un conocido maricón de Barcelona. Luego sus amantes, a continuación los amantes de sus amantes, y cuando se dieron cuenta del pastel que habían armado pues trataron de colocar casas a las amigas, para que no se dijera, y yo fui a parar allí por Susi Sisquella, la ex señora Velate, ¿no ha oído usted hablar de Velate, el conductor? Pues Susi es muy amiga mía y me dijo: Vente, que te divertirás, porque a mí eso de los maricones me atrae, me atrae la curiosidad, quería decir. Y sí sí Todos se han arreglado las casas muy bien y las chicas que suben pues imagínese, la una no se casará nunca, la otra es una separada y la de más allá una bollera, mujeres sin sentido, ¿comprende? Y no es que yo sea un carcondia y piense que la función de la mujer es tener hijos, casarse, llevar una casa, etc., etc., etc. Eso, no, eso me da asco. Pero lo que me pone frito es ese tipo de gente que no es ni lo uno ni lo otro, ¿comprende? Por ejemplo, la propia Celia. Estaba separada del marido. Muy bien. (*Los pájaros*, pp. 69-70)

Uno de cuatro casos que ocurren en esta novela es el asesinato de Celia Mataix, una relación entre lesbianas. No obstante, atendiendo a las palabras de Dalmases, no le consideramos un personaje machista, como otros, ni quiere serlo, y niega el papel tradicional de las mujeres, aunque no esté a favor de las lesbianas. Parece que Dalmases es un hombre independiente que puede hacer lo que hacen las mujeres tradicionalmente. Giddens (Carlos Muñoz, 2005) ve la emergencia de una “*relación pura*” que ya no se basa en el poder patriarcal y la desigualdad, sino que incluye en la negociación el reconocimiento explícito de los deseos de cada persona. No cree que la relación pura sea la norma en estas sociedades y ve a los gays y lesbianas como vanguardias. Ya la sociedad homosexual rompe el ambiente social patriarcal y deja a las mujeres ser libres, fuera de su papel tradicional:

-A nosotros nos llamaban los machitos y yo tuve que intervenir en una ocasión porque se estaban poniendo pesaditas. Mirad, chicas, les dije. Yo soy autosuficiente. Me guiso lo que me como, me compro la ropa y

me lo tengo montado de tal manera que no exploto a ninguna mujer.

(*Los pájaros*, p. 71)

Dalmases se defiende a sí mismo y le molesta que las mujeres lo consideren machista. A través de estas dos escenas podemos saber qué opinión tenían los hombres sobre las mujeres en general y cómo estaba cambiando el rol de la mujer en aquel momento. Las generaciones de “gays” de antes de 1968 habían padecido la obligación de ocultarse y de callar.¹⁶ La sexualidad “hoy ha sido descubierta, se ha hecho abierta y accesible al desarrollo de diversos estilos de vida” (Giddens, 1992: 24). Así que, el discurso de la homosexualidad ya está listo para el público en esta novela.

En la siguiente investigación de Carvalho podemos apreciar el punto de vista de una lesbiana, Rosa Donato, sobre el mundo de los hombres y cómo lo critica. Como ella es feminista, su crítica es bastante rígida y estricta. Rosa Donato está hablando de Pepón Dalmases con Carvalho:

-Él dice que es bisexual, pero cuando se acuesta con mujeres es para hacerles cosquillas. Se agarró a la pobre Celia porque es una pánfila y siempre estaba dispuesta a irse con el último que llegaba.

-Él dice que usted es bollera, es decir, lesbiana, y que protegía a Celia de una manera poco natural.

-¿Qué entienden los hombres de relaciones entre mujeres? ¿Qué puede entender un ser asqueroso que va por la vida con eso por delante? (*Los pájaros*, pp. 75-76).

Según este personaje, los hombres no pueden entender a las mujeres y ella los odia abiertamente. Al situarse en un extremo, expresa su opinión de forma agresiva y parece que siente algún tipo de animadversión hacia los hombres; también considera a Carvalho como un machista simplemente por ser hombre y el detective se molesta:

-¿Por qué me habla así con toda esa sorna? ¿Quieres que se lo diga?

¹⁶ Foucault entrevistado por *Masques*, 13, 1982, p. 420.

Porque usted es un machito asqueroso acostumbrado a ir por la vida achantando mujeres y cuando se encuentra con una lesbiana pues se sienten inquietos, porque nosotras no los necesitamos para una puñetera mierda.

[...]¹⁷

-Usted debe estar trabajando para Pepón.

-Le juro que estoy en el paro.

-Y le voy a dar un consejo. Apártese de este asunto, porque a mí la policía no me va a decir ni pío y a usted sí ¿Desde cuándo un detective privado en España puede investigar un delito de sangre?

-Usted no distingue entre la España real y la España oficial.

-Tengo buenos amigos. Tengo influencias y le juro que a la menor molestia lo va a pasar usted muy mal y el mariconazo de Pepón Dalmases otro tanto.

-No le coja mañana al chico. Le juro que no es mi cliente. (*Los pájaros*, pp.76-77)

Cuando la Donato presenta a Carvalho a sus amigas, les dice: “Hoy me he enfadado con él porque es un machista.” (116). Pero el detective no responde a estas palabras, no se defiende como Dalmases. A pesar de que el detective está metido en las conversaciones con los entrevistados, como en *Los mares*, mantiene su papel de observador y nos presenta el discurso de feministas y lesbianas de forma objetiva. Carvalho nunca expresa su opinión directamente sobre el amor del mismo sexo; sin embargo, el autor nos da una pista para que nos enteremos de la perspectiva de Carvalho sobre los homosexuales. En *Los mares* Carvalho, como es habitual, quema un libro, *Maurice*, que trata sobre una historia de amor homosexual:

Charo también bebió mientras Carvalho enmendaba sus frustrados forcejeos en la chimenea y encendía un impresionante fuego con la ayuda de un libro que había seleccionado de su mellada biblioteca: *Maurice*¹⁸ de Forster.

¹⁷ Esta omisión es mía

¹⁸ *Maurice* es una novela del escritor inglés E. M. Forster. Este libro trata de una historia de amor homosexual. Como en la Inglaterra del siglo XX el tema homosexual todavía era tabú, no se publicó hasta el año 1971.

Según Gilbert Barberà (1994: 4), “tras la muerte de E. M. Forster, que no quiso darla a la imprenta en vida por temor al alboroto que podrá suscitar, *Maurice* se convirtió rápidamente en obra emblemática de una experiencia vital común a millones de personas. En efecto, la novela, escrita con la sabiduría propia del autor de

- ¿Es malo?
- Es extraordinario.
- ¿Por qué lo quemas?
- Porque es una chorrada, como todos los libros. (*Los mares*, p. 27)

Quizás el detective tenga una perspectiva más abierta sobre el amor entre personas del mismo sexo; el detective está de acuerdo implícitamente con los homosexuales.

A lo largo de la investigación, podemos conocer la conciencia sexual de aquel momento a través de la mirada de Carvalho y de las relaciones entre las mujeres. Esto indica que, en el postfranquismo, la sociedad católica tan rígida ya está en decadencia y pierde su seriedad sobre la conciencia sexual. La sociedad patriarcal se convierte en una sociedad igualitaria entre hombres y mujeres, o mejor dicho, aparece el intento de cambiar la idea patriarcal, y el liberalismo ya está difundándose. El discurso liberal de este tema se ve en esta novela por lo que está muy bien reflejado el ambiente social y su cambio. Como dice Foucault (2003: 47), “Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como *el secreto*”. La sociedad española de la Transición se está convirtiendo en una “sociedad moderna”.

1.4.4. Tema internacional

Manuel Vázquez Montalbán viajó como periodista a muchos países, por lo que era muy

«Pasaje a la India» (L 5501), narra el descubrimiento del amor homosexual de un joven de familia acomodada y su subsiguiente vivencia del mismo. El valor de la novela, sin embargo, no reside sólo en la exploración conmovedora y magistral de un tema tradicionalmente tabú, sino en la decidida y optimista voluntad de Forster de redimirlo de sombras, tormentos y desdichas: «El final feliz era imperativo. Estaba decidido a que por lo menos en una obra de ficción dos hombres se enamorasen y permaneciesen unidos en ese para siempre que la ficción permite; y en ese sentido, Maurice y Alec aún vagan por los bosques. La única penalidad que la sociedad les impone es un exilio que alegremente abrazan»

No hay mucha diferencia entre las vidas del mismo autor Forster y la de Maurice : “Por un lado y de acuerdo con el núcleo argumental de la novela, Forster ha sabido retratar magistralmente la sociedad de su tiempo, la misma que, llena de tabúes, prejuicios y miedos, ha condicionado y condiciona su propia existencia; una sociedad, en suma, que prefiere que los humanos guarden silencio sobre asuntos demasiado humanos y que, si por ventura llega a abordarlos, lo haga en círculos cerrados y con una gran prevención, envolviéndolos además de una aureola de castidad que traiciona su verdadera naturaleza.” (1994: 4)

consciente del contexto mundial en el que está implicada la Transición española, el cual desarrolla en sus novelas mediante su depurada técnica literaria. Así mismo, el margen internacional es un instrumento más para contemplar y reflejar la situación de la España de entonces. El propio autor habla sobre sus novelas en la entrevista con María José Ragué (2004):

“Son novelas realistas, crónicas de la que va a ser la vida española de transición desde la decadencia del franquismo hasta no sé qué. No es una crónica política, sino moral y sentimental, sobre la necesidad de elección entre el pesimismo y el cinismo que tiene no solo España sino toda la cultura occidental.”

Cuando escribió *La soledad* corría el año 1977, y en España comenzaba a aflorar un nuevo modelo político y digería este progresivo cambio hacia la transición política. Gran parte de la población sufría mal por tener una ideología diferente y por las guerras; también era el momento en que el comunismo empezó a entrar en decadencia debido a su fracaso sistemático. Carvalho habla con Juan Dorronsoro, que es uno de los amigos que estaban junto con el asesinado Jaumá en una foto. En su conversación, Dorronsoro le pregunta si alguna vez ha matado a alguien:

- ¿Ha formado usted parte de algún piquete de fusilamiento? ¿Ha sido usted verdugo? Porque no tiene edad para haber hecho la guerra.
- He sido agente secreto de la CIA.
- Esto se anima. ¿Agente doble?
- Triple.
- Son los mejores. ¿Ha matado usted a mano o a máquina?
- Sé matar a mano. En el cuerpo humano hay veinticinco puntos mortales al alcance de una mano enemiga. Pero preferentemente he matado a máquina.
- ¿A chinos? ¿A soviéticos? ¿A coreanos? ¿A vietnamitas?
- De todo un poco. (*La soledad*, pp. 132-133)

A quienes se refiere Dorronsoro son precisamente los que estaban sufriendo la

inestabilidad política de sus países como China, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, Corea y Vietnam. Los demás países son comunistas exceptuando Corea, dividida en dos estados, en cuyo caso puede referirse a los norcoreanos, que son comunistas, o también puede ser los surcoreanos, que estaban bajo la dictadura militar y había muchos atentados por los espías norcoreanos en aquel momento.

Cuando Carvalho viaja a Bangkok nos informa mucho más sobre Asia. Tras la revolución democrática en Europa, esa influencia llegó a los países asiáticos. Desde el punto de vista del detective, la situación de Asia todavía es peor que en España. En una conversación de Biscuter con Carvalho, el primero afirma: “Habrá cambiado todo mucho. Cuando yo estuve la guerra de Vietnam aún no lo había corrompido todo” (*Los pájaros*, p. 17). La guerra de Vietnam fue una de guerra fría, ideológica que empezó en el año 1955, por la contienda bélica de la península Indochina y terminó en el año 1975. A partir del año 1964, los Estados Unidos decidieron participar en la guerra de Vietnam y pidieron a varios países, como Corea del Sur, Tailandia, Australia y Nueva Zelanda que enviaran tropas para ayudar a los norteamericanos. España también participó en esta guerra de manera indirecta.¹⁹ De lo que dice Biscuter, “aún no lo había corrompido todo”, se infiere que la corrupción está tan avanzada en el mundo como en España. Con estos comentarios apreciamos el pesimismo de Biscuter, similar al de Carvalho ante la situación mundial.

Carvalho visita la embajada española que está en Bangkok para investigar sobre la desaparición de Teresa y su amante, Archit. Una mujer rubia que habla español con acento latinoamericano recibe al detective y responde a sus preguntas. *Jungle Kid*, que fue guía de viajeros por el Triángulo del Opio, a través de la región del Shan, en Birmania, el norte de Tailandia y Laos, aunque teóricamente es una tapadera para los asuntos del tráfico de drogas, está persiguiendo a Teresa y a Archit. La funcionaria cuenta la historia contemporánea de

¹⁹ La respuesta a la urgente petición americana de ayuda se inscribió oficialmente en el marco de los acuerdos entre España y Estados Unidos a través de la Oficina de Asistencia Militar del Mundo Libre (FWMAO, en inglés) y el servicio quedó bautizado como Misión Sanitaria Española de Ayuda al Vietnam del Sur. En total participaron tres equipos. El primero partió en 1966 y regresó a finales del 67. Luego fue relevado por otro y este por un tercero. En total participaron treinta militares y la presencia española en Vietnam se prolongó durante dos años, puesto que el segundo y el tercer destacamento solo permanecieron en el país asiático seis meses.

Véase: http://www.foroporlamemoria.info/documentos/2005/epozuelo_09082005.htm

Tailandia explicando la pista de *Jungle Kid*:

-A *Jungle Kid* podrá encontrarle en el hotel Malasya, un hotel que está no muy lejos de aquí, cerca de la Oficina de Inmigración. Es un hotel también legendario, donde puede pasar cualquier cosa y a donde van a parar los turistas que tienen mucha curiosidad y poco dinero. *Jungle Kid* utiliza el Malasya como oficina de contratación para sus expediciones. Es un hombre de cuidado. Es chino, formaba parte de la división del Kuomintang que se estableció en el norte de Tailandia después de la victoria de Mao Tse-tung. Hoy día las redes de tráfico de heroína, diamantes o mujeres están en manos de chinos, y en muchos casos de chinos vinculados con la División 93 de Chang Kai-Shek. (*Los pájaros*, pp. 193-194)

A través de la mujer rubia se nos da información de esta zona y podemos saber cómo se han instalado los chinos de la parte de Kuomintang para esconderse de las tropas de Mao Tse-tung en esta zona a partir del año 1959, así como en la parte del norte de Tailandia, que fue la zona de mayor producción de heroína del mundo. En el ámbito político, mandó sus tropas a la guerra de Vietnam para apoyar a los norteamericanos. Eso implica que no era un país comunista, como los chinos que luchaban contra Mao Tse-tung y que entraron en este país para esconderse.

A través del diálogo entre el cura y Carvalho podemos saber que la cultura tailandesa proviene de una mezcla muy rica:

-No creo. Tampoco a los comunistas les interesa que sea fuerte. Todavía no ha llegado la hora de Tailandia. La utilizan de vez en cuando, para recordar que, si quieren, pueden complicarles las cosas al gobierno y a sus aliados los norteamericanos.

En cualquier caso había más comunistas que católicos, aceptó el cura. El país era básicamente budista, con un budismo propio, muy entroncado con las corrientes más tradicionales del budismo y mezclado con un sustrato animista indestructible, como lo prueban esos templetos que parecen de juguete que se colocan delante de las casas.

-Budismo, animismo y americanismo. Y el americanismo no solo lo traen los americanos, sino también los japoneses y se inculca en la población a través de los chinos. Los chinos son competitivos como demonios. Son el mismo demonio. (*Los pájaros*, p. 333)

También en aquel momento los países vecinos de Tailandia estaban inmersos en las estrategias de la guerra fría y sí influyeron, aunque no llegó a ser un país comunista. Para controlar el comunismo en Indochina, los americanos se instalaron en Tailandia. Según la información del *Bangkok Post*, “Tailandia ayer recibió un barco patrulla de los Estados Unidos como parte del apoyo ofrecido a los esfuerzos para acabar la piratería en el golfo de Siam” (*Los pájaros*, p. 216). Tailandia estaba aliada con los Estados Unidos, por lo cual la influencia del capitalismo americano hace complicar las relaciones con los comunistas internos.

Según la situación internacional que se desprende de sus novelas, se supone que Manuel Vázquez Montalbán se informó bien del exterior de España. Al fin y al cabo, Carvalho, que odiaba tanto a Barcelona, observa la situación de Asia y, aunque no la critica con tanta fuerza como la de España y mantiene el papel de viajero en la investigación en Tailandia, se puede pensar que fuera de España tampoco se está mejor o que en todos los sitios se está igual de mal. Su cinismo y desencanto ante el mundo sigue siendo igual en Asia que en España.

Los rasgos característicos de Carvalho y el curso de su indagación pueden resumirse básicamente a través de las palabras de Jorge L. Catalá Carrasco (2008): “Los movimientos literarios y las tendencias tienen un carácter cíclico y Vázquez Montalbán recurre a algunos tópicos de la novela negra (el detective, el crimen, la investigación, el desenlace final), pero introduce otros originales que le permiten crear una obra nueva, que se desmarca de todo lo anterior y se presenta libre de ataduras ante el público lector, con la premisa de entretener, deleitar y enriquecer tanto al gran público como al intelectual más riguroso”. Georges Tyras (José V. Saval, 2004: 171), desde las páginas de “La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán entre memoria y compromiso”, asegura que este autor supera la tradición del género policíaco, abriéndolo al comentario político e historicista. En obras posteriores a la trilogía de la

transición, que comprende *La soledad del manager*, *Los mares del Sur* y *Asesinato en el Comité Central*, mostrará lo implacable que resulta la uniformidad del mundo en obras como *Los pájaros de Bangkok* y *La Rosa de Alejandría*. [...]

2. Eduardo Mendoza: *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001)

2.1. Introducción

Junto a Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martí, Juan Madrid o Jorge Martínez Reverte, uno de los nombres destacados de este amplio conglomerado de escritores de novela negra de la Transición española es Eduardo Mendoza, cuyas obras como *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001), conforman una de las trilogías de este género narrativo más importantes. Las tres se basan en el concepto más estándar de la novela negra, considerada como un género contemporáneo en el que confluyen elementos típicos de la novela española con los de la picaresca española del Siglo de Oro.

Llàtzer Moix, en la introducción a su libro *Mundo Mendoza* (2006), asegura que “Mendoza funde el conocimiento y el respeto a la mejor tradición literaria nacional y occidental con una vocación de ruptura, de investigación y de afortunada afirmación personal, sin ofender al lector exigente ni discriminar al popular. Ha tenido la ocasión de construir su obra en una coyuntura crucial. Y lo ha hecho tras visitar con el mayor aprovechamiento las cimas de la gran literatura, desde Cervantes, Shakespeare y el Siglo de Oro hasta Beckett, pasando por Dickens, la novela francesa y la rusa del XIX, o la española del 98, y con una especial predilección por Baroja y Valle-Inclán.” (2006: 10-11). También, Pere Gimferrer afirmó en relación a la novela *El misterio de la cripta embrujada* (1979), en la contraportada del libro, que “era a la vez una apasionante historia de crímenes y enigmas, una farsa burlesca y una sátira moral y social que tiene sus raíces últimas en la picaresca y en el modelo cervantino.” (Moix, 2006: 101).

Esta trilogía, además de policíaca, es una mezcla de varios géneros literarios en la que

Eduardo Mendoza pone al servicio su técnica literaria para mostrar la realidad española. Según Javier Coma (1986: 80-83), la novela policíaca norteamericana surge en un(os) moment(os) de profunda crisis social. Serán unos años de violencia, marcados por la imposición de la Ley Seca, el nacimiento del crimen organizado, la corrupción política y policial, la agitación social, el crack financiero y la consecuente depresión económica de los años treinta. Los años de transición política en España, que desembocarían en la desaparición del franquismo y que conllevarían al restablecimiento de las libertades democráticas, se caracterizan igualmente por ser años de crisis social. Entonces, en España habrán de surgir novelas adscribibles al *hard-boiled*, que bien podrían ser correlatos de la “novela negra”.

Eduardo Mendoza usa elementos propios de dicho género: los crímenes, la investigación policial consiguiente y el cuadro político-social en el cual está todo enmarcado (Amell: 196). Según José F. Colmeiro (1994: 213)²⁰, “los autores de la transición española (como Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán) ya habían comprobado la posibilidad de adaptar determinadas claves de la novela policíaca negra (como la recuperación de la narratividad, una tipología de personajes marginales, visión crítica de la realidad, ambigüedad moral, desenmascaramiento de las estructuras de poder y espíritu lúdico) al contexto de la narrativa española contemporánea”. La novela policíaca negra en España surge como una respuesta a las particulares condiciones sociales y culturales de la época, así como a la coyuntura moral que dichas condiciones plantean: se verán reflejados en ellas los problemas más acuciantes de la sociedad contemporánea, las contradicciones del sistema y del individuo.

²⁰ A este respecto bien pudiera advertirse el juicio de Santos Sanz Villanueva: “El empeño de los setenta, tras la fiebre vanguardista, será superar complicaciones y retorcimientos. En estas fechas se extiende la idea generalizada de que nuestra novela está viviendo una aguda crisis. Un intento de hallar salida a esa situación se encuentra en el lanzamiento editorial de una nueva narrativa por medio del extraño acuerdo entre dos empresas tan distintas como Barral Editores y Editorial Planeta [...]. Tal estado de cosas, sin embargo, cambió sin mucho tardar. Frente a tanto formalismo y tanto desprecio de la anécdota, apareció una solución urgente: la recuperación del viejo arte de contar, nuevo camino común donde confluirían distintos senderos. [...] Esos senderos también compartían un deseo de modernidad, no se trataba del retorno a viejos modelos del realismo convencional. Uno de ellos reniega de la experimentación y del venecianismo, hace incluso mofa de todo esto, pero busca asimismo la modernización. Lo acomete reclamando el rescate de la tradición oral, de la narratividad y el cervantinis mo. [...] La anécdota novelesca cobró inusitado prestigio y se reivindicó el relato de aventuras. Se descubrió el placer de la narratividad y se proclamó la necesidad de novelas en las que sucedieran cosas, por decirlo de modo popular. Esta recuperación del gusto por contar se produce desde la publicación del libro de Mendoza, aparecido justo en 1975”. – Santos Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo*, Madrid: Gredos, 2010, pp. 490-491.

Tal y como destaca José Luis Giménez-Frontín sobre Eduardo Mendoza, quien será su compañero de veraneos y estudios, “Eduardo es capaz de ver la realidad, simultáneamente, desde distintas posiciones, y al tiempo de narrarla a su manera, fantaseando, mezclando lo real y lo fantástico, y echándole siempre al relato sentido del humor.” (Moix, 2006: 31). Así que Eduardo Mendoza utiliza la trama del género policíaco, sumando más aspectos de la realidad y aplicando sus propias técnicas literarias como el humor, la parodia y la ironía.

Nuestro análisis de la trilogía de Eduardo Mendoza como novela negra tiene como base la aplicación de las teorías de Todorov, que definen la novela policíaca como variante de la novela de misterio y suspense. Desde esta perspectiva, el detective que soluciona el misterio tiene total inmunidad y muestra una inteligencia insuperable. Por el contrario, en la trilogía de Eduardo Mendoza, el detective sin nombre siempre está en peligro y provoca el suspense para que, de este modo, los lectores sientan curiosidad por cada uno de sus pasos. Por eso, según Todorov, esta novela no es de misterio, ni de suspense, sino mezcla de las dos.

Normalmente, la novela de misterio tiene la trama típica compuesta por dos partes: la presentación del crimen y su resolución, pero en la trilogía de Eduardo Mendoza esta última parte es inexistente. La investigación del detective privado es la clave para resolver el misterio del crimen y buscar al culpable. Se trata, pues, de una historia sobre un crimen que al final no se resuelve, y en el que no cobra tanta importancia quién es la víctima o el criminal, sino cómo era el ambiente de Barcelona en aquella época y las causas que conllevaron a esta situación. Al final, estos problemas no se pueden solucionar porque los crímenes proceden de la falta de confianza ante la sociedad y la contradicción social imperante en un sistema político totalmente corrupto. Por lo tanto, esta trilogía no enfoca la resolución del misterio del crimen, sino que demuestra las contradicciones fundamentales de la sociedad de Barcelona a través de los diálogos de los personajes, usando el fragmento concerniente a la investigación del detective con una estructura similar a la de la novela policíaca.

2.2. Fondo espacial: Barcelona

Las grandes ciudades siempre han sido un fondo espacial propicio para el desarrollo de las tramas en la novela policíaca. Nueva York, Londres, París constituyen algunos de los ejemplos más recurridos, por su claro cosmopolitismo, esto es, por el elevado número de habitantes, donde resulta más probable, en relación con su número de población, que se produzcan todo tipo de crímenes. En el caso de España, Madrid y Barcelona serán las dos ciudades destacadas en la novela negra. José F. Colmeiro (1994) explica la diferencia de la novela negra comparándola con la novela policíaca: “su presentación de los ambientes urbanos donde prevalecen la violencia, el crimen y el miedo, su testimonio crítico de la sociedad y su denuncia de los abusos y de la violencia del poder”. Por estas razones anteriormente mencionadas, la novela negra tiene una gran ciudad “cosmopolita”²¹ como fondo espacial. Para Eduardo Mendoza la ciudad ideal para sus novelas siempre ha sido Barcelona, una preferencia que comparte con Susanne Schwarzbürger: “Esta última (Barcelona), ciudad cosmopolita, tiene un carácter y unos problemas muy propios. Barcelona es, por lo tanto, igual que Madrid, una ciudad ideal para ser motivo literario, incluso se presta quizás mejor que Madrid, por su historia más conflictiva, más dinámica y por su eterna rivalidad con Madrid” (2002: 204).

En la trilogía de Eduardo Mendoza siempre se describe la ciudad de Barcelona como fondo espacial de las obras pero, a pesar de que son muy descriptivas, su objetivo no es otro que criticar la sociedad y demostrar la realidad de entonces. De esta forma, y al ser publicadas en diferentes años, estas tres obras –*El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001)– presentan una perspectiva diversa sobre la ciudad. Según Eduardo Ruiz Tosaus (2001), “La ciudad de Barcelona se convierte así no solamente en un fondo estético sino en un lugar propicio para el

²¹ Según Susanne Schwarzbürger (2002: 204): “‘Cosmopolita’ quiere decir una metrópolis que normalmente tiene más de un millón de habitantes, cuyo influjo destacado a nivel mundial se expresa en vínculos y funciones supranacionales en los campos de la economía, cultura y arte, tráfico, comunicación y política. Suele ser sede de instituciones nacionales e internacionales importantes”. Susanne Schwarzbürger, “La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad”, *Revista de Filología Románica*, anejo III, 2002.

desarrollo de las más variadas actitudes: anarquismo, pistolero, locura, picaresca, opresión empresarial, bohemia o vida frívola”. Por lo tanto, en Eduardo Mendoza la ciudad de Barcelona ya no es solo una ciudad sino un protagonista más para demostrar eficientemente la sociedad del momento. También Enric Bou (2009) pone de manifiesto esta opinión: “La ciudad sirve no como mero fondo, sino que adquiere categoría de personaje.”

Barcelona, ciudad cosmopolita, pero peligrosa a la vez, al igual que lo son Londres, San Francisco o Los Ángeles en la narrativa policíaca clásica y en la novela negra es el espacio fundamental en el que se sitúan las tramas novelísticas de su trilogía. Dentro de ese ambiente urbano, el escritor nos presenta múltiples escenarios en los que actúan sus personajes: reunidos, peleándose y en constante acción: “La Barcelona de Mendoza está llena, en esta misma clave, de suciedad, impureza, desorden y violencia.” (Yang, 2000: 93).

Susanne Schwarzbürger (2002: 211) define la función de la ciudad de Barcelona de este modo: “ ‘ciudad’ se refiere a todos los elementos que la forman: la arquitectura, la sociedad, la topografía, el fondo político e histórico, etc. Todos estos elementos constituyen el texto. El texto es la representación lingüística de la ciudad, o sea, el idioma de la ciudad”.

Por tanto, observar el fondo espacial es muy significativo para entender la realidad de la época. Por ejemplo, en las primeras dos novelas, escritas durante la Transición, la descripción de la ciudad es muy amarga y tiene una visión bastante negativa (a diferencia de la última). En parte, esto se debe a que la sociedad española ya estaba entrando en la época de estabilidad posterior a los Juegos Olímpicos de 1992.

*El misterio*²² tiene el fondo temporal de 1976, cuyo ambiente barcelonés nos llega a través de la descripción realizada por el protagonista:

A mis protestas adujo que la inestabilidad política había mermado la avalancha turística y retrasado la inversión privada de capital. Yo alegué

²² A partir de ahora, *El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo Mendoza lo cito como *El misterio* por la octava impresión, Barcelona: Seix Barral, 2009; *El laberinto de las aceitunas* lo cito como *El laberinto* por la décima impresión, Barcelona: Seix Barral, 2009 y *La aventura del tocador de señoras* lo cito como *La aventura* por la décima impresión, Barcelona: Seix Barral, 2010.

que, si estos factores habían afectado a la industria hotelera, también habrían afectado a la industria relojera y a la industria del bolígrafo, como quiera que se llame, a lo que respondió el tuerto que tal cosa le traía sin cuidado, que tres noches era su última palabra y que lo tomaba o lo dejaba. (*El misterio*, p. 47)

Tal y como se puede apreciar, el período posterior a la muerte del general Franco se caracterizará por el aumento del ya señalado desequilibrio político, al tiempo que se producía el desmoronamiento de la industria española, fruto de la crisis económica. Para facilitar la comprensión de la escena, podemos añadir la opinión de Susanne Schwarzbürger (2002: 211) relacionada con el ambiente general de los años setenta, especialmente del año 1975, recordando esta crítica a *La verdad sobre el caso Savolta* de Mendoza: “Una cosa en común con los años setenta, cuando Mendoza escribió la novela, puede hallarse en cierta inseguridad política y en el cambio social que comienza con la muerte de Franco el mismo año de la publicación”. Asimismo nos recomienda que “hay que considerar también la mismísima ciudad de Barcelona, su posición en la historia, su ambiente, etc., una vez desde el presente de la narración y otra vez desde el período de la historia narrada.” No se trata, tan solo, de una descripción a nivel general, sino que se introduce en ambientes marginales. Un buen ejemplo de ello es el Hotel Cupido –de nombre parlante– a donde se dirige el detective al salir del manicomio:

La habitación que me tocó en suerte era una pocilga y olía a meados. Las sábanas estaban tan sucias que hube de despegarlas tironeando. Bajo la almohada encontré un calcetín agujereado. El cuarto de baño comunal parecía una piscina, el wáter y el lavabo estaban embozados y flotaba en este último una sustancia viscosa e irisada muy del gusto de las moscas. No era cosa de ducharse y regresé a la habitación. A través de los tabiques se oían expectoraciones, jadeos y, esporádicamente, pedos. (*El misterio*, p. 48)

Esta descripción tan grotesca nos muestra el lado más miserable y sucio de Barcelona. Se plasma la carencia de higiene y el desorden de la habitación. Realmente, cabe interpretar esto último como el reflejo de la situación en la que está el detective sin nombre tras salir del

manicomio, o bien ser una metáfora negativa relacionada con el aspecto de la ciudad de Barcelona. A continuación, el detective describe la densa pila de basura en la que aterrizará:

¡Que, a juzgar por su olor y consistencia, deb ía de estar integrado a partes iguales por restos de pescado, verdura, frutas, hortalizas, huevos, mondongos y otros despojos, en estado todo ello de avanzada descomposición, por lo que sal ía flote cubierto de la cabeza a los pies de un tegumento pegajoso y fétido, pero ileso y contento. (57)

En adición, las calles de Barcelona se presentan como sucias y colmadas de insectos. De igual modo, la casa donde vive su hermana Cándida es también repulsiva. El protagonista la ve de esta forma:

Nos adentramos en una de esas típicas calles del casco viejo de Barcelona tan llenas de sabor, a las que solo les falta techo para ser cloaca, y nos detuvimos frente a un inmueble renegrido y arruinado de cuyo portal salió una lagartija que mordisqueaba un escarabajo mientras se debat ía en las fauces de un ratón que corr ía perseguido por un gato. Subimos las escaleras alumbrándonos con cerillas que extinguió al instante una corriente de aire fr ío y húmedo que se filtraba por los vidrios astillados de la claraboya. (*El misterio*, p. 60)

El casco viejo de Barcelona es descrito como la “cloaca” de la ciudad. De hecho, será el término “cloaca” el punto de culminación de cara a una descripción grotesca sobre la ciudad condal. Enric Bou (2009: 113) opina que esta escena es peculiar afirmando que “Un fragmento como este demuestra la atención, irónica y detallista, al escenario urbano, pero al mismo tiempo la habilidad de intervenir a través de la palabra que permite al narrador introducir una (re)visión de este espacio”. La visión de Eduardo Mendoza es tratada detalladamente en el capítulo II. 2.1.2.2.

A través de estas descripciones se puede estar de acuerdo con Eduardo Ruiz Tosaus (2001), que señala lo siguiente: “En esta novela (la trilog ía) hay pocos fragmentos dedicados a la descripción del barrio rico, de su belleza y arquitectura. La acción se traslada

continuamente a los espacios lóbregos de la miseria, criptas y laberintos subterráneos, colegios fortificados. No hay nada de esplendor en esta ciudad.”

En escasas ocasiones, se hace también referencia al barrio rico, como el de San Gervasio, habitado por monjas. Véase el siguiente ejemplo de *El misterio*:

Las casas colindantes eran otras tantas torres señoriales rodeadas a su vez de jardines y arboledas. (*El misterio*, p. 46)

A diferencia del barrio pobre (normalmente expuesto al público y sin ningún tipo de barrera o protección), el barrio rico está rodeado por torres con jardines y árboles, a modo de frontera entre ambos niveles de vida. También Enric Bou (2009) indicaría algo similar: “Esta es una de las constantes de la ciudad evocada por Mendoza: el contraste entre los bajos fondos y los ambientes de la alta burguesía elegante.”

Por tanto, se aprecia con claridad el contraste de la ciudad de Barcelona. Este aspecto destaca más cuando el detective anónimo llega a este lugar, habitado por monjas, al comienzo:

Llegué calado frente a la verja y comprobé que la descripción del comisario había sido rigurosa: tanto la verja en cuestión como los muros eran en apariencia inexpugnables, si bien la pendiente de la calle hacía que la altura del muro fuera ligeramente inferior en la parte trasera de la finca. [...] ²³ Las ventanas eran estrechas, salvo unas vidrieras alargadas que supuse correspondían a la capilla, aunque no pude determinar por la distancia si las ventanas eran tan angostas que no permitieran el paso de un cuerpo escuálido, como el de una impúber o el mío propio. Dos chimeneas habrán podido servir de acceso a una persona diminuta de no haber estado en el vértice de un tejado impracticable. (*El misterio*, pp. 45-46)

²³ Esta omisión es mía.

En esta descripción del protagonista, el sitio está, en efecto, protegido por una verja, formando una defensa que podrá estar relacionada con la custodia de un secreto. Como no se conecta con el exterior, el ambiente de la zona está aislado y oscuro. Por si fuera poco, la descripción de la apariencia del edificio pone de manifiesto la prohibición del paso para cualquier persona, lo cual apoya la hipótesis anterior de que se está ocultando algo.

En relación a la función de Barcelona, Susanne Schwarzbürger (2002: 214) añadiría: “Barcelona pasa a ser un fondo meramente geográfico, aparece como una gran ciudad intercambiable con sus típicos problemas de tráfico y del medio ambiente. Pero se parodia de nuevo el laberinto característico de una gran ciudad. Este sirve como estrategia de la narración y como metáfora de la configuración de la realidad barcelonesa.”

En la escena en que el detective vuelve al manicomio, se puede comprobar la realidad de la ciudad desde el punto de vista del detective:

Vi pasar por la ventanilla aceleradamente casas y más casas y bloques de viviendas y baldíos y fábricas apestosas y vallas pintadas con hoces y martillos y siglas que no entendí y campos mustios y riachuelos de aguas putrefactas y tendidos eléctricos enmarañados y montañas de residuos industriales y barrios de chalets de sospechosa utilidad y canchas de tenis que se alquilaban por horas, siendo más baratas las de la madrugada, y anuncios de futuras urbanizaciones de ensueño y gasolineras donde vendían pizza y parcelas en venta y restaurantes típicos y un anuncio de Iberia medio roto y pueblos tristes y pinares. (*El misterio*, p. 203)

Mendoza nos presenta, a través de una descripción objetiva, cómo es la vida de Barcelona, su apariencia mezclada con su ambiente, y lo percibimos a través de los ojos del detective sin nombre. Este tipo de descripción limitada también aparece en *El laberinto*.

Según Yang (2000: 117), “En *El laberinto de las aceitunas*, la visión que proyecta Mendoza sobre Barcelona no varía en exceso, desde los ambientes internos, representados

metonímicamente por la casa de Cándida, la hermana del innostrado detective”.

La fosa común del Cementerio Viejo deb á de ser más acogedora que el edificio en ruinas donde moraba mi hermana. En el zaguán me vi obligado a vadear un charco oleaginoso que borboteaba, aunque no me atreví a investigar por qué. La pieza de que constaba la vivienda propiamente dicha solo daba cabida a un jergón y a otro mueble. Con su sentido práctico, Cándida hab á decidido que ese otro mueble fuera un tocador. Cerré la puerta con llave, hice del tocador barricada y, como el cuarto no ten á ventana ni orificio alguno de ventilación, me sentí bastante seguro. (*El laberinto*, p. 65)

Pasando por el domicilio de Muscle Power, situado en la calle del Gaseoducto, se realiza una crítica que trasciende lo anecdótico, con el fin de condenar la pésima gestión de las autoridades encargadas del medio ambiente en el municipio:

La calle del Gaseoducto no se llamaba así por un capricho de las autoridades municipales o de quienquiera que bautice las calles, que a este respecto nunca he tenido las ideas muy claras. En las tapias hab á unas letras de molde que dec án: PROHIBIDO FUMAR. Ratas muertas festoneaban la calzada. Encontré sin dificultad el número quince y leyendo los buzones de la portería me enteré de que el ex Ministro viv á en el 2º- 2ª. Con sorpresa descubrí que la casa ten á ascensor, pero mis esperanzas se disiparon al ver que los cables colgaban de la caja como fideos exánimes. Subí las escaleras y pulsé el timbre. Al no recibir respuesta me vi obligado a echar mano de la ganzúa. (*El laberinto*, pp. 68-69)

Una crítica que alcanza también a los peligros públicos de esta Barcelona tan ficticia como referencialmente real:

Cuando abrí el bar- nos contó entre hipos- no viv á un alma en estos andurriales; y ahora que está casi todo habitado, la gente no se atreve a salir de noche por lo de los atracos y las violaciones. Total, la ruina- se

pasó por la cara la bayeta húmeda como si quisiera borrar de su mente la negra perspectiva que el futuro parecía reservarle-. Metí en el negocio los ahorros de toda mi vida y no sé qué voy a hacer si se me los lleva la trampa. ¿De veras no quieren una ración de callos? (132)

De igual modo, la Barcelona del momento está en proceso de convertirse en una ciudad turística. Este aspecto se aprecia en *El misterio* cuando el detective anónimo regresa desde donde vive Isabel Peraplana (con la que se habría entrevistado con motivo de la investigación del colegio de las madres lazaritas de San Gervasio) hasta Barcelona. Al llegar a la estación de tren, la descripción del protagonista sobre el turismo da comienzo:

El andén y la estación entera eran un pandemonium. Había empezado el caudaloso y lucrativo flujo de turistas que año tras año persisten en acudir a este país en busca de las caricias de nuestro sol, el hacinamiento de nuestras playas y el devaluado costo de nuestras pitanzas, compuestas de gazpacho aguado, albóndigas sospechosas y una rodajita de melón. (*El misterio*, p. 100)

Mediante esta descripción podemos percibir no solo la fuerte atracción que genera España a los turistas, sino también aspectos relacionados con las comidas típicas, el tiempo y las playas. El aumento del turismo en Barcelona es fácilmente apreciable, pero este aspecto no es siempre positivo, puesto que nos situamos ante una ciudad que, retraída en su miseria, ve con desconfianza la llegada de turistas. Así se percibe en el diálogo entre el tabernero y el detective, cargado de sorna:

- Lo que me empena de los turistas es que hay que explicárselo todo-hizo sociología el tabernero-. Me cago en el que inventó el turismo. ¿Ustedes de dónde vienen?
 - De Barcelona.
 - Ésos son los peores: los de Barcelona. Y los franceses. Los peores.
- (*El laberinto*, p. 256)

Eduardo Ruiz Tosa (2001) ha hablado en su artículo sobre la ciudad de la Barcelona literaria: “la ciudad tenía un doble interés: político y social, más allá de planteamientos

estéticos estrictos. Desde esta perspectiva, Barcelona les servía para referirse a la ciudad como abstracción de unas aspiraciones colectivas, políticas o, de modo más complejo, en formas de vida burguesas y reformadas”. En la última novela de la serie, *La aventura del tocador de señoras*, esta visión negativa del autor hacia Barcelona se ha tornado positiva. Los escenarios barceloneses son perfectamente reconocibles, si no en el detalle, sí al menos en sus atmósferas: “La sociedad ha complementado su tradicional contingente de pícaros sin escrúpulos y burgueses ventajistas -este libro se tituló provisionalmente “Tiburones en la noche”- con las constantes oleadas de la emigración africana, que van modificando paulatinamente el rostro de la ciudadana local.” (Moix, 2006: 232). Como ha señalado Moix, la intriga parece perfectamente propia de nuestros días, y se inscribe en la Barcelona postolímpica:

El camino era llano y me sobraba tiempo, aunque no energías, porque entre unas cosas y otras no había comido ese día sino el agua sucia con medio adoquín que nos habían dado para desayunar, y el peculiar trazado de la autopista me obligaba a dar amplios rodeos a fin de contornear los bucles en que a trechos ella misma con mucha gracia se trenzaba. De este modo, derrengado yo y pasada la medianoche, la ciudad olímpica me acogió con similar desdén. (*La aventura*, p. 16)

Por mucho que en su visión de la realidad persistan enfoques no muy positivos de la recreación de Barcelona, su perspectiva es más suave que antes. Es una Barcelona más estable y pacífica, aspecto que muestra también el cariño y nostalgia que tiene Eduardo Mendoza con Barcelona, al margen de sus críticas. Tal y como dice Eduardo Ruiz Tosaus (2001), “A pesar de que la imagen de Barcelona que emerge de las obras de Mendoza resulta ser muy grotesca y despojada de toda la grandeza de su ciudad”.

Una visión no tan negativa de la ciudad condal que, de hecho, se ha convertido en una de las ciudades más visitadas de España:

Por fortuna, había empezado la temporada turística y mi atuendo se confundía con el de los numerosos visitantes extranjeros que a cambio de contemplar nuestras curiosidades arquitectónicas nos ofrecen la

contemplación de sus vellosas adiposidades, pudiendo así yo deambular sin otra molestia que algún ofrecimiento como el de pasear en calesa, adquirir un piso en la Villa Olímpica o degustar un suquet de bogavante, cuando no las tres cosas a la vez, y ser recibido en todas partes con serviles muestras de cordialidad. (*La aventura*, p. 18)

En esta escena destaca el grado de animación barcelonés, que destila vida y entusiasmo en los ciudadanos. Barcelona atrae a muchos turistas por la zona comercial, y de este modo se convirtió en un destino de gran interés turístico, por cuyas calles transitan un elevado número de personas:

Para evitar ser visto por ella cuando llegara, hice como que miraba con detenimiento (y persistencia) un escaparate de El Corte Inglés, cuya bruñida superficie me permitía vigilar por reflejo la boca de la estación (y por transparencia la mercancía) sin llamar la atención de los apresurados viajeros (al tren) que por aquella apresuradamente entraban. La plaza estaba muy animada y también del almacén entraba y salía una febril muchedumbre inquisidora. (203)

La descripción de la ciudad de Barcelona, variante en estas tres novelas, se convierte en el punto de partida de una visión del autor que ha evolucionado a lo largo del tiempo. A causa de haberse introducido en las directrices capitalistas, la ciudad está sufriendo paulatinas transformaciones. En la trilogía, la Barcelona de la Transición estaba llena de suciedad y ruinas, que luego darán lugar a numerosas construcciones. En la última novela de la trilogía ya se puede apreciar, en cierto modo, a una urbe ordenada y animada. Este rasgo es también compartido por Oswald (2002: 49): “The interaction of X with the other characters, and his observations of the space in which he moves give significant insight to many problems and insecurities prominent in Barcelona during the Transition”.

Como casi todas las obras literarias que se publicaron durante la Transición española, las primeras dos novelas de Mendoza también tienen muchos rasgos de crítica social que acaban siendo muy tamizados –proceso perceptible también en autores como Félix de Azúa y Antonio Muñoz Molina– en la última de la serie. Como reseña Susanne Schwarzbürger (2002: 213), “aunque Mendoza realiza una coordinación sociológica del espacio urbano

según los barrios y las capas sociales de Barcelona, y aunque la perspectiva del narrador-héroe hace más hincapié en el reverso de la ciudad, Barcelona sirve sobre todo de suministradora de color local”. La ciudad de Barcelona de Eduardo Mendoza es un instrumento muy eficaz para reflejar la sociedad en sus obras.

2.3. Características del detective

Aun apareciendo el personaje de detective como protagonista en los dos tipos de novela, hay alguna diferencia en las características del detective y sus estilos de investigación entre ambas novelas; es decir, una diferencia evidente entre novela policíaca clásica y la novela negra española ya mencionada por muchos críticos. El detective de Eduardo Mendoza “no es un ser exaltado o superdotado como en la novela policíaca clásica ni un ser solitario y cínico que opta por quedarse al margen del orden social como en las novelas neo-policíacas o la novela policíaca americana. En esta trilogía de Mendoza el detective es un hombre medio-loco, anti-heroico con características quijotescas y sanchescas a la vez” (Vijaya Venkataraman, 2011: 662). Por lo tanto, podemos observar dichas peculiaridades del innominado detective loco en este análisis. También en la trilogía mendociana se destaca la semejanza entre el pícaro Lazarillo y el detective anónimo.

Para David Knutson (1999 : 46), “El detective moderno es un participante activo de los casos que le llaman a examinar; reacciona y a veces crea las circunstancias que le rodean. Sigue siendo una figura heroica, pero de una manera dubitativa, porque sus debilidades humanas son aparentes. Suele ser un pobre y apenas se defiende de sus acreedores. Además, tiende a la lujuria y al alcoholismo”. A través de esta anotación se contempla fácilmente la relación de nuestro detective. Por supuesto que el innominado detective es un ser humano corriente y no recibe una recompensa por resolver el misterio. Es un personaje débil que ha de protegerse a sí mismo por el defecto de su locura, su falta de estabilidad social y de educación, etc. Por tanto, recurre a la picardía para escaparse de toda situación peligrosa que le acontece. Este rasgo también puede hacer que se destaque el personaje del detective auténtico en la novela negra española, pero que también se le dé un toque que recuerde a la novela picaresca tradicional de la literatura española.

2.3.1. El detective anónimo, ¿una copia de Lazarillo?

Hasta ahora un amplio sector de la crítica literaria han señalado que la novela negra española se debe a la picaresca, sobre todo a raíz de la coincidencia en su aparición y función literaria. En relación con esta teoría, Joan Ramon Resina (1997: 247) argumenta la aparición de la novela picaresca del siguiente modo: “La novela picaresca aparece en el Renacimiento, cuando se tambalea la ideología religioso-feudal y antes de su restauración tridentina. Aparece antes del desencanto cervantino y de la reacción ideológica en la comedia: el mal llamado teatro nacional, versión barroca de la cultura de masas. En ese breve periodo en que la crítica moral muestra su filo político, la aparición del pícaro supone no solo un despliegue de cinismo ante los valores autoritarios, sino también una sátira del género literario en que mejor se expresa la ideología de la clase dominante: la novela de caballerías”, y sigue aportando datos concernientes a la similitud entre la novela picaresca y la policíaca: “la novela policíaca postfranquista también critica una sociedad en que perduran residuos de la ideología feudal. Incluso cuando muestra esos restos en su significación concreta, el objetivo del novelista no es simplemente recrear la violencia y el gangsterismo de la clase dominante, sino denunciar su idealización en un lenguaje con coartada patriótica” (1997: 247).

Tal y como se aprecia, la novela negra española surge con una clara intención crítica hacia la realidad española. Eduardo Mendoza, cuando escribió su primera novela policíaca exitosa, *La verdad del caso Savolta*, declaró lo siguiente: “Lo que he tratado de hacer en este libro [...] es re-descubrir nuestra historia, no en sus connotaciones científicas sino en su expresión literaria [...]. Para mí, la historia es la literatura.” (Santos Alonso, 1988). Para Mendoza la literatura es un instrumento ideal para contar la historia, valiéndose, fundamentalmente, de un protagonista acorde en su obra. Muchos críticos ya han calificado la trilogía de Eduardo Mendoza como una mezcla de todos los géneros literarios, especialmente de la picaresca, en tanto que comparte el concepto de protagonista-detective anónimo. Entre los detectives de los tres autores españoles, el de Eduardo Mendoza es el más parecido al pícaro protagonista de *Lazarillo de Tormes*, novela que lleva su nombre. El mismo autor también reconocería en una entrevista con José F. Colmeiro que su anónimo protagonista se trata de un personaje

picaresco:

Nadie se tomará en serio un investigador español. Solo al descubrir la posibilidad de un héroe auténticamente español y verosímil, como un Lazarillo o un Guzmán de Alfarache, empezó la novela policíaca española, donde todos los protagonistas son verdaderamente unos desarrapados, unos derelictos. (Eduardo Mendoza, 1987)²⁴

Estas palabras justifican que personajes como Lazarillo o Guzmán pueden dar la confianza al público español que Mendoza precisaba para transmitir la realidad. En definitiva, una influencia del pícaro español del siglo XVI en el protagonista de su trilogía siempre reconocida por su autor.

En lo que concierne a la *dispositio* de la trilogía de Mendoza, hemos de destacar la presencia en todo momento de una estructura autobiográfica similar a la de *Lazarillo de Tormes*, narrado en primera persona. *Lazarillo* empieza: “Habiendo sabido el deseo que Vuestra Merced tiene de entender los varios discursos de mi vida...” En *El misterio*, primera novela de la trilogía, el detective anónimo se presenta a sí mismo del mismo modo que lo hace Lazarillo para narrar su vida: “Creo llegado el momento de disipar las posibles dudas que algún amable lector haya podido haber estado abrigando hasta el presente con respecto a mí...” (*El misterio*, p. 22). Sobre todo, sobresalen las similitudes en la presentación de su familia y nacimiento. Incluso, en *El misterio*, el detective llegará a presentarse a sí mismo como un descendiente de la historia de Lazarillo. Hay dos ejemplos muy claros que mostramos a continuación:

Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue de esta manera: mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molinera de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí tomole el parto y paríome allí De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río. (*Lazarillo de*

²⁴ Eduardo Mendoza, *Entrevista*, Declaraciones recogidas por José F. Colmeiro, Barcelona, 15 de junio, 1987.

Tormes, 2011: 6)

Cuando yo nací, mi madre, que otras ligerezas por temor a mi padre no se permitía, incurrió, como todas las madres de ella contemporáneas, en la liviandad de amar perdida e inútilmente, por cierto, a Clark Gable. El día de mi bautizo, e ignorante como era, se empeñó a media ceremonia en que tenía yo que llamarme *Loquevientosellevó*, sugerencia esta que indignó, no sin causa, al párroco que oficiaba los ritos. La discusión degeneró en trifulca y mi madrina, que necesitaba los dos brazos para pegar a su marido, con el que andaba cada día a trompazo limpio, me dejó flotando en la pila bautismal, en cuyas aguas de fijo me habría ahogado si... Pero esto es ya otra historia que nos apartará del rumbo narrativo que llevamos. De todas formas, el problema carece de sustancia, ya que mi verdadero y completo nombre solo consta en los infalibles archivos de la DGS, siendo yo en la vida diaria más comúnmente apodado “chorizo”, “rata”, “mierda”, “cagallón de tu padre” y otros epítetos cuya variedad y abundancia demuestran la incommensurabilidad de la inventiva humana y el tesoro inagotable de nuestra lengua. (*El misterio*, pp. 76-77)

Aunque se analiza en el capítulo II 2.2.2.2. con más detalle, cabe mencionar aquí el hecho de que el detective de Eduardo Mendoza nunca especificará su nombre, lo que transmite una gran libertad al detective, aunque físicamente no la tiene por hallarse encerrado en el manicomio, de cara a cambiar su nombre o su identidad si la situación así lo exige.

También Lazarillo y el detective anónimo tienen una historia similar de su familia, sobre todo, de su madre. El padre de Lazarillo murió luchando contra los moros, por lo que su madre se quedó viuda. Con todo, su madre se lleva “bien” con un hombre moreno en “conocimiento” (Francisco Rico en la edición de *Lazarillo de Tormes* (2011: 7) connota esta palabra como ‘conocimiento carnal’). Supuestamente, Lazarillo se da cuenta de esta relación entre su madre y el hombre moreno, lo cual se aprecia en la siguiente escena:

Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos, por ser uno de ellos, y vino a vivir a la ciudad

y alquiló una casilla, y metíase a guisar de comer a ciertos estudiantes y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena, de manera que fue frecuentando las caballerizas. Ella y un hombre moreno de aquellos que las bestias curaban vinieron en conocimiento. Este algunas noches se venía a nuestra casa y se iba a la mañana. Otras veces, de día llegaba a la puerta, en achaque de comprar huevos, y entrábase en casa. (*Lazarillo*, p. 7)

En *El laberinto* se puede observar que la vida de la familia del detective anónimo es muy análoga a la de Lazarillo. El padre del detective, aunque no murió, nunca estaba en casa, por lo que su madre tenía una relación con su primo. El detective sin nombre tampoco describe esta relación directamente, no obstante, se supone indirectamente a través de la expresión “A mi madre la oíamos gritar y gemir varias veces al día...”, extraída del siguiente fragmento:

Ya he dicho que vivíamos entonces en una barriada que no podía calificarse de postinera. Añadiré que nuestro hogar era una barraca de uralita y cartón que constaba de una sola pieza de dos por dos, por lo que el advenimiento inesperado de aquellos tres seres nos causó más incómodo que alegría. Pero no estaban los tiempos para remilgos y no dijimos nada. Poco a poco, sin embargo, su presencia dejó de ser novedad. Mi padre no estaba nunca en casa, así que no tenía motivos de queja. A mi madre la oíamos gritar y gemir varias veces al día, lo que nos entristeció al principio, hasta que descubrimos que el jaleo que armaba no lo provocaba la contrariedad, sino los revolcones que se daba con su primo. (*El laberinto*, p. 199)

Como se ve, las descripciones de ambos narradores en relación a sí mismo, a su familia y a su madre, coinciden. Por lo tanto, estos rasgos apoyan la hipótesis de la similitud entre los dos protagonistas.

El pícaro pertenece a un estatus social bajo, en el que sufre las peores de las enfermedades: el hambre. Esta situación puede hacer comprensible que el protagonista se dedique al engaño como forma de sustento económico principal para sobrevivir. Una de las escenas más conocidas de Lazarillo es en la que, tras haber trabajado para ellos como un ciego o un

sacerdote, se encuentra con un clérigo a su llegada a Maqueda. Este le preguntará si sabía ayudar en la misa, y piensa Lazarillo que podría comer bien si le ayudaba. No obstante, el clérigo ciego es quien comía carne todos los sábados sin repartirlo con el pécero. Esta injusta situación provoca que Lazarillo se vea obligado a mentir y robar. Podemos comprobarlo en la siguiente escena:

Mas como la hambre creciese, mayormente que tenía el estómago hecho a más pan aquellos dos o tres días ya dichos, moría mala muerte: tanto, que otra cosa no hacía, en viéndome solo, sino abrir y cerrar el arca y contemplar en aquella cara de Dios, que así dicen los niños. Mas el mismo Dios, que socorre a los afligidos, viéndome en tal estrecho, trujo a mi memoria un pequeño remedio; que, considerando entre mí, dije: “Este arquetón es viejo y grande y roto por algunas partes, aunque pequeños agujeros. Puédese pensar que ratones, entrando en él, hacen daño a este pan. Sacarlo entero no es cosa conveniente, porque verá la falta el que en tanta me hace vivir. Esto bien se sufre” (*Lazarillo*, p. 35).

En la trilogía de Eduardo Mendoza, tras su salida del manicomio, el detective anónimo no tiene dinero para moverse por Barcelona y pagar el alojamiento. Una situación muy parecida a la vista por el Lazarillo, en la que por pura necesidad se le ocurre robar, comenzando por unos jóvenes ebrios que suben a la estación del metro de Provenza. El robo se realizará de forma sencilla y sin generar ningún tipo de remordimiento en su artífice:

Me hice el tonto y permití que me zarandearan. Cuando se aparearon en Tres Torres les había birlado un reloj de pulsera, dos bolígrafos y una cartera. La cartera solo contenía un carnet de identidad, un carnet de conducir, la foto de una chica y algunas tarjetas de crédito. Arrojé la cartera y contenido en un tramo de la vía de donde me pareció que no podrían ser recuperados: para que le sirviera a su dueño de lección. El reloj y los bolígrafos los guardé con gran alegría, porque con ellos podría pagar la pensión, dormir entre sábanas y regalarme por fin con una buena ducha. (*El misterio*, p. 45)

Tras ver esto, el lector apreciará la dureza de la vida, por lo que tendrá una cierta simpatía,

o al menos comprensión, hacia la necesaria inmoralidad que caracteriza la vida del protagonista. En la trilogía, el detective anónimo es también de clase baja y vive con hambre, una condición más o menos igual a la de Lazarillo. El hurto del detective se muestra como razonable, pues su situación le obliga a robar para sobrevivir.

El hambre es la expresión humana más primitiva del deseo, y el deseo es algo existencial. Está claro que en la trilogía de Mendoza el deseo principal del detective no es satisfacer a su estómago, tal y como lo es en *Lazarillo*, sino el tener libertad. Gozar la libertad también puede ser denominado como un deseo principal del ser humano. Así que este deseo bien puede remplazar al que posee Lazarillo.

Lazarillo se conforma con escaparse de la vida humilde. En *El misterio*, cuando el innominado detective ve al comisario Flores en el despacho del doctor Sugrañes, recuerda su pasado con él. Como esta escena es la primera en la que aparecen características del detective-protagonista (a través de su propia autoría), se puede saber que el protagonista es un personaje que se conforma con cubrir su necesidad, al igual que Lazarillo. Podemos comprobarlo a través de su confesión al confidente del comisario Flores:

-A lo que asentí de nuevo, ya que por cierto en mis malas épocas no habíá desdeñado la iniquidad de ser confidente de la policía a cambio de una efímera tolerancia y a costa, en cambio, de concitar la malquerencia de mis cofrades ultra los límites de la legislación vigente, cosa esta que me habíá reportado más sinsabores que ventajas a largo plazo. (*El misterio*, p. 19)

Lazarillo se muestra muy conformista, por lo que opta por dejar su aventura cambiando de amo. Necesitaba instalarse en un sitio concreto y tener una familia y, finalmente, conseguiría un oficio como pregón de vinos en la ciudad. Su señor y servidor, el señor arcipreste de San Salvador, le hizo casarse con una manceba. Esta escena nos hace recordar el final de la historia del detective anónimo de Mendoza, que se instaló en una peluquería, abandonando sus nómadas aventuras investigadoras. Volviendo al párrafo, cabe destacar que Lazarillo se casó con una mujer de la que existían numerosos rumores, tratados por el protagonista del siguiente modo:

-Mira, si sois mi amigo, no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por mi amigo al que me hace pesar. Mayormente si me quieren meter mal con mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero, y la amo más que a mí, y me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco. Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo; y quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él. –Desta manera no me dicen nada y yo tengo paz en mi casa. (*Lazarillo*, p. 80)

Tras esta escena, se deduce que *Lazarillo* es conformista y prefiere dejar apartada su picardía a cambio de tranquilidad. Había un rumor de que su mujer había parido tres veces antes de casarse con *Lazarillo*, pero él confía en ella, por lo que hace caso omiso al resto de la gente y se contenta con su vida matrimonial. Joan Ramon Resina (1997: 259) pone de manifiesto este rasgo del detective mendociano refiriéndose así a la parodia literaria:

En las dos novelas de Ceferino, Mendoza muestra, bajo el aspecto de parodia literaria, la crisis del sujeto burgués y su descomposición en los márgenes del sistema social, donde las categorías son más inestables. Por esta razón la parodia se centra en el conformismo: religioso, sexual, político, lingüístico, mediático. Un conformismo cuyo contexto sociopolítico es la consolidación de la sociedad de consumo en la España postfranquista. Mendoza acusa además una de las paradojas de este periodo: el hecho de que el conformismo (que sacrifica los cambios radicales a que predisponía la larga represión) se impone con el señuelo de la movilidad social. Una movilidad que no se produce en sentido vertical sino horizontalmente, a través de la nivelación simulada por el consumo.

Por último, *Lazarillo* es una novela anticlerical en la época de Renacimiento. Su protagonista cambia sus amos según su situación y a través de los ojos del *Lazarillo* podemos observar las actitudes de los mismos. En la trilogía de Mendoza el detective sin nombre se mueve por toda Barcelona y también se desplaza a Madrid. Con este movimiento se ve la realidad de la España de entonces. Además, en *Lazarillo* la mayoría de ellos son sacerdotes y

son dibujados negativamente. Estos clérigos no solo incumplen su deber, sino que sus acciones se alejan de lo que predicán. Veamos un ejemplo en la siguiente escena, protagonizada por el quinto amo de Lazarillo:

En el quinto por mi ventura di, que fue un buldero, el más desenvuelto y desvergonzado y el mayor echador de ellas que jamás yo vi ni ver espero ni pienso nadie vio, porque tenía y buscaba modos y maneras y muy sutiles invenciones. [...] Él llamó al alguacil ladrón y el otro a él falsario. [...] Cuando se hizo el ensayo, confieso mi pecado, que tan bien fui de ello espantado y creí que así era como otros muchos; mas con ver después la risa y burla que mi amo y el alguacil llevaban y hacían del negocio, conocí cómo había sido industriado por el industrioso e inventivo de mi amo. Y, aunque mochacho, cayome mucho en gracia y dije entre mí: “¡Cuántas de estas deben de hacer estos burladores entre la inocente gente!” Finalmente, estuve con este mi quinto amo cerca de cuatro meses, en los cuales pasé también hartas fatigas. (*Lazarillo*, pp. 68-75)

El pícaro será una herramienta de denuncia hacia esta actitud contradictoria de los clérigos o creyentes del momento. Mediante la crítica, se demanda indirectamente una mayor generosidad y sinceridad que los clérigos no poseen, aprovechándose con un fin puramente lucrativo de las creencias de la ignorante población general. Este rasgo se puede comparar con el tema de la trilogía del detective anónimo, que muestra la vida contradictoria de la gente rica y poderosa durante la Transición española a través del movimiento y sus observaciones. Ambas novelas coinciden en describir con ironía y tintes satíricos las actitudes de la gente poderosa del momento, siempre desde el punto de vista de un protagonista de clase baja.

Hasta ahora hemos visto las similitudes entre Lazarillo y el innominado detective. Como escribe Mario Miguel González (1986): “[...] la retomada (voluntaria o no) del género en nuestros días por autores que, sin repetir la receta clásica, nos ponen nuevamente ante la biografía de un antihéroe definido como marginal a la sociedad, narración que resulta ser la síntesis crítica del proceso de tentativa de ascensión social del protagonista por medio del

engaño y la aventura, y a través de la cual se perfila una sátira de la sociedad contemporánea del pícaro”. Al igual que Lazarillo lo fue en su época, el detective anónimo de Eduardo Mendoza también tiene el mismo papel que el pícaro durante la Transición española.

2.3.2. Sin inmunidad y meta personal

En la trilogía de Eduardo Mendoza, el detective pertenece a una clase marginal y, por si fuera poco, acaba de salir de un largo periodo encerrado en un manicomio, una situación, sin duda, más desfavorable que los protagonistas de otras novelas negras. En consecuencia, el lector puede tener el mismo punto de vista que el detective de la novela negra, lo que les hace directamente partícipes de la trama, convirtiéndose de esta forma en un elemento característico de la posmodernidad. Sobre este aspecto, Yang (2000: 97) opina lo siguiente: “El intento del detective-protagonista en esta trilogía de dedicarse al caso misterioso no es guiado por la misión del detective clásico (la de restablecer el orden social) sino por la necesidad de recuperar su libertad, de demostrar su habilidad, de pensar con cordura”. Oxford & Knutson (2002: 24) argumenta sobre el detective de Mendoza que “este narrador-protagonista es un antihéroe impotente que, sobre todo en la novela policíaca posmoderna, no trata de cambiar nada porque sabe que es una empresa imposible. Además, este héroe, más humilde, no busca ya encontrar una solución a la humanidad, sino solo la posibilidad de hallar para sí mismo un espacio válido”.

Como el detective estuvo en el manicomio durante cinco años, lo que más ansía es su libertad, llegando a ser la más valiosa compensación que le otorga su trabajo. Podemos comprobarlo en el diálogo entre Cándida y el detective cuando le explicaba cómo había salido del manicomio:

- Has vuelto a enredarte con el comisario Flores, ¿eh?
- No, mujer, ¿qué te hace pensar eso? Mera curiosidad, ya sabes. La niña esa... la del colegio de San Gervasio, ¿Cómo se llama? Lo traje la prensa... La que desapareció hace un par de días, ¿sabes quién te digo?
- No sé nada. Y aunque supiera, no te diría. Es un asunto feo. ¿Está

metido Flores?

- Hasta aquí dije poniendo la mano abierta sobre mi hirsuta pelambreira en la que menudeaban, ay, algunas canas.
- Entonces es más feo de lo que me habían dicho. ¿Qué te va a ti en ello?
- La libertad.
- Vuelve al manicomio: techo, cama y tres comidas diarias, ¿Qué más quieres?- la plasta de maquillaje no impidió que su rostro reflejara inquietud. (*El misterio*, p. 42)

También en *El laberinto*, el detective-protagonista solo le pide al comisario Flores la libertad como compensación por su trabajo:

Yo, en mi modestia, opino estar casi sano y quienes me tratan, especialmente el doctor Sugrañes, nuestro eminente director, aparentan corroborar mi tesis. Ni el trato es malo ni tengo queja alguna que formular. Pero me gustaría salir, Excelencia. Yo no sé si Vuestra Excelencia ha estado encerrada alguna vez en un manicomio, pero de ser así sabrá que los alicientes son pocos. Ya no soy tan joven como era cuando entré. Los años pasan, Excelencia, y a mí me gustaría [...].(*El laberinto*, p. 35)

En estas dos novelas, *El misterio* y *El laberinto*, la libertad puede determinarse como un símil de la ansiada salida de la dictadura franquista. Al haber sido escritas durante la Transición española, el detective muestra su deseo de libertad tal y como lo harían la mayoría de españoles discordantes con el Régimen. Una la libertad que también implica que los españoles ya no están bajo control, por lo que cada ciudadano ostenta la responsabilidad de su vida y su trabajo. Este rechazo al hecho de asumir responsabilidades produce que, en ocasiones, algunos personajes anhelan la dictadura como forma de controlar una elevada tasa de desempleo y emigración, que al gobierno de la Transición se le escapa de las manos. Bajo el franquismo, una parte de la población está erróneamente convencida de que se vive mejor sin libertad. Por tanto, se refleja una visión de una Transición políticamente inestable.

En *La aventura*, el “loco” protagonista alcanza la tan pretendida libertad. Nos situamos a

finales del siglo XX, en una España ya consolidada en un sistema democrático, lo que produce que el anhelo de libertad del detective carezca ya de sentido. Ya no habrá más insistencia libertadora como compensación laboral, tal y como sucede en las dos novelas anteriores, sino que únicamente deseará instalarse en la sociedad y ganar dinero. Sin embargo, la meta personal del detective-protagonista sirve como reflejo de la situación política de la Transición y del siglo XXI. La evolución bien puede verse en su condición de trabajador, en este caso como peluquero al servicio de su cuñado:

Huelga decir que con mi diligencia y mi honradez, mis prendas y mi donaire, encajé sin el menor problema en este sano ambiente. Era conocido, respetado y muy apreciado en el barrio. [...] Aprovechando una buena ocasión, alquilé un apartamento algo angosto y mal ventilado, pero cercano a la peluquería. Más tarde adquirí de segunda mano una nevera y un televisor. Para recuperar tantos años de atraso, me suscribí a unos cursos de cultura general por correspondencia. (*La aventura*, p. 34)

Nuestro personaje no busca la libertad en el sentido estricto del término, sino que lucha por vivir y por adaptarse en una la sociedad en la que será víctima en numerosas ocasiones de los frecuentes peligros urbanos. En *El laberinto*, vemos que lleva un maletín lleno de dinero a Madrid. Entre tanto, acaece un asesinato de un pobre camarero manco, ajusticiado por equivocación al tratar de matar al detective-protagonista:

- Si quieres que te sea sincero, yo también. Y, dime una cosa: si el muerto no eres tú, ¿quién es?
- Un pobre camarero manco que no habé hecho mal a nadie, que yo sepa, y que a lo mejor tené una familia y un hogar...
- Anda, anda, no te me pongas sensiblero. ¿No estás vivo? Pues no te quejes, hombre.
- Señor comisario, alguien ha intentado asesinarme y tengo fundadas sospechas de que esto no se ha terminado aún. He ido a ver al señor Ministro y ya no se hospeda en el hotel. (*El laberinto*, p. 58)

En *La aventura*, el detective casi llega a estar a punto de morir. En una escena en la

que están todos los personajes juntos se produce un tiroteo, muriendo todos a excepción del detective-protagonista y el señor alcalde. Agustín Taberner, alias el Gaucho, llegará a dirigir su metralleta hacia el detective:

-Es verdad- rio el Gaucho con odiosas y execrables carcajadas-. Me he servido de todo el mundo. Todo lo he puesto al servicio de mi villan á. Soy más malo que la leche. Y ahora, basta ya. Falta poco para que amanezca y aún he de matar a mucha gente. Y diciendo esto, enfiló hacia mí la metralleta y apretó el gatillo. (*La aventura*, p. 358)

Al leer esta escena, el lector bien puede pensar, con notable suspense, que el detective ya habrá muerto, hasta contemplar la siguiente narración:

Tras este emotivo encargo ya no volvió a decir nada más, ni siquiera en respuesta a mis insistentes exhortaciones. Al final hube de rendirme a la evidencia. Estaba solo e inmovilizado por el peso de un abogado muerto en el salón de un chalet abandonado. No podía esperar que nadie acudiera a mi rescate hasta que no diera comienzo la temporada de baños y el olor proveniente del chalet llamara la atención de algún viandante. Claro que para entonces yo ya habría muerto de inanición y sumado mi propia peste a la de los circunstantes. La perspectiva no era halagüeña, pero la noche había sido la más agitada de una serie de noches agitadas, de modo que cerré los ojos y al instante me quedé dormido. (*La aventura*, pp. 363-364)

Como dice Todorov (1977: 51): “these characters enjoyed an immunity, it will be recalled, in the whodunit; here they constantly risk their lives. Mystery has a function different from the one it had in the whodunit: it is actually a point of departure, the main interest deriving from the second story, the one taking place in the present”. El detective de la novela negra ya no tiene, por tanto, inmunidad ante la vida como el de la novela polic íaca clásica.

2.3.3. Peculiaridades del detective anónimo

Muchos de los detectives de la novela negra son alcohólicos: Philip Marlowe de Raymond Chandler, Sam Spade de Dashiell Hammett, Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle o Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán. Sin embargo, el detective-protagonista de la trilogía mendociana tiene adicción a Pepsi-Cola, buscando compulsivamente esta bebida en diversos instantes de la novela. Se puede contemplar en estos fragmentos espigados de *El misterio*:

- La propiedad habá estado abandonada muchos años. ¿Puedo ofrecerle algo de beber, señor...?
- Sugrañes. Fervoroso Sugrañes, para servir a Dios y a usted. ¿No tendrá por casualidad una Pepsi-Cola? (*El misterio*, p. 80)
- Podemos ir a mi casa- dijo por fin, no sin que ello me produjera tanto alborozo como sorpresa-. Allí gozaremos de una relativa tranquilidad y podré ofrecerle, si gusta, un vaso de vino.
- Si pudiera ser una Pepsi-Cola...- me atrevía insinuar. (104)

- Sin dejar de observar el portal, me bebí la Pepsi-Cola y estaba metiendo la lengua por el cuello de la botella para apurar la última gota, cuando vi que dos hombres salían del portal acarreado con delicadeza un bulto envuelto en una sábana blanca. (156)

En estas escenas podemos ver que el detective-protagonista es un adicto a la mencionada bebida, pidiéndola y buscándola en todo momento con el fin de tranquilizarse o refrescarse. Esta continua exigencia adictiva del detective anónimo puede relacionarse con el ansia que tiene de libertad. Aunque le ofrecen un vino u otro tipo de bebida, el detective-protagonista será siempre fiel a la Pepsi-Cola. Es decir, al igual que la libertad, su amada bebida nunca podrá ser sustituida por nada. Hay otra función de la Pepsi-Cola en *El laberinto*:

Si hubieran querido liquidar a María Pandora, lo habrían hecho aquí mismo. Me huelo que sus intenciones no son buenas, pero que antes de ponerlas en práctica tratarán de recuperar el maletín. No me chocará, incluso, que nos propusieran un canje. Pero –acabé de

engullir el bimbollo y rebusqué en el paquete por si la Emilia había tenido el detallazo de comprar una Pepsi-Cola, comprobando que no nos vamos a adelantar. (*El laberinto*, p. 211)

En esta escena vemos otra vez su persistencia por tomar Pepsi-Cola, añorándola en medio de una conversación con don Plutarquete. Con todo, su obstinación, que llega hasta el punto de rebuscar la Pepsi-Cola hasta en la compra de Emilia, genera un cierto tinte burlesco, pese a que en todo momento el personaje actúa seriamente. Así pues, podemos entender que la adicción del detective irrumpe como contrapunto paródico en la caracterización tradicional del detective. Eduardo Mendoza también exagera dicha adicción, igualándola casi con el alcoholismo: “Iba ya mediada la botella de Pepsi-Cola y estaba sintiendo la embriaguez que siempre me produce la ingestión de tan exquisito néctar [...] (*El laberinto*, p. 117).” He aquí otro ejemplo del tono burlesco de su adicción.

En otras ocasiones, la Pepsi-Cola consuela al detective como un estabilizante, esto es, un bálsamo sanador de sus heridas emocionales. Así sucede cuando el detective vuelve al manicomio:

Y recordé que había una oligofrénica nueva en el pabellón sur que no me miraba con malos ojos, y que la esposa de un candidato de Alianza Popular había prometido regalar una tele en color al manicomio si su marido ganaba las elecciones, y que por fin podrá darme una ducha y, ¿quién sabe?, tomarme una Pepsi-Cola si el doctor Sugrañes no estaba enojado conmigo por haberle metido en la aventura del funicular, y que no se acaba el mundo porque una cosa no salga del todo bien, y que ya habrá otras oportunidades de demostrar mi cordura y que, si no las había, yo sabré buscármelas. (*El misterio*, p. 204)

Esta satírica adicción, tan prosaica en el objeto de deseo, cambia cualitativamente hacia el yogur actimel junto con un bocadillo de calamares encebollados. Al principio, el actimel aparece como el fetiche gastronómico favorito entre las apetencias del señor alcalde:

Pues espere a saber cómo sigue la intriga- dijo el señor alcalde. Hizo

una pausa para chuperrretear el botellín de Actimel que el camarero le había servido mientras él relataba su historia, se limpió los labios y la barbilla con una servilleta de papel, se guardó la servilleta de papel en el bolsillo para reciclarla y continuó diciendo. (*La aventura*, p. 248)

El yogurt parece causar el mismo efecto en el alcalde que el que producía la Pepsi-Cola en el detective anónimo. Por tanto, el autor plasma con claridad la obsesión del alcalde hacia los actimeles, mientras que el detective busca un bocadillo de calamares encebollados como sustitución de la Pepsi-Cola, pues empieza a preocuparse más por su salud:

Le pedí un bocadillo de calamares encebollados para mí y otro para Ivette, pensando que algo sabroso y nutritivo le levantará el ánimo (*La aventura*, p. 250)

Como vemos en tres novelas, cada vez sale menos la bebida de cola en favor de su nuevo sustitutivo. Con el paso de tiempo, la función paródica de la Pepsi-Cola va desapareciendo hasta desembocar en una nueva adicción por los bocadillos:

Le expliqué que había hecho el gesto convencional (y pasado de moda) de quien, tras mucho cavilar, recuerda de repente un dato olvidado, y aproveché la ocasión para interesarme por los bocadillos de calamares encebollados que había pedido hacía más de media hora. (258)

En estas dos escenas mencionadas podemos notar el pequeño cambio en la conducta del detective-protagonista, quien ya habría abandonado su adicción al refresco de cola (representante de la libertad) por un alimento que hace referencia a su nueva preocupación por la salud. Eso significa que en la última obra de la trilogía (como ya ha alcanzado su deseo máximo), comienza a vivir de un modo más estable, preocupándose por su salud. Al igual que la Pepsi-Cola, el bocadillo también posee un carácter burlesco, llegando a veces a funcionar como una trampa:

Sin embargo, al cabo de unos segundos, mientras el cruel depredador

se deleitaba alargando mi agonía, recordé que aún llevaba en el bolsillo de la americana el bocata de calamares encebollados que Ivet no se había comido aquel mediodía. Me llevé la mano lentamente al bolsillo, saqué el paquete, le quité el papel de periódico en que venía envuelto el bocata y con gesto templado lo arrojé al interior de la boca de la fiera. (*La aventura*, p. 281)

La aventura se publica en el año 2001, una reciente actualidad que provoca la pérdida de muchos rasgos de la novela negra relacionados con la crítica social. Si la Pepsi-Cola es un elemento para demostrar la obsesión del detective con la libertad y para reírse de la realidad, el Actimel y el bocadillo, aunque funcionan como la Pepsi-Cola en las novelas, tienen un objetivo menos crítico. También puede significar que, al haber entrado en el siglo XXI, el mismo autor quiere demostrar la renovación secular mediante el cambio en la alimentación, dejando atrás su obstinación por la libertad presente en *La aventura*. De algún modo, lo que resulta seguro es el autor emplea la comida como instrumento de reflejo social.

En la trilogía de Mendoza el detective se perfila con un nuevo carácter que no tenían otros detectives de la novela negra. Hasta ahora, habíamos considerado que el detective de la novela negra es de clase baja o marginal, y que se trata de una persona corriente. No tiene una fuerte capacidad intuitiva, ni tampoco es racional, tal y como solía serlo en la novela policíaca, pues posee una condición social de “loco”, tal y como se presenta en *El misterio*:

Soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino cumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme, pero nunca tuve, ni tengo, un pelo de tonto: las bellas palabras, engarzadas en el dije de una correcta sintaxis, pueden embelesarme unos instantes, desenfocar mi perspectiva, enturbiar mi visión de la realidad. (*El misterio*, p. 22)

Condición de “loco” que, en un juego interno con y para el lector, él mismo se encargará de negar en múltiples ocasiones:

Repito que no tiene nada que temer: ni estoy loco como pretenden ni soy un criminal. Ciertamente es que huelo un poco a sobaco y a vino y a basura, pero todo ello tiene una explicación muy sencilla que le dará de mil amores si dispusiera de un tiempo del que por desgracia no dispongo. (*El misterio*, p. 92)

En estos dos ejemplos mencionados, el detective anónimo no solo carece de un elevado estatus social, sino que también carece de cordura. El protagonista está en una pésima situación económica y, por si fuera poco, es considerado un loco ante los ojos de la población general. Se halla totalmente aislado de la sociedad, sin que se le permita pertenecer a la rutina común. Por lo tanto, su locura y ruina hacen que el detective-protagonista ansé exageradamente su libertad, llegando a aceptar lo que sea con tal de evadirse de la realidad. Debido a que el comisario Flores lo conoce, utiliza este factor para encargarle al detective un caso complicado y peligroso, precisamente a causa de su locura:

Estamos ansiosos de que el asunto o asuntos ya mencionados se arreglen pronto, bien y sin escándalos que puedan empañar la ejecutoria de las instituciones por nosotros representadas. Necesitamos, por ello, una persona conocedora de los ambientes menos gratos de nuestra sociedad, cuyo nombre pueda ensuciarse sin perjuicio de nadie, capaz de realizar por nosotros el trabajo y de la que, llegado el momento, podamos desembarazarnos sin empacho. No te sorprenderá saber que tú eres esta persona. Antes te hemos insinuado cuáles podrán ser las ventajas de una labor discreta y eficaz y dejo a tu criterio imaginar las consecuencias de un error accidental o deliberado. (*El misterio*, pp. 35-36)

Al haber estado tanto tiempo en un manicomio, el comisario piensa que el detective loco tendrá menos prejuicios sociales. Esto puede significar que la situación de aquel momento ya estaba bastante contaminada por la corrupción, la injusticia, etc. Por tanto, la locura del detective anónimo funciona aquí como símbolo de desconocimiento y alejamiento real, causa que obligará al detective a regresar al manicomio pese a haber resuelto el caso. La locura bien

puede ser una tapadera de todo lo que, de manera injusta e irracional, sucedió en aquellos años.

Pese a esta locura, el detective sin nombre demuestra ser un gran investigador. Cuando su hermana, Cándida, está en la cárcel por implicación en un asesinato, él solo pensará en sacarla del lugar, olvidándose de su culpabilidad. Su condición de enfermo mental produce que no se le pueda catalogar de “racional”; sin embargo, nuestro protagonista tiene una habilidad impresionante para la lógica y la deducción. Es capaz de interpretar todos los datos en su proceso de investigación (Yang, 2000: 83). En todo el capítulo XIX de *El misterio*, el detective explicará, como lo haría un profesional, sus conclusiones sobre el caso. También en el capítulo IX de *La aventura* razona con gran maestría. Véase uno de sus procesos deductivos extraídos de un fragmento de *El laberinto*:

- Analicemos- dije en este punto- los datos con que contamos. En primer lugar, no veo lógica alguna en instalar un observatorio en el pico de un monte que se caracteriza por sus nieblas perpetuas. Si bien, en segundo lugar, me viene a la memoria a este respecto la conversación que no hace mucho he sostenido con un venerable monje que, según me ha contado él mismo, ha descubierto una estrella que no figura en la nómina celeste. Ya en su momento me pareció improbable que precisamente él, provisto de un catalejo prehistórico y no más largo que una... que una... en fin, no muy largo- acabé diciendo porque solo acudían a mi mente metáforas inapropiadas-, hubiera hecho semejante descubrimiento, sospecha que se acrecentó al decirme él que la estrella en cuestión se desplazaba a velocidad de liebre. Con menos ciencia pero más actualizada información, infiero yo que lo que el pobre monje ha estado viendo no es una estrella, sino un satélite artificial. (*El laberinto*, p. 292)

¿Qué papel tiene entonces la locura del detective? Al final, en *El misterio* y en *El laberinto*, pese a que el detective ha cumplido con su cometido, regresa al manicomio sin haber zanjado claramente el asunto. Este rasgo de carencia de solución se constituirá como un

común instrumento de la novela negra española para criticar la realidad de entonces. No obstante, la locura del detective es una gran herramienta de fuerte crítica a una sociedad sin salida. Es esta misma locura la que le hace regresar al manicomio sin un motivo sólido. Tampoco es fácil integrarse en la sociedad, por lo que el detective se queja de forma reiterada de su incapacidad para alcanzar su objetivo:

En el hipotético supuesto de que también este misterio pudiera ser desentrañado, me decía yo, ¿qué iba a ser de mí? Con mis antecedentes delictivos y hospitalarios y mi total carencia de oficio, conocimientos y aptitudes, no me sería fácil encontrar un empleo bien remunerado sobre cuyos cimientos fundar un hogar. Por lo que me habían contado, los alquileres andaban por las nubes, la cesta de la compra era un cohete. ¿Qué hacer? Un vaho enturbió mis ensoñaciones. (*El misterio*, p. 142)

Según ha asegurado Alain-Richard Sappi (2010: 26) en su tesis doctoral, “el loco es alguien que ha perdido la conciencia y el contacto con la realidad. En el medio social, presenta una conducta extraña y cree ver cosas que no existen u oír voces imaginarias. Se trata de un desequilibrado mental cuya conducta ya no es fruto de la ley”. Así que fácilmente se considera “culpable” en la sociedad:

Te voy a exponer el problema sin tapujos. Ante todo, tenemos tu caso, que yo veo así: estás recién salido de un manicomio y buscado por lo que a continuación se enumera: ocultación de un delito, desacato a la autoridad, agresión a las fuerzas armadas, posesión y suministro de sustancias sicotrópicas, robo, allanamiento de morada, suplantación de personalidad, abusos deshonestos con una menor y profanación de sepulturas. (*El misterio*, p. 200)

Según Yang (2000: 88-89), “este detective es un loco, un ser marginal que intenta poner orden en toda la confusión, resolver los casos con su propio razonamiento lógico y observar la ‘insanidad’ de la sociedad moderna. Por su gran movilidad y capacidad, puede penetrar en los diversos ambientes sociales y mantenerse en una ambigua posición de dentro-fuera. Resulta paródico que la policía oficial, representada por la figura del comisario Flores, tenga

que recurrir a los servicios de un loco y ex confidente para resolver los problemas sociales. Su corrupción, su burocracia y su represión sobre los marginados muestran sus enfermedades de “locura”, una grave “locura” que obstaculiza el proceso de la democracia en España”.

Al final, el detective loco se ve obligado a volver a su origen, esto es, al manicomio, a pesar de haber resuelto y concluido con acierto todos los enigmas que se le hab ían planteado. El desdichado protagonista no recibe una recompensa adecuada a su labor, ni siquiera su tan anhelada libertad. En *El misterio*, tras obligar al detective que vuelva al manicomio, el comisario Flores le comentará lo siguiente al doctor Sugrañes:

- A mí personalmente, llevar el caso adelante me da igual- añadió el comisario-, porque solo me supondr á unas horas extraordinarias que se pagan bastante bien. Pero, ¿y el follón, el papeleo, las comparencias, las antesalas, los careos, las visitas? ¿No vale la tranquilidad un pequeño sacrificio, de vez en cuando? Y, a cambio de todo esto, ¿qué sacar ámos? Los muertos eran unos asquerosos chantajistas que recibieron su merecido. (*El misterio*, p. 201)

En palabras de Flores, la justicia no funciona, si acaso solo la corrupción en su forma más paródica:

Nada que un buen laxante no pueda curar. El número de la ambulancia era innecesario, pero ya sabes cómo se ponen los ricachos cuando les traiciona la salud: una jaqueca y se hacen ingresar en La Paz. ¿Qué será de la pobre chica si aireamos ahora las trapisondas de su padre? Y, en cuanto a esta señorita tan silenciosa y tan opulenta que llevamos en el coche, ¿no resultará moralmente culpable de encubrimiento de homicidio? ¿En qué escándalos no se verá envuelta cuando se propagase que durante seis años la mantuvo un delincuente, ya a cambio de su complicidad, ya a cambio de otros favores que prefiero no especificar? Esta apetecible señorita está ahora, gracias a ti, libre de toda sospecha y el remordimiento por haber causado la muerte de Isabel se ha disipado con la noticia de su pronto restablecimiento. (*El misterio*, pp. 201-202)

Esto demuestra que el comisario Flores, aunque al tanto del caso, cesa sus acusaciones contra Peraplana por su elevado estatus social, encubriendo así sus delitos y negocios ilegales. En adición, es consciente de todo lo necesario para su ocultación. La vuelta al manicomio de nuestro detective es, así, una forma de confinamiento de la verdad.

Al final de *El laberinto*, el detective regresa al manicomio por la misma razón que en *El misterio*: todo su esfuerzo vuelve a ser baldío. De esta manera, el panorama social parece mantenerse en la misma línea. Susanne Schwarzbürger (2002: 213) pone de manifiesto este aspecto: “El hecho de que no hay ninguna solución del caso al final, o mejor dicho, que sí se soluciona el misterio, pero no se castiga al delincuente, es una señal para las contradicciones todavía no resueltas en el sistema político y social de todo el país, no solo de Barcelona”. Por tanto, se deduce que el encierro del detective en el manicomio, producido en ambas novelas, es fruto de la poca estabilidad social y política presente en la Transición.

Pero en *La aventura*, Eduardo Mendoza “saca a su loco del manicomio para meterlo en el mundo de los cuerdos y demostrar al lector lo perdidos que estamos todos, desde el alcalde hasta el chófer de turno, lo hundidos que estamos todos en mitad de una ciénaga económica y social en la que solo importan el dinero y las estrategias de compensación espectacular”. (Malverde, 2010: 219). Sacar al detective anónimo del manicomio e instalarlo en una peluquería implica que, de algún modo, se han solucionado los problemas presentes en la Transición. No obstante, a partir de *La aventura* aparecen otros problemas sociales ligados a la sociedad democrática y capitalista. Este tipo de problemas ya no se resuelven mediante el encierro de un loco “culpable”. A diferencia de las primeras dos novelas, la historia finaliza con la muerte de los personajes vinculados con el delito, tras un tiroteo que bien se asemeja a un castigo drástico hacia los delincuentes.

Según la definición de la RAE²⁵, el pícaro es una “persona de baja condición, astuta, ingeniosa y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España”. Normalmente, procede de clase social baja y vive de acciones semejantes al engaño. Mario

²⁵ RAE: Real Academia Española de la Lengua.

Miguel González (1986: 638-639) define así el modelo picaresco: “Ese intertexto es la pseudo-autobiografía de un antihéroe definido como marginal a la sociedad; la narración es la síntesis crítica del proceso de tentativa de ascensión social del protagonista por medio del engaño y de la aventura; y, a través de ella, se perfila una sátira de la sociedad contemporánea del pícaro”.

Esta picardía destaca en el protagonista mendociano a lo largo de toda la trilogía. En primer lugar, pertenece al hampa, siendo su vida más miserable que la de los dos detectives de Manuel Vázquez Montalbán y Juan Madrid (ellos, por lo menos, pueden mantener su hogar ganándose la vida). La preocupante pobreza del detective anónimo de Mendoza, habiendo sido él y su hermana abandonados al nacer, justifica su picardía. Y además, el detective no sería bautizado con un nombre común (este detalle lo veremos con más profundidad en el capítulo II 2.2.2.2.). En ningún momento contará con una identidad a nivel social, lo cual dará pie a que en la última novela la falsifique:

Por lo demás, si con mi respuesta no había dicho estrictamente la verdad, tampoco había faltado a ella, pues el trajín de los últimos años me había impedido hasta la fecha solicitar el Documento Nacional de Identidad e incluso regularizar mi situación legal, ya que al venir yo al mundo, mi padre o mi madre o quienquiera que me trajo a él, no se tomó la molestia de inscribirme en el registro civil, por lo que no quedó de mi existencia otra constancia que la que yo mismo fui dando, con más tesón que acierto, por medio de mis actos. (*La aventura*, pp. 38-39)

En la trilogía, desde la primera novela hasta la última, el detective anónimo falsifica continuamente su identidad, empleando el pseudo apellido de “Sugrañes”. El apellido falso será empleado por primera vez cuando los policías visitan la casa de Cándida, hermana del detective, para investigar el asesinato del sueco. Al no poseer identidad, el detective engaña a la autoridad auto presentándose como “Ceferino Sugrañes”, concejal del Ayuntamiento. En segunda instancia, lo hará como “Arborio Sugrañes”, profesor de la universidad en Francia.

Posteriormente, ante el jardinero retirado del colegio de San Gervasio, afirmará ser Fervoroso Sugrañes. En cuarto lugar, se hará pasar por un tal “Toribio Sugrañes”, antiguo compañero de Peraplana, lo cual le sirve de pretexto para entrar en la casa del mismo. Por último, con la intención de contactar con Mercedes Negrer, finge ser “Rodrigo Sugrañes”,

director de Televisión Española. En todo momento, el protagonista demostrará una gran habilidad para falsear su identidad.

Del mismo modo, el detective-protagonista inventa hábilmente una carrera o experiencia laboral falsas, tratando a la gente de manera acorde a su pseudo identidad. En *La aventura*, como trabaja de peluquero en El Tocado de Señoras, la cliente le pregunta por su experiencia, a lo cual el detective responde con grandes dotes de engaño:

-¿Es usted nuevo?- oí que me preguntaba.

Tragué saliva para desobstruir el gargante y respondí:

-No, señora. Llevo unos años en la profesión. La que es nueva es usted.

Quiero decir en este establecimiento.

-Habr á venido antes si hubiera sabido que hab ía una persona tan dotada como usted, señor...

-Sugrañes. Onán Sugrañes, para servir a Dios y a usted- dije.

(*La aventura*, p. 38)

Este diálogo sirve como claro ejemplo de los grandes dotes que el protagonista posee para la falsificación de su identidad. Sus frecuentes cambios de nombre podrían ser también interpretados como una forma de regeneración del detective, quien tras años encerrado en el manicomio parece empezar a adaptarse a la sociedad. De igual forma, al tener tanta facilidad de engaño se burla de la misma. Así lo detallará Joan Ramon Resina (1997: 522): “El nombre encubre la identidad como una máscara. Con sus múltiples nombres y la libertad con que los toma y los deja según las circunstancias y su inspiración, Ceferino se burla del poder que lo convoca como sujeto unitario”.

El detective anónimo continuará inventando su curr ículo de un modo amable y generoso, tal y como se muestra a continuación:

-Y antes de ser peluquero, ¿qué hac ía?- siguió preguntando ella, y acto seguido, advirtiendo quizá el recelo en mi mirada, añadió-: Disculpe mi curiosidad. Yo soy así

[...]

-Por favor- acerté a decir-, puede usted preguntarme lo que desee. Estoy para servirla. Antes de ser peluquero trabajé varios años en un centro de acogida para personas discapacitadas. Fuera de Barcelona. Y antes de eso fui monaguillo. (*La aventura*, p. 39)

Así mismo, se disfraza en numerosas ocasiones ante situaciones arriesgadas. Esto se percibirá en *El laberinto*: hay un momento en el que el protagonista se despierta, tras un profundo sueño producido por un mareo generado a raíz de una bebida compartida con el camarero, y se percata de que el maletín con dinero ha desaparecido. A su lado, el camarero está “hecho unos zorros”, por lo que el detective usará su ropa como disfraz:

Desahogado así mi primer arrebato, me dije que de nada valía dejarse vencer por la desesperación, que había que ser práctico, buscar una salida, encontrar una solución. Como primera medida desnudé al camarero, hice yo otro tanto, le puse a él mis ropas y me puse yo las suyas. (*El laberinto*, p. 44)

Tras su éxito con el disfraz de camarero, hará lo mismo con uno de mujer de la limpieza, de chino con coleta y de ejecutivo. Incluso, para visitar al caballero con el seudónimo de Muscle Power, que vivía en la calle del Gaseoducto 12, llegará a emplear el maquillaje de su hermana Cándida:

-Más vale que me ponga en movimiento. Préstame tus cosas de maquillaje, Cándida, que quiero cambiar un poco mi apariencia. Abrió un cajón del tocador y me tendió un frasquito.
-No están los tiempos para afeites- me dijo-. Solo uso pintalabios.
-¿Mercromina?- dije yo después de leer la etiqueta del frasquito.
-Dura más, sale mejor de precio y si tienes una pupita, te la cura. (67)

El detective anónimo emplea todo lo que está a su alcance (como por ejemplo mercromina) para lograr un buen disfraz, y, por supuesto, entre ellos se encontrará el disfraz de mujer. Esta escena nos muestra también una faceta carnavalesca de la obra, que pronto veremos con detalle en el capítulo II 2.2.1.2.2. Por último, cabe destacar el momento en que

el detective se disfraza de ejecutivo, con una gabardina, en una visita al Consejo de Administración:

Yo, con la gabardina, estaba un poco más presentable, salvo que hasta el más obtuso observador podría percatarse de que nada cubría el piloso segmento que mediaba entre el borde del faldón y unos zapatos de charol que don Plutarquete había desenterrado de un armario y que, sobre estar cubiertos de moho y champiñones, me apretaban tanto que me veía forzado a moverme con profusión de remilgos y filigranas.
(*El laberinto*, p. 214)

Tal y como se aprecia, en una comparación entre *El misterio* y *El laberinto* se comprueba que, si bien en la primera el detective tiende a falsear su identidad mediante repetidos cambios de nombre, en la segunda prefiere decantarse por el uso de sucesivos y originales disfraces. De todas maneras, este tipo de cambios nos muestra la inestabilidad del protagonista y también facilita el hecho de fingir o engañar. Este rasgo será expuesto por Joan Ramon Resina (1997: 252) del siguiente modo: “En la novela policíaca el motivo de la máscara aparece en el disfraz que emplean el detective o el criminal para transitar por diferentes espacios sociales. Disfrazarse es una de las habilidades de Sherlock Holmes (*The Sign of the Four*), así como del elegante ladrón Arsène Lupin, cuyos aristocráticos modales no ocultan el origen picaresco de su transformismo. La novela picaresca se caracteriza justamente por la frágil identidad del protagonista, por sus frecuentes metamorfosis y transgresiones de las fronteras sociales. Por tanto, es lógico que estos rasgos formen parte de una parodia que revela en la novela policíaca la misma inquietud por la movilidad social que demuestran las primeras narrativas burguesas”.

También hay otro rasgo relevante, ya mencionado, que le otorga al protagonista su condición de pícaro: la pobreza que padece. Normalmente, el pícaro viaja frecuentemente por todos lados, experimentando y recibiendo los golpes de la sociedad, pues su meta es ascender su estatus a base de sufrir y sobrevivir duramente. Por tanto, tiende a vivir al margen del canon social, ya que, en el momento en que logre integrarse, su picardía dejará de ser necesaria.

Como ya hemos visto de antemano, el detective sin nombre fue abandonado por sus padres nada más nacer. Por tanto, al factor de la pobreza se le suma el proceder de una familia descuidada: su padre apenas estaba en casa y su madre cometía adulterio. Tanto él como su hermana no recibían atención paterna, una situación del todo miserable. Otro factor, que veremos de nuevo en el capítulo II 2.2.2.2, es que el detective de Eduardo Mendoza cuenta su autobiografía en las páginas 76 y 77 en *El misterio*, al igual que lo hace el protagonista de la novela picaresca. En este sentido, los rasgos del detective innominado son suficientes para calificarlos como elementos picarescos.

Jenaro Taléns (1975:28) realiza un resumen sobre las definiciones de la novela picaresca tras presentar a los cuatro críticos Lázaro Carreter, Moreno Báez, Rico y Bělič: “La primera persona²⁶ (autobiografía), cuya significación ya explicaron de modo incontestable Lázaro Carreter para el Lazarillo y Moreno Báez para el Guzmán, y lo que comporta la visión retrospectiva de posibilidad de seleccionar significativamente elementos narrativos de una materia mayor. Bělič se apoya en ella para justificar su consideración de los principios de viaje y de servicio como engarces no mecánicos. [...] la historia intenta demostrar la dificultad del ascenso social del pobre, y que tal intento de demostración forma parte de las motivaciones estructurales del relato”.

El nivel de pobreza en que está el detective anónimo lo podemos suponer a través de las escenas ya vistas. Con todo, el detective llegará a negar la maldad de los pobres e incluso las desventajas de poseer dicha condición social:

Y con toda honradez confieso que no me parece mal: los pobres, salvo que las estadísticas me fallen, somos feos, malhablados, torpes de trato, desaliñados en el vestir y, cuando el calor aprieta, asaz pestilentes. También tenemos, dicen, una excusa que, a mi modo de ver, en nada altera la realidad. No es por ello menos cierto que somos, a falta de otra credencial, más dados a trabajar con ahínco y a ser dicharacheros, desprendidos, modestos, corteses y afectuosos y no desabridos, egoístas, petulantes, groseros y zafios, como sin duda seríamos si para sobrevivir

²⁶ Las cursivas vienen del libro.

no dependiéramos tanto de caer en gracia. Pienso, para concluir, que si todos fuéramos pudientes y no tuviésemos que currelar para ganarse los garbanzos, no habría futbolistas ni toreros ni cupletistas ni putas ni chorizos y la vida sería muy gris y este planeta muy triste plaza. (*El laberinto*, pp. 216-217)

En este párrafo, el detective anónimo explica por qué debería haber pobres que reconocieran su pertenencia a la clase baja, pero criticando la realidad mediante el hecho de ceder la razón a la pobreza: “si para sobrevivir no dependiéramos tanto de caer en gracia”.

En *La aventura*, como su vida ya está estable con su trabajo en la peluquería, su picardía ha caído en desuso, y ya no se mueve solamente por libertad ni por dinero, como había hecho en las anteriores novelas. Este cambio de actitud del protagonista se percibe en el momento en que rechaza a la hija de Manuel Pardalot, quien pediría al detective la sustracción de documentos y su posterior entrega a cambio de un millón de pesetas. Lo mencionado se puede apreciar en el siguiente diálogo:

-Lo siento. Soy un hombre honrado, un ciudadano ejemplar, y ni siquiera argumentos tan convincentes como los que usted esgrime, muestra e insinúa lograrán apartarme del recto caminar. No cuente conmigo, salvo en lo que atañe a la discreción. Tendré nuestro encuentro por no habido. Buenas tardes. (*La aventura*, p. 46)

Tras esta escena, bien se puede estar de acuerdo con la opinión de Jenaro Taléns (1975: 31-32), que afirma que “El pícaro solo lo es en su intento de ascenso social extra-clase. No es una entidad sino una función. Existe para dejar de existir. Su única meta como pícaro es dejar de serlo. Cuando el protagonista de la novela inicia su historia ha dejado de ser pícaro. Lázaro ya está casado, Guzmán arrepentido. Esta circunstancia ha llevado a la precipitada conclusión de considerar todo cuanto relata desde ese instante de manera retrospectiva como vida picaresca. Sin embargo, mientras el personaje va conociendo la realidad (durante lo que hemos dado en llamar proceso psicológico o toma de conciencia de su situación objetiva) nada hay que permita hablar de picaresca. Cada etapa de este proceso va incidiendo en el protagonista, maleando su visión del mundo y, en consecuencia, su práctica de vida”. Con

razón, es viable interpretar que el rasgo picaresco del innominado detective desaparece paulatinamente en *La aventura* una vez que este ha logrado acomodarse en su nuevo oficio.

La picardía del detective sin nombre, como hemos podido apreciar hasta ahora, destaca notoriamente en la trilogía de Eduardo Mendoza, mostrando y criticando la sociedad del momento desde el punto de vista del detective-pícaro, reflejando de igual modo las diferentes visiones y situaciones de la población barcelonesa. La necesidad de mentiras y falsedades por parte del protagonista refleja la sociedad inestable de la España de entonces, pero también en la última novela de la serie se refleja un cambio social plasmado en el alejamiento del carácter pícaro. Esto implica que en *La aventura*, que se publicó en 2001, la sociedad española está más estable desde el punto de vista de un protagonista más alejado de la picardía.

2.4. Indagación

El protagonista de todas las novelas tiene el mismo punto de vista que el lector, lo que propicia que podamos contemplar objetivamente la situación económica, política y social de los años setenta, ochenta y de finales de siglo XX de España y Barcelona. La novela policíaca inglesa del siglo XIX, como señala Todorov en relación a la estructura básica de la novela policíaca, está dividida claramente en “la historia de crimen” y “la historia de investigación”. La historia de crimen termina cuando empieza la historia de la investigación y en esta última, por lo general, el detective privado tiende a no desplazarse por la ciudad y a resolver los casos desde su propio despacho. Este papel del detective se considera natural por parte del lector. Sin embargo, en la novela negra el detective va modificando su rol progresivamente, por lo cual, se aprecia una clara división de dos historias que se mezclan y que le otorga siempre un enfoque más centrado en la investigación. Se suele desconocer el delito cometido y la narración coincide con la actitud de los personajes en todos los sentidos. Por eso, el lector solo es conocedor de la situación presente, pudiendo suponer los hechos acontecidos.

Por tanto, nuestra única prueba de cara a conocer el crimen son las deducciones e investigación del detective. Esta indagación del detective aporta no solamente al “cual” sino también al “cómo”. Yang (2000: 90) argumenta que “En el curso de su investigación, muchos

personajes con quienes se encuentra nuestro detective expresan su desilusión ante la situación en que se halla la democracia española”. Como aparecen varios tipos de personaje, podemos escuchar la opinión de cada clase social sobre la situación en general.

Y, sobre todo, en tanto que *El misterio* y *El laberinto* responden a los años de la Transición²⁷, el espectro de la crítica alcanza lo social, lo cívico-económico, lo político y hasta lo educativo. Por el contrario, *La aventura* enfoca un tema que se centra en criticar la corrupción del alcalde de Barcelona.

2.4.1. Tema político y económico

Los años sesenta constituyeron en España uno de los periodos de mayor crecimiento económico que ha experimentado la historia del siglo XX. Esto produciría un fuerte aumento del turismo, y sobre todo, el crecimiento industrial y urbano de ciudades como Madrid, Barcelona o Bilbao. Como es de esperar, el conjunto de sus habitantes aumentó y comenzaron a llevar un nivel de vida similar al de las grandes metrópolis capitalistas. Esto último produciría un éxodo rural que desembocaría en un disparatado aumento poblacional en los núcleos urbanos. Pero en los años 70, la hostilidad por parte del resto de potencias internacionales hacia la dictadura franquista dio lugar a una crisis de recesión económica que se prolongaría hasta la muerte del dictador.

Desafortunadamente, la Transición española sufrió este período de crisis general. Lisette Verhagen (2010: 39) señala, refiriéndose a Lieberman (1995: 57), que “además la crisis

²⁷ En realidad, todo el período de la transición propiamente dicho (1976-1982) se caracterizó por un nivel de crecimiento muy bajo, tan solo de un 1.4%, cifra muy inferior a la de los años sesenta, pero también del crecimiento posterior a 1985. Después de la muerte de Franco aparecieron problemas políticos. También en 1981 la factura petrolífera alcanzó el récord de toda la década: en ese año las compras de crudo supusieron el 50% de la exportación. Además, entre 1979 y 1982 hubo tres gobiernos débiles, que contaron en su contra con una oposición implacable, ejercida por los socialistas. Eso explica la demora en las tomas de decisiones, la falta de consenso en la mayor parte de ellas y la irresponsabilidad en el gasto, con los consiguientes resultados lamentables. A pesar de que en 1981 se llegó a un acuerdo nacional acerca del empleo, la tasa de paro alcanzó la cifra récord entonces del 15%. Al concluir 1982, España registraba la más alta tasa de paro de toda la OCDE y se situaba en inflación y déficit público bastante por encima de la media europea. En los años 1980 y 1981 el crecimiento económico fue negativo y la balanza de pagos, gravemente deficitaria (Tusell, 1997: 116-118).

mundial de 1973 llevó también en España a malas circunstancias económicas.” Así que aparecieron muchos problemas nuevos durante la Transición. Lieberman (1995: 1) también pone de manifiesto esta opinión: “It was Spain’s misfortune to synchronize courageous efforts to modernize her political, social and economic institutions with the occurrence of the catastrophic global economic developments”. La primera novela de la trilogía de Eduardo Mendoza ya narra esta situación económica de la Transición:

Usted, por su apariencia, pertenece a esa clase feliz a la que también se le da todo mascado. No tienen ustedes de qué preocuparse: ni mandan a sus hijos a la escuela ni los llevan al médico ni tienen que vestirlos ni darles de comer: los sueltan desnudos a la calle y allá te las compongas. Les da lo mismo tener uno que cuarenta. Visten de harapos, viven hacinados como bestias, no frecuentan espectáculos ni distinguen entre un solomillo y una rata chafada. Las crisis económicas no les afectan. Sin gastos que atender, pueden destinar todos sus ingresos a degradarse y, ¿quién les pide luego cuentas? Si el dinero no les basta, hacen huelga y esperan a que el Estado les saque las castañas del fuego. Se hacen viejos y, como no han sabido ahorrar un duro, se echan en brazos de la seguridad social. Y, mientras tanto, ¿quién permite el desarrollo?, ¿quién paga los impuestos?, ¿quién mantiene la casa en orden? ¿No lo sabe? ¡Nosotros, señor mío, los dentistas! (*El misterio*, p. 168)

Al ser Peraplana un empresario de clase alta, el dentista se ve obligado a encubrir con su hija el delito que había cometido la hija del empresario. Una vez más, se ve cómo los ricos tienen privilegio para actuar como quieren.

Según Yang (2000: 119), “*El laberinto* nos presenta una crónica de los cambios sociopolíticos de la España democrática, concretamente, del período de los primeros años ochenta. En *El laberinto* también se ve la misma intención que en *El misterio*, pudiéndose apreciar en el mediocre sistema de reserva, cuando el detective se quedó en el hotel”. La situación del hotel resume el ambiente de la España de 1982 y podemos comprobarlo en el siguiente diálogo:

- La habitación está pagada- protesté.
- Pero no el arbitrio de hospedaje. Cuatrocientas o no hay techumbre.
Aparte de la fortuna que llevaba en el maletín, solo me quedaba un billete de quinientas. Se lo di y le pedí un recibo justificativo del desembolso. Me dijo que no podía dármelo porque se había descompuesto la computadora, y se guardó el billete en el bolsillo.
- Por lo menos- dije yo-, deme la vuelta.
- Me estás resultando tú muy golfa, Pilarín- se mofó el recepcionista lanzándome la llave y enfrascándose de nuevo en su manicura.
Subí a la habitación cuyo número aparecía escrito con bolígrafo en la porra, entré y cerré. La habitación no estaba del todo mal. Se veía que el hotel había sido decoroso en su día y que últimamente, quizá de resultas de la crisis, no había recibido las necesarias atenciones.
(*El laberinto*, p. 41)

Cuando vemos la escena en la que le han robado el reloj al detective sin nombre, podemos escuchar la opinión directa del mismo sobre la situación nacional:

- ¡Me han robado el reloj! ¡No hay garantías!
Arrancó el coche y recorrió media manzana hasta parar de nuevo. Lo alcancé y reiteré mi lamento:
- ¡En este país no se puede vivir! ¡Aquí el que no corre vuela! (51)

Por supuesto, los robos existen en cualquier ciudad del mundo. No obstante, aquí el detective exagera su lamento sobre la realidad española a través de este robo, como si fuera algo que nunca ocurriera en otros países. Esta queja del hurto se relaciona con la situación de la España de entonces. Como había tanta podredumbre económica y política bajo la larga dictadura del general Franco, después de la caída de la dictadura lo oculto saldría a la luz como una inundación impregnada de libertad. Al continuar la crisis económica en el año 1982, la sociedad no tenía orden y estaba sumida en un profundo caos. La gente con dificultades económicas estaba bastante preocupada con esta realidad. En *El laberinto* también se ven algunos aspectos de la situación económica de los pobres:

Mi padre liaba cabizbajo sus pitillos de estiércol seco, incapaz de hablar después de haber pasado ocho horas cantando el Cara al Sol a la puerta de la Delegación de Obras Públicas en un vano intento de conseguir empleo. Mamá, agotada por los interminables quehaceres del hogar y, sobre todo, por las asiduas y fogosas atenciones de que su primo le hac ía objeto, pero siempre laboriosa, remendaba y limpiaba, para revenderlos luego, los condones usados que mi primita y yo hab íamos repescado con un cazamariposas en el punto en que desembocan las cloacas en el Llobregat, cerca de casa. Cándida tej ía; rezongaba la cerda empachada de basura y a través de las paredes se filtraban, cadenciosos, los eructos del vecino. (200)

Siendo representante de los pobres, la familia del detective anónimo muestra la miseria y la imposibilidad de escapar de esta vida, a la vez que esta escena puede darnos la sensación de la falta de higiene de la clase baja a través de las expresiones como “ los condones usados” y “desembocar las cloacas”, etc.

La sociedad es fácilmente corruptible, y nadie puede decir la verdad sobre la realidad, ni siquiera los periodistas. Aunque se acabó la dictadura de Franco, los poderosos ten ían bastante poder en la prensa y pod ían hacer lo que quisieran para conseguir su meta. A través del diálogo entre Mar ía Pandora y el detective anónimo podemos apreciarlo:

Desde luego, podr ían haber obligado a los periódicos a no dar la noticia. Lo hacen constantemente, hostia. Si la gente supiera la situación en que se encuentra todo, no sé yo lo que pasar ía. El pa ís se está yendo al carajo, coño. Pero volviendo a lo del secuestro, yo creo que nos habr íamos enterado en la redacción. Los secuestros son aparatosos, leche; nadie se deja secuestrar alegremente. La gente va protegida de puta madre. Y luego viene el problema de la desaparición. Hay que ser muy desgraciado, con perdón de los presentes, para esfumarse sin que nadie se dé cuenta. [...] ²⁸ Que sea un objeto, quiero decir: una obra de arte, un sello valioso, una cosa dif ícil de vender por la que el propietario

²⁸ Esta omisión es mía.

estuviera dispuesto a pagar un rescate. No será el primer caso. Claro que si fuera eso no habrá motivo alguno para ocultar el robo a la opinión pública. Salvo que se tratara... qué sé yo... de la Pilarica, pongamos por caso... No, no me convence. ¿Y un secreto militar? Esto ya me gusta más: espionaje. Ya, ya sé lo que estáis pensando: que en este país no hay nada que espiar, ¿eh? (*El laberinto*, pp. 97-98)

Observando este diálogo, se aprecia que la fuerza pública perdió su poder en aquel momento. En cuanto a los rasgos económicos y sociales que hemos visto, podemos echar un vistazo a la opinión de Yang (2000: 37) sobre la Transición española: “No obstante, durante este período surgen algunos graves problemas urbanos como el incremento del índice de criminalidad, en parte como resultado del tráfico de drogas, la aparición del crimen organizado, la conspiración política, la corrupción policial y administrativa, la irregular actuación de las fuerzas del orden y los actos terroristas cometidos por grupos como la ETA y los GAL”. Como dice Yang, la España de la Transición sufrirá por los sucesivos problemas que le irán afectando.

En *La aventura*, el autor no olvida la crítica, pero se enfocará más en los aspectos del materialismo o del capitalismo, así como la corrupción de los políticos, especialmente en el alcalde de Barcelona :

En realidad, hoy en día, el coche solo es un símbolo de estatus, igual que las gafas progresivas o la ropa interior de caballero, dos ítems a los que aspiro acceder tan pronto me lo permitan mis ahorros. Esto de integrarse es un palo. (*La aventura*, p. 77)

Del mismo modo, cuando Ivet habla de los negocios de su difunto padre, podemos saber que los grandes negocios tenían algo que ver con la corrupción que siempre existe en cualquier país:

- Los negocios de mi padre no eran del todo limpios, pero esto no explica por qué lo mataron. (193)

Eduardo Mendoza escribió su trilogía de novela policiaca con una cierta finalidad de demostrar la realidad española de la Transición, y así lo expresa en boca de Ivet, denunciando claramente la corrupción y el materialismo presentes en la sociedad:

-España atravesaba a la sazón el período que luego fue conocido como “la transición”, por suponer el tránsito de un régimen político a otro más presentable, pero de más difícil acomodo.

El pasado era oneroso, el presente agitado, el futuro incierto. Al amparo de la confusión, en la que más de un infeliz recibió un mamporro, los audaces hicieron fortuna. Este fue el caso de mi padre y sus socios. Luego vinieron las cíclicas crisis y el negocio sufrió avatares. Para evitar problemas hubo que disolver la sociedad y crear otra y luego una tercera. Como suele suceder en momentos de zozobra, hubo enfrentamientos entre los socios. Alguien acusó a mi padre de deslealtad, o de desfalco. Ambas cosas eran ciertas. Mi padre se vio obligado a ceder a la empresa sus acciones al valor nominal y retirarse. (260)

A diferencia de las primeras dos novelas, *La aventura* especialmente destaca el tema de la corrupción en la política, sobre todo, como ya se ha mencionado, del alcalde de la ciudad condal. Un personaje que tiene siempre hacia la mentira, el engaño y la forma más hábil de esconder todos los negocios sucios en los que está involucrado mediante la expresión: “éstas no son cosas que yo deba oír”. Podemos comprobarlo en algunos diálogos entre el detective y él:

- Me gustaría saber si el Ayuntamiento tiene previsto algún tipo de Subvención para estas eventualidades y si el señor alcalde podrá interceder en la presente.
- Por favor- susurró el alcalde-, estas no son cosas que yo deba oír. Y menos resolver en el curso de un guateque. (*La aventura*, p. 129)
- Señor alcalde, le vendo una partida de diez mil faroles al precio de catorce mil faroles. Una ganga.
- Por favor- respondió el alcalde sin despegar los labios-, esto no es

momento ni lugar.

- Habrá un pellizco para usted y también para estos señores- agregó el diligente proveedor abarcando a todos los presentes con gestual magnanimidad.
- ¿Cuánto?- pregunté.
- Estas no son cosas que yo deba oír- dijo el alcalde. (130)

Como no podrá ser de otra manera, el alcalde intenta siempre utilizar su alto cargo para silenciar sus delitos. En ocasiones, negocia y juega con la gente pobre, ofreciéndoles empleos y abusando de su mala condición económica. Se puede apreciar en la siguiente escena:

-¿Y no podríamos ofrecer a esta mierda con moscas un dinerete por su silencio?- apuntó el señor alcalde-. O un empleo en el Ayuntamiento. La cosa consistorial es un nido de sátiros. (296)

Su círculo de amistades está también salpicado por la corrupción. Por lo tanto, el curso de investigación del detective sin nombre nos ofrece diversos testimonios sobre la corrupción en el Ayuntamiento. Arderiu, amigo del difunto Pardalot, afirmará lo siguiente:

- El difunto Pardalot y yo éramos amigos. Es más, últimamente habíamos trabajado juntos en la financiación ilegal de la campaña del señor alcalde.
- Uf, estas no son cosas que yo deba oír- masculló el señor alcalde. (325)

A través de este diálogo podemos apreciar los vínculos económico-empresariales del alcalde, a pesar de que lo niegue constantemente. Nuestro detective sin nombre resume el caso según su investigación y resuelve el enigma:

Las empresas habían realizado algunas operaciones (quizá todas) de dudosa legalidad, de la que quedaba algún rastro documental, no del todo inofensivo desde el punto de vista legal, y sumamente nocivo desde el punto de vista político, en especial para el señor alcalde. Como donde las dan las toman, la empresa o empresas, a su vez, habían sido objeto de fraude por parte de uno de sus socios, Agustín Taberner, alias

el Gaucho. (334-335)

Con todo, normalmente los delincuentes ni tienen vergüenza de ello ni se arrepienten: poseen el poder y saben que siempre quedarán impunes. Por ejemplo, el alcalde está frecuentemente preocupado no por sus delitos fiscales, sino por no conseguir un buen resultado electoral, que es lo único que podría debilitar su poderosa situación. Se aprecia, por tanto, que ser político implica preocuparse por su propio auto beneficio, al margen de las necesidades de la ciudadanía:

- De momento la policía no ha venido a buscarme. Supongo que esperan el resultado de las elecciones. Si soy reelegido, igual se les ocurre dar la campanada. Salvo que...
- Salvo que antes de esa fecha se descubriera al verdadero culpable- apunté yo.
- Exactamente- dijo el señor alcalde. (248)

Asimismo, el alcalde está frecuentemente preocupado por su imagen, pues sabe que podría tener repercusiones electorales para él y su partido, por lo que se preocupa en limpiar la corrupción:

- No podemos permitir que un crimen tan monstruoso quede impune. La seguridad ciudadana dentro y fuera del hogar es un *leitmotiv* de mi campaña.
- No olvide, señor alcalde- le recordó el abogado señor Miscosillas-, que si procesan a Agustín Taberner, alias el Gaucho, pueden salir a relucir algunas menudencias que no les van a favorecer ni a usted ni a su partido.
- Ospa- dijo el señor alcalde. (354-355)

El señor alcalde intenta hacer todo lo que pueda para ganar las elecciones agarrándose a lo que sea para retener el poder:

-Todo depende de los resultados de mañana. El pueblo tiene la palabra. Hasta entonces, solo soy un humilde candidato, un simple, modesto, ridículo y abyecto ciudadano como los demás. En cuanto a usted, si la

memoria no me falla, yo no le hab á visto nunca antes de ahora. Ni usted a mí Tiene una peluquer á muy bonita. Muy bonita *indeed*. Claro que todo es susceptible de mejora. Tal vez un secador eléctrico no le vendr á mal. Este de aquí parece muy antiguo.

-Es nuevo de trinca, señor alcalde. Y no necesito nada más.

-Bien, bien- exclamó el señor alcalde-, así me gusta. Los catalanes de las piedras sacan panes duros como piedras, ¿eh? Bueno, bueno. Le supongo al d á en materia de tasas y contribuciones. Pero si vienen a molestarle por algún devengo, ya sabe, deme un telefonazo. El Ayuntamiento está en la Plaza Sant Jaume las veinticuatro horas del d á.

(372)

El mandatario de la ciudad siempre aspira a la ocultación y la doble moral, llegando a proponerle una negociación oculta al detective anónimo con el fin de que este no revele sus casos de corrupción. Sin lugar a dudas, tras este tipo de actitudes podemos ser conscientes de la corrupción en la política de la época.

2.4.2. Tema social

Ya sabemos que en *El misterio*, el detective sin nombre salió del manicomio después de cinco años anhelando la libertad. Pero su ansiada libertad acaba por no valerle, ya que la sociedad ha cambiado en ese lustro, funcionando, única y exclusivamente, con dinero, que a fin de cuentas acaba por transformarse en un nuevo modo de prisión:

Me dije que si fuera rico algún d á, otros lujos no me dar á, pero sí el frecuentar solo hospedajes de una estrella, cuando menos. Mientras pisoteaba las cucarachas que corr án por la cama, no pude por menos de recordar la celda del manicomio, tan higiénica, y confieso que me tentó la nostalgia. (*El misterio*, p. 48)

Este recuerdo del manicomio hace que pensemos que la realidad con libertad es peor que la vida del manicomio, en una sutil crítica indirecta de Eduardo Mendoza hacia la situación de aquella época. También las altas tasas de paro motivadas por la crisis económica se deducen a

través del diálogo entre el detective sin nombre y el jardinero:

- ¿Qué tal le tratan las monjitas?
- Podrá quejarme, pero no me quejo. Con tanto desempleo...
- Tiempos difíciles, en efecto. Estará usted al corriente de todo lo que pasa en el colegio, digo yo. (72)

Al jubilarse del colegio, está padeciendo una vida miserable, acorde con la época, e incluso llega a opinar que durante el franquismo poseía un mejor nivel de vida, al menos podía mantener su cargo de jardinero:

- ¿A qué ha venido?
- Me consta que ha quedado vacante la plaza de jardinero en el colegio. Pensé que podría interesarle, si aún se ve con ánimo. Si es así, preséntese dentro de un par de días y no diga que va de mi parte: problemas sindicales.
- Con Franco vivíamos mejor- murmuró el anciano jardinero. (85)

De igual modo se percibirán críticas hacia la educación: España, tradicionalmente, era un país íntimamente religioso, siendo su educación muy estricta. Sin embargo, con el fin de la dictadura, el ambiente y sistema educativo cambiaron, percibiéndose por ello una cierta preocupación en el jardinero:

- Antes, en mis tiempos, quiero decir, la enseñanza era otra cosa. Los chavales se lo pasaban bien con el erotismo primitivo de la historia sagrada y la fábula edulcorada de nuestras gestas imperiales. Ahora, en cambio, todo son teorías de conjuntos, perogrulladas lingüísticas y una desestimulante e improbable educación sexual.
- ¿Con Franco vivíamos mejor?- tanteé repitiendo el lema que había oído de labios del pudibundo jardinero.
- Cualquier tiempo pasado fue mejor- dijo ella con risa jovial abriendo tanto la boca como la ventana, por la que pasó una pierna. (104)

Cuando el detective sin nombre visitó al dentista, padre de una niña desaparecida en el

convento en el que está investigando, el médico opinará lo siguiente sobre el nuevo modelo educativo:

Discutimos mi señora y yo largamente y no sin cierto encono el colegio al que debíamos mandarla. Ambos coincidimos en que había de ser este lo mejor que ofreciera la ciudad, pero, en tanto que mi señora se inclinaba por una escuela laica, progre y cara, yo era partidario de la tradicional enseñanza religiosa, que tan buenos frutos ha dado a España. No creo, por lo demás, que los cambios que recientemente han sobrevenido a nuestra sociedad sean duraderos. Tarde o temprano, los militares harán que todo vuelva a la normalidad. En las escuelas modernas, por otra parte, impera el libertinaje: los profesores, me consta, se jactan ante el alumnado de sus irregulares enjuagues matrimoniales; las maestras prescinden de ropa interior, y en los recreos se desalienta el deporte y se propicia la concupiscencia; se organizan bailes y excursiones de más de un día y se proyectan películas del cuatro. No sé si, como dicen, esto prepara a los niños a enfrentarse al mundo. Quizá se les vacune contra los peligros, prefiero no opinar. (164)

En *La aventura*, el innominado detective critica a la sociedad española en tanto que ignora a los pobres y prioriza a los ricos, percibiéndose un constante ambiente de crítica hacia las clases bajas. Podemos verlo en la siguiente escena cuando el detective habla con Ivet:

-Yo no pertenezco a ningún estrato social. Que no soy rico, a la vista está, pero tampoco soy un indigente ni un proletario ni un estoico miembro de la quejumbrosa clase media. Por derecho de nacimiento pertenezco a lo que se suele denominar la purria. Somos un grupo numeroso, discreto, muy firme en nuestra falta de convicciones. Con nuestro trabajo callado y constante contribuimos al estancamiento de la sociedad, los grandes cambios históricos nos resbalan, no queremos figurar y no aspiramos al reconocimiento ni al respeto de nuestros superiores, ni siquiera al de nuestros iguales. No poseemos rasgos distintivos, somos expertos en el arte de la

rutina y la chapuza. Y si bien estamos dispuestos a afrontar riesgos y penas por resolver nuestras mezquinas necesidades y para seguir los dictados de nuestros instantes, resistimos bien las tentaciones del demonio, del mundo y de la lógica. (*La aventura*, p. 236)

A través de esta confesión del detective sin nombre (“resistimos bien las tentaciones del demonio, del mundo y de la lógica”) podemos suponer que la sociedad no funciona con lógica para los pobres y quizás esta lógica a la que se refiere el detective sea la empleada por los poderosos para manipular al público. También esta ironía puede explicar la desigualdad social, lo que implica que el numeroso estatus humilde se adquiere de manera innata, sin que existan apenas oportunidades de ascenso y progreso laboral. Por tanto, de algún modo se reprocha la estructura de la sociedad del momento. Además, los personajes critican directamente a España diciendo: “Aquí quien más quien menos, todos hemos hecho cosas que no están en el manual de urbanidad. Por pura necesidad, ya me entiende. Como decimos en mi país, nadie mete los pies en una tifa si lo puede evitar” (*La aventura*, p. 260). Vemos que siente simpatía hacia su ciudad, Barcelona, diciendo: “en esta ciudad hasta nuestros políticos y sus familiares más próximos son víctima de infundios” (170).

Hasta ahora, observando el curso de la investigación del detective, hemos comprobado que la trilogía de Eduardo Mendoza funciona como un espejo social de la Transición y de principios del siglo XXI. El personaje de Ivet Pardalot resume este período de España del siguiente modo: “España atravesaba a la sazón el período que luego fue conocido como ‘la transición’, por suponer el tránsito de un régimen político a otro más presentable, pero de más difícil acomodo. El pasado era oneroso, el presente agitado, el futuro incierto” (260).

Normalmente, en la novela negra es relativamente sencillo adquirir una visión objetiva de la realidad presente, pues aparecen personajes muy variados y de distintas clases sociales. Como Javier Coma indica: “una de las notas típicas de la mejor novela negra es el testimonio sociopolítico” (Herráez, 1998: 92). La intriga que mantiene la novela negra ayuda a mostrar la realidad de España en cada momento: “Eduardo Mendoza no deja sin comentar ningún aspecto de la sociedad contemporánea: en lo político, la corrupción y la falta de ética de los políticos mientras que se critica a Franco y al franquismo también se incluyen comentarios

irónicos sobre los males de la democracia; las relaciones sociales y familiares, el desempleo o la prostitución, la exclusión social tanto de los individuos desclasados como de los inmigrantes; el consumismo que deforma las relaciones personales; la especulación de las tierras y otros problemas del mundo contemporáneo.” (Vijaya Venkataraman, 2011: 669).

2.4.3. Mirada hacia los personajes femeninos e inmigrantes

Otro punto interesante es el reflejo literario en el cambio del papel de la mujer en la sociedad. En *El misterio* y *El laberinto* se describe a la mujer como una mera pieza de caza para los hombres. Un detalle que debemos destacar es que, en *El misterio*, cuando el detective anónimo ve a la enfermera, se deja llevar por pensamientos eróticos:

En circunstancias normales me habría abalanzado sobre la enfermera y habría intentado sobar con una mano las peras abultadas y jugosas que se rebelaban contra el néo almidón de su uniforme y arrebatarse con la otra la Pepsi-Cola, beber a gollete y, tal vez, prorrumpir en regüeldos de saciedad. (*El misterio*, p. 23)

En *El laberinto* podemos ver un personaje de mujer débil y pasiva, especialmente reflejado en la conversación con Emilia Corrales (en la que utiliza el seudónimo de Suzanna Trash). Ella tiene miedo de su situación y quiere protegerse. No quiere luchar, sino escapar:

No sé quién eres, ni de dónde sales, ni qué andas buscando. De lo que me has contado no he entendido casi nada, aunque no soy tan ingenua que no haya visto que te has guardado en la manga la mitad de lo que sabes. Es posible que estés en apuros, como dices, pero ni puedo ni tengo la menor intención de entramparte para ayudarte. Déjame seguir, que aún no he terminado. Considérame egoísta, si quieres. Soy una aspirante a actriz y no porque la suerte no haya venido a llamar a mi puerta hasta el día de hoy he perdido las esperanzas en el futuro: soy disciplinada y voluntariosa, no tengo un pelo de tonta y cuando me arreglo un poco no estoy de mal ver. Es

cierto que cometí un error al aceptar la propuesta de Toribio y todo parece indicar que me he metido en un berenjenal a cambio de nada. Estoy necesitada de dinero y me dejé vencer por la promesa de un golpe fácil. Pero sea como sea, me niego a aceptar que la situación no tenga remedio. (*El laberinto*, pp. 90-91)

Con el paso de tiempo, el papel de la mujer ha cambiado y se ha vuelto más activo socialmente. En *La aventura* se observa claramente la asunción de una voz por parte de las féminas, contrarias por propia voluntad, a los deseos caprichosos de los hombres. Tiffany D. Gagliardi (2005: 238-239) indica este aspecto como una transformación en *femme fatale*: “En *La aventura del tocador de señoras* Mendoza recupera el personaje de la *femme fatale* chandleriana y lo parodia a través de una reelaboración posmoderna. Mediante esta parodia Mendoza logra desmontar y ‘desconstruir’ las expectativas que tenemos del personaje. Dentro de un sistema sin parámetros morales bien definidos, las mujeres mendocianas, aunque se presentan dentro del estereotipo clásico de la mujer mala, con su belleza fatal, sus piernas delgadas, su autorretrato de víctimas y a veces su apropiación de la autoridad masculina, evitan ser consideradas viles. Como una obra posmoderna, la novela adopta una estética literaria, en este caso la estética *hard-boiled* dentro de un mundo que ya no es moderno”.

Ivet Pardalot, hija del difunto, critica a Reinona cuando esta la define como una mujer que utiliza sus encantos físicos:

Reinona es y fue siempre una mujer fría, calculadora, acostumbrada a utilizar sus encantos, si alguno tiene, para doblegar la voluntad de los hombres sin dar nada a cambio. En la retorcida mentalidad de su generación esto era posible porque los hombres tenían en tan bajo concepto a las mujeres, que siempre les pagaban para llevárselas al huerto, y ellas se tenían a sí mismas en tan poco, que cobraban encantadas y luego se lo daban a un chulo. La vida era un baile de chachas y turutas. Hoy, por fortuna, las cosas han cambiado. Yo misma, las pocas veces que he tratado de servirme de mi atractivo físico he acabado haciendo virguerías y no me han dado ni las gracias. (*La aventura*, p. 309)

Que Ivet Pardalot utilice sus “armas de mujer” para conseguir su meta, implica, aun cuando sea negativamente, el ejercicio de su propia individualidad, su dominio intelectual sobre los hombres y el deseo claro de ejecutar su venganza:

Ellos habían destruido la vida de mi padre e indirectamente también la mía. Yo destruiré la suya. Pero para eso tenía que hacerle salir de su escondrijo. Me lié con Miscosillas. Con él fue más fácil aunque con Arderiu. Ni siquiera hacía falta escucharle. En su infinita petulancia creía que yo lo amaba y lo admiraba y no paraba de hablar. ¡Infeliz! ¿Qué sentimiento puede inspirar un badulaque achacoso, que viste ropa de Armani, lleva un Rolex y es tan retrógrado que aún le hace gracia Mafalda? Se preguntarán ustedes cómo he podido tener tanto éxito con los hombres sin valer gran cosa. No tiene mérito. Los hombres son muy exigentes a la hora de emitir juicios estéticos sobre las mujeres, pero a la de la verdad, se conforman con cualquier cosa. Cuando descubrí esto, mi vida se volvió mucho más interesante. No me importa admitir que he utilizado a los hombres. Forma parte de mi profesión. Un empresario lo utiliza todo: hombres, mujeres, minerales, créditos bancarios, todo lo transforma, todo lo aprovecha, a todo le saca un rendimiento. (347-348)

Por otra parte, podemos observar el cambio de la situación de Cándida, hermana del detective protagonista. En *El misterio* y *El laberinto* se le criticaba duramente debido a que ejercía la prostitución. Según su propio hermano, Cándida era muy fea y estaba discriminada debido a su condición de meretriz. Tras cinco años, los hermanos se reencuentran, Cándida sigue dedicándose al mismo oficio y esta es parte de su conversación:

Me trae sin cuidado lo que te pase a ti, pero no quiero salpicaduras. Y no me digas que esta vez no va a ser así porque desde que naciste no has hecho más que traerme complicaciones. Y ya no estoy para estos troles. Vete ya. Estoy esperando a un cliente. (*El misterio*, p. 42)

Podríamos señalar que, bajo el régimen franquista, la figura de la mujer había quedado relegada a un segundo plano en la mayoría de las familias españolas. Una injusta situación

que fue cambiando progresivamente tras la caída del régimen, la transición y hasta llegar al siglo XXI. En *La aventura*, cuando Ivet Pardalot habla con Reinona, la novia de su padre, Pardalot critica a las mujeres de la generación anterior en el siguiente diálogo:

Nada, nada, usted, como todas las mujeres de su generación, siempre está a punto de hacer algo decisivo, pero al final se queda cruzada de brazos y espera a que aparezca un lila y pague los platos rotos. Y a esto le llama dejarse llevar por los sentimientos. (*La aventura*, p. 347)

Sin embargo, en *La aventura* se ve que el papel de la mujer cambia positivamente. Cándida logra salir de la prostitución para casarse con un hombre. Mendoza la transforma así en una mujer estable, lo que, desde luego, tiene un valor simbólico en la “estabilidad nacional”, que comienza a estar presente en todos los ámbitos de la sociedad española. El detective también se sorprende del matrimonio de su hermana, justo después de salir del manicomio, cuando se encuentra con la suegra de esta:

- ¿Su casa?- dije-. ¿Vive usted con Cándida?
- No, señor- replicó la cacatúa-. Cándida vive conmigo.
- ¿Puedo preguntarle en calidad de qué?- pregunté yo.
- Cándida- respondió la cacatúa- es mi nuera. Mi hijo y su esposa, esto es, mi nuera y su esposo, viven en mi casa y a costa de mi modesta pensión. Pero no son en puridad dos parásitos: mi hijo tiene un negocio floreciente y Cándida hace lo que puede, que no es mucho.
- O sea- exclamé más para mí que para los obturados oídos de la cacatúa- que al final la pobre Cándida se acabó casando. Nunca lo habré imaginado. (*La aventura*, p. 21)

Cándida, además, recomienda a su hermano que se quede con la familia de ella y se instale con un trabajo estable:

Los tiempos han cambiado, hombre. Estos no son los años setenta, que tú conocías, ni los ochenta, que pasaste encerrado. Estamos a mediados de los noventa. A las puertas de no sé qué siglo. Quédate con

nosotros y tendrás trabajo, un buen sueldo y un brillante porvenir (24).

Realmente, este personaje femenino no era consciente de la sociedad reflejada en las dos primeras novelas, pues estaba demasiado ajetreada con la prostitución y con ganarse la vida en general. Sin embargo, en *La aventura* pudo cambiar drásticamente esta situación tras contraer matrimonio. Hay también otro ejemplo, puesto en boca de Purines, vecina del detective, que demuestra de manera indirecta el cambio de rol de las mujeres en la nueva sociedad:

-No soy quién para darte consejos, pero ándate con cuidado. Esa chica no es trigo limpio. No digo que sea mala persona. Ya no existen malas personas. Antes habí mujeres fatales, lagartonas y pájaras de cuenta. Ahora todas somos buenas. Pero por si acaso... (109)

Tal y como dice Purines, y, de hecho, lo hemos observado con anterioridad, las mujeres tendían a usar sus encantos físicos como método para lograr un objetivo concreto. Tal y como se aprecia, también menciona esta transformación del rol social femenino en la novela de 2001, un cambio también apreciable en un diálogo protagonizado por Arderiu, marido de Reinona:

-Yo no soy de los que creen que toda mujer ha de estar en la cocina. En mi casa siempre ha habido una mujer en la cocina y meter allí a todas las demás me parece innecesario. A Reinona siempre le he dejado hacer su voluntad. Sale caro, pero con mi patrimonio y mis rentas me lo puedo permitir. Por ejemplo, si hubiera querido dedicarse a la expresión artística, yo no le habré puesto cortapisas. Acuarela, pastel, óleo, guache o buril, me habré dado lo mismo. Es solo un ejemplo ilustrativo de mi liberalismo. Y si lo que la hace sentirse útil es participar en una conjura, por míque participe. (159)

Realmente, este tipo de cambios solo se esperan con un cambio radical en la ideología y filosofía de la población. Se debe tener en cuenta que, durante muchos años, el papel de la mujer estuvo reservado a las tareas domésticas. Esta mentalidad, fruto del

nacionalcatolicismo franquista, cambió de manera necesaria e irreversible durante la Transición española.

De igual modo, se aprecia una mayor actividad diaria en la vida de las mujeres. Podemos comprobarlo mediante el personaje de Ivet Pardalot:

-De sobra sé que no valgo nada. Físicamente, quiero decir. Desde otros puntos de vista, el panorama es muy otro. Soy multimillonaria, pero este no es mi único atractivo: también soy una mujer inteligente y tengo una sólida formación académica. Al ser hija única, mi padre me preparó para llevar sus empresas cuando él se retirara, como acaba de hacer prematura e involuntariamente. Estudié en varias universidades, aquí y en el extranjero, hablo seis lenguas, puedo ir sola por el mundo y nada me asusta ni me escandaliza, salvo aquel asqueroso ratón amorrado a un bote de leche corporal.

Suspiró mientras yo le daba escobazos al ratón y continuó luego en los siguientes términos:

-Pero todos estos méritos, ¿de qué me sirven? Los hombres no se fijan en mí o se fijan primero y luego lo lamentan. Solo mi padre me encontraba la más agraciada de las mujeres. Pero ahora él ya no está y me he quedado sola. Con mis millones, mis diplomas y mis lenguas.

(La aventura, p. 188)

Hija única del empresario, Ivet Pardalot ha crecido con unas muy buenas condiciones económicas y ha recibido una educación destacable. Se trata de una mujer muy independiente y atrevida, representante del prototipo de mujer moderna, fruto de una generación cargada de futuro. Con todo, todavía se verán hombres que solo valorarán el físico como única cualidad en las mujeres. Por ello, criticará esta actitud del siguiente modo:

-Lo que cuenta es lo que dicen los demás, o lo que piensan, aunque no lo digan. Mira tu caso. La falsa Ivet es falsa, como su nombre indica, te ha engañado, no ha dejado de meterte en líos y aún te metará en más. Pero cuando te mira, tú te derrites. Por mí en cambio, no moverás un dedo aunque ejecutara la danza de Castellersol solo para tus ojos.

-Señorita Pardalot- respondí cuando hubo finalizado la filípica precedente y antes de que pudiera poner en práctica su velada amenaza, yo no sé si sus problemas, que comprendo, le han permitido a su vez fijarse en mí (188-189)

Según el punto de vista del detective anónimo, la Ivet falsa es hermosa y cuenta con grandes dotes físicas. Sin embargo, se sentirá enormemente decepcionado (aunque solo se aprecie de un modo indirecto), cuando descubra que en verdad se trata de una mujer gorda y poco atractiva. En cualquier caso, la crítica de Ivet Pardalot no se aleja de la realidad.

En la época de la Transición había una amplia tasa de inmigrantes ilegales residentes en España, tal y como hemos visto anteriormente, principalmente africanos y subsaharianos que recalaban en busca de trabajo. McNeil (1999: 62) describe este fenómeno con las siguientes palabras: “The huge population movements throughout Spain from the rural south to the industrial north completely transformed the fabrics of many of these settlements: in the Baix Llobregat the population rose from 96.000 in 1950 to 351.000 in 1970 [...]”. Pero la situación de crisis económica y financiera en el país hacía que los españoles no tuvieran confianza en este colectivo y, en algunos casos, lo demostraban menospreciándolos. Se puede comprobar en *Los mares del Sur* (1979), una de las novelas negras destacadas de la Transición española, obra de Manuel Vázquez Montalbán:

Pues no lo diga en broma. Hay negros. Guineanos y de otras partes. Lo que no se puede controlar ya es el lío de los realquilados. Hay viviendas pensadas para cuatro personas y muy justitas, en las que están viviendo diez. Dicen que es para pagar los plazos, pero también por dejadez. Donde caben cinco, caben veinte. Adelante, y no es manera. Ahora tengo una carpeta llena de anónimos sobre realquilados chilenos y argentinos que no tienen los papeles en regla. ¿De dónde ha salido toda esa gente? (*Los mares*, p. 128)

A través de este diálogo, el lector puede hacerse una idea de la situación de los inmigrantes que venían a España (la mayoría de ellos sin documentación y obligados a trabajar al margen de la ley). Eduardo Mendoza, mediante el personaje de Mercedes,

describirá la situación del siguiente modo:

- Cuando ampliaron la central lechera trajeron a unos senegaleses a trabajar como peones. Ilegalmente, claro. Les pagaban una mierda y los despedían cuando les salía de la punta el nabo. -alejada de la ciudad y, por ende, de las principales corrientes de la moda, las procacidades de Mercedes adolecían de un cierto hibridismo-. Yo pensé que con los negros podría sacar la tripa de mal año y comprobar de paso la veracidad de ciertos mitos culturales. Pero no lo intenté. Por ellos, claro está. Los del pueblo los habrían linchado si hubieran sospechado que había tomate.
- ¿Y a usted no?
- ¿No qué?
- ¿No la habrían linchado?
- No, a mí no. En primer lugar, yo no soy negra... (*El misterio*, p. 107)

Gracias a Mercedes, podemos asegurar que existía una actitud racista en esta época. La convivencia con los inmigrantes generó mucha discriminación en la sociedad española, existiendo confrontaciones entre españoles y personas procedentes de otros países. Socialmente, el racismo fue un gran problema durante la Transición española, y podemos comprobarlo en la siguiente escena, en la que el detective se topará con un inmigrante de raza negra, el cual se quejará de la actitud de los españoles:

Todos tenemos un cierto porcentaje de ambigüedad latente en nuestra personalidad- dijo resumiendo lo leído y guardándose el libro en la entrepierna-, que hemos de aprender a sobrellevar sin orgullo ni vergüenza. Ya ve usted, por ejemplo- dijo señalando el bulto del libro-, que lo que se dice de los negros es algo meramente cultural. Y perdone el juego de palabras fácil, pero el amor a la paradoja es inherente a las culturas poco complejas. (*El misterio*, p. 184)

Los africanos son los que más sufren esta discriminación, expuestos ante los ojos de una población española que incluso tiende a aprovecharse de ellos:

Todos pagamos, admirada señorita- dijo el negro-, no tanto nuestras faltas cuanto los sambenitos de que una organización social anquilosada y timorata ha tenido a bien investirnos. Véame a mí sin ir más lejos: siempre quise ser poeta y el prejuicio racial me compele a satisfacer las expectativas femeniles más rústicas. ¿No es así mi amor? (186)

Pero en *La aventura*, la imagen de los inmigrantes de color da un cambio cuando el detective sin nombre descubre que Magnolio, inmigrante al que le salpica la sombra de la corrupción, no niega su delito, al contrario que otros implicados más poderosos:

Todo lo que ha dicho este hombre -dijo con voz entrecortada- es verdad. Estoy avergonzado. Siempre he procurado obrar con arreglo a la ley de la jungla, pero en esta ocasión me he dejado llevar por la ambición. Necesitaba el dinero. No me obliguen a decir para qué. Lo necesitaba para un fin bueno, pero los medios utilizados para obtenerlo han sido malos. Lo comprendo, me arrepiento y haré lo que pueda para enmendar mis desatinos. (*La aventura*, p. 273)

En una coyuntura en la que todos los culpables están negando sus argucias, el negro Magnolio se muestra como una persona muy sincera y honesta. El gesto de reconocer sus errores le honra, muy por encima del resto de los implicados, la mayoría políticos y empresarios, y daña seriamente la moralidad española:

Estoy dispuesto a correr cualquier riesgo para rehabilitarme a los ojos de usted, y a los ojos del señor Mandanga y de su esposa, que han sido como unos padres para mí, y a los ojos de la señorita Ivet, que tantas veces me ha proporcionado trabajo y ha confiado en mí, y sobre todo a los ojos de mis antepasados, porque soy animista, para lo cual, si usted quiere, le llevo en mi coche, sin cobrar, al escondrijo donde tienen encerrado a Agustín Taberner, alias *el Gaucho*, pero solo hasta la puerta. Debo advertirle, sin embargo, que se trata de lugar peligroso al tiempo que siniestro, siendo su nombre o topónimo Castelldefels. (274-275)

El *simpapeles* de origen africano está reconociendo sus errores, mostrándose arrepentido. Su conciencia le pesa y así lo explica ante todos. Al mismo tiempo, esto también demuestra la actitud sin escrúpulos de los ricos y los poderosos.

3. Juan Madrid: *Un beso de amigo* (1980) y *Las apariencias no engañan* (1982)

3.1. Introducción

En el llamado “boom” de la novela negra española surgido durante la época de la Transición, que va de 1975 a 1982, destaca la figura de Juan Madrid. Este escritor y periodista se dedicaba a los reportajes de actualidad durante el período del franquismo. La fuerte censura que imperaba en aquel momento sobre la prensa fue un aliciente importante para escribir novelas de tipo criminal, donde fuese posible contar la realidad fuera del periodismo.

Según Carmen González Vallcaneras (2013)²⁹, “Juan Madrid es ante todo un contador de historias y en este caso se sumerge en un mundo complejo, el de la novela negra, que un día le cautivó. Director, guionista, periodista, Madrid ha sido redactor en distintos medios de comunicación, un ambiente en el que se encontraba a gusto y del que se alimentó y aprendió para poder luego construir sus historias. En la prensa fue testigo privilegiado de la transición política. [...] El autor, que domina con brillantes diálogos una prosa dura y crítica, asegura que él escribe lo que de verdad piensa y cree porque no tiene nada que temer. Al contrario de tantos escritores que hay en este país, tan conservadores: ‘no arriesgan’ dice”. Estos aspectos se pueden comprobar abiertamente en sus novelas, dotadas todas ellas de una gran violencia y crueldad escénica. En relación con las afirmaciones de Carmen González, Juan Madrid adopta una actitud arriesgada al dejar su trabajo como periodista para escribir la novela negra, con la intención principal de poder denunciar y criticar la sociedad a través de su literatura. Una actitud aventurada que, finalmente, tuvo su recompensa.

Juan Madrid creó un personaje-protagonista llamado Antonio Carpintero, alias Toni Romano, un ex boxeador y ex policía que se movía en el tiempo del franquismo. El autor ha

²⁹ No tiene el número de página. González Vallcaneras, Carmen, “Juan Madrid viaja, de la mano de un abogado, por los bajos fondos de la corrupción”, *Papel de periódico*, 2013

Véase : <http://papeldeperiodico.com/2013/04/04/juan-madrid-viaja-de-la-mano-de-un-abogado-por-los-bajos-fondos-de-la-corrupcion/>

escrito muchas obras hasta el momento, de las que, a partir del análisis de las novelas de serie de esta tesis, nos interesan especialmente las que giran alrededor de él, que suman un total de ocho: *Un beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982), *Regalo de la casa* (1986), *Mujeres & Mujeres*, *Cuentas pendientes* (1995), *Grupo de noche* (2003), *Adiós, princesa* (2008) y *Bares nocturnos* (2009). De todas ellas las dos primeras novelas se refieren a la Transición española, por tanto, las vamos a analizar como novela negra según la teoría de Todorov, al igual que hemos realizado con las de Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza. La serie de Carvalho y la del detective anónimo tienen sus peculiaridades como novela negra, diferenciándose de la novela policíaca clásica. Unas peculiaridades que también tiene la serie de Toni Romano, siendo una mezcla de novela de misterio y de suspense que mantiene el estilo crítico como novela social.

Juan Madrid pensaba que “novela negra es donde está implícita una crítica social dura y una escritura en contra del sistema [...] Lo leemos todo con verdadera ansia.” (Joaquín Arnaiz, 1984). Tenemos que referirnos a Juan Madrid como uno de los escritores representantes del género negro. Como ya hemos visto en los casos de los dos autores anteriores, una de las características de la novela negra es su capacidad de reflejar la sociedad del momento de manera crítica. La serie del detective Toni Romano alude a los problemas sociales de aquel momento, siendo su escenario esencial el Madrid de la época de la Transición. A través del recorrido de Toni Romano, Juan Madrid demuestra la realidad del verdadero Madrid de entonces. Debido a la carencia de escritores de novela negra en Madrid durante la Transición, las novelas de Juan Madrid pueden ser un buen testimonio de cómo era el Madrid de estos años y de lo que pasó en aquel momento. Así mismo, gracias a las novelas de Juan Madrid es posible comparar el ambiente de Barcelona y el de Madrid, como se puede ver por medio del análisis siguiente.

3.2. Fondo espacial: Madrid

La mayor parte de las obras de novela negra española tiene a la ciudad de Barcelona como fondo espacial a pesar de no ser la capital de España, ya que la mayoría de sus autores son catalanes, por ejemplo, Jaume Fuster, Francisco González Ledesma, Manuel Vázquez

Montalbán y Eduardo Mendoza. Por el contrario, en Madrid hay pocos escritores de novela negra durante la Transición. Juan Madrid, curiosamente, es uno de los escasos novelistas que sitúan su historia en la capital de España. En una entrevista el mismo autor ha señalado la razón de este fenómeno:

Hay excelentes novelistas en cualquier ciudad. Barcelona fue la primera urbe española- o de España-. Madrid fue un población manchega hasta 1975. Es normal que en Barcelona, sede de la industria editorial y de otras industrias, se dé un catálogo de escritores mayor.
(David G Panadero, 2003)

Por lo tanto, es natural que las obras de la novela negra española se sitúen en Barcelona según las características de la novela criminal, cuyos casos habitualmente surgen en las ciudades industriales y populosas como Los Ángeles, Londres, París, etc. Persiguiendo el mismo estilo de las novelas negras mencionadas, hemos elegido dos obras de la novela negra de Juan Madrid que coinciden con la Transición española, en concreto *Un beso de amigo* (1980) y *Las apariencias no engañan* (1982)³⁰.

El protagonista de estas dos novelas es Toni Romano, cuyo nombre verdadero es Antonio Carpintero. No es un detective profesional, tiene su propio trabajo y solamente se dedica a la investigación por propio interés. Por otro lado, Juan Madrid escribe sus novelas con el fondo espacial de Madrid porque, aunque es malagueño, casi toda su vida ha vivido en la capital y la conoce mejor que otras ciudades que no es un detective profesional como los de Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza. En la misma entrevista, el autor afirmó que “Casi todas mis novelas y cuentos transcurren en Madrid por la sencilla razón de que me cae muy a mano. Hubiera sido diferente de haber vivido en otra ciudad.” (David G Panadero, 2003).

Sin embargo, Juan Madrid no describe la capital española con detalle como la Barcelona de Vázquez Montalbán y Mendoza, sino que tan solo cita unos nombres y, como dice Juan

³⁰ A partir de ahora, *Un beso de amigo* de Juan Madrid lo cito como *Un beso* por la primera edición, Barcelona: Ediciones B, S.A., 2008 y *Las apariencias no engañan* lo cito como *Las apariencias* por la primera edición, Barcelona: Ediciones B, S.A., 2008.

Carlos Leronés Mata (2010), eso “nos proporciona golpes de vista, fôgonazos que atraen nuestra atención hacia aspectos que atienden más a traducir social, psicológica o emocionalmente lo que en ese lugar ocurre”. Por ejemplo, en *Un beso*, en lugar de describir la zona superficialmente, Juan Madrid se detiene más en relatar el ambiente de estas zonas:

Me dejó en la calle Mayor, esquina a Postas. Le pagué sin propina y caminé hasta los soportales de la plaza. Había gente como para hacer la guerra: borrachos profesionales, pandillas de muchachos, maricones, putas abotargadas y vecinos que aprovechaban las últimas noches del verano. El Chirla estaba tirado al pie de una columna, rodeado de cristales rotos y de su propia vomitera rojiza. (*Un beso*, p. 67)

Dado que la calle Mayor está en el centro de Madrid, es un lugar muy frecuentado por mucha gente, por lo cual siempre está llena de tipos marginales que crean un ambiente algo sórdido, como recoge la anterior descripción, que nos permite conocer el ambiente céntrico de Madrid. Así como la ciudad de Barcelona era un lugar que suscitaba una relación de amor-odio para Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza, con la ciudad de Madrid le pasa lo mismo a Juan Madrid. Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martí Escrivà (2009) añaden que “Algo parecido le ocurre a Romano con Madrid. Su radio de acción se localiza en las calles del costumbrista centro de la capital, y las transformaciones que en ellas se están efectuando como las producidas en Malasaña, de las que da cuenta *Un beso de amigo*- son vistas con recelo por su parte”.

Al Carvalho de Vázquez Montalbán no le gustaban las transformaciones de la ciudad de Barcelona que dan lugar a la aparición de nuevos barrios, aunque él tenía cariño a la zona antigua como el barrio Chino³¹ y las Ramblas, que son los más pobres de Barcelona, y en los que residía un amplio número de inmigrantes. Como consecuencia, en este barrio

³¹ El topónimo urbano ‘Barrio Chino’ apareció por primera vez en el semanario *El Escándalo* de octubre de 1925, donde aparecieron publicados dos reportajes titulados “Los bajos fondos de Barcelona”. El periodista Francisco Madrid utilizó este nombre para identificar una parte del Raval, denominado entonces Distrito V. Él se refería concretamente a la barriada de Atarazanas, limitada por las calles Portal de Santa Madrona y Nueva de la Rambla, por un lado, y la Rambla y el Paralelo, por otro, una zona tortuosa donde vicio, miseria y delincuencia campaban a sus anchas. La expresión tuvo éxito, comenzando desde entonces un masivo peregrinaje periodístico y literario que se prolongó por espacio de diez años. Véase en <http://www.elmundo.es/ladh/numero140/todo1.html>

encontramos la presencia de burdeles, tabernas, cabarets flamencos etc, es decir, lugares propicios para el desarrollo de actividades delictivas normalmente frecuentados por personas de clase baja, con patentes necesidades económicas. Carvalho hace su vida en estas zonas porque de niño vivía en ellas y ahora tiene su despacho en el centro. Toni Romano también vive en la calle de Esparteros, por eso, “casi todos los personajes, excepto los antagonistas, se encuentran en las zonas esparcidas en dos lados de la Gran Vía: el barrio de Malasaña y el de los Austrias.” (Gum-Young An, 1992: 177)

El barrio de Malasaña era una zona de marginación y exclusión social en la época. “He vivido muchos años en este barrio y he escrito mucho sobre él y sus gentes” (El eco de las voces, 2013)³², argumenta el autor y sigue diciendo que “Mi mirada se fija en lo subterráneo, en lo que no se cuenta, en lo que no se desvela: sacar a las pobres gentes, las que no suelen aparecer en la literatura o salen como comparsa.” (Jesús Hernández, 2008). Valles Calatrava(1991: 156), a su vez, indica que Juan Madrid intenta describir la capital española en la que “la vida, ambientes y personajes típicos de los diversos sectores sociales madrileños son, sobre todo, los más bajos”. En sus novelas aparecen repetidamente citados los lugares antiguos y céntricos de Madrid donde vivía una población más pobre que en el resto de la capital, concretamente “la zona de la Plaza Mayor, la de la calle Espoz y Mina, la de Chueca, la de la Plaza de El Dos de Mayo y la de la calle Desengaño. Son lugares que se repiten en cada novela con cierta persistencia, asociándose casi siempre con la imagen de gente marginada.” (Gum-Young An, 1992: 180).

Al estudiar la narración de Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza, Valles Calatrava (1991: 155) analiza la narración de Juan Madrid, que es “una narración siempre muy concisa con un estilo rápido y directo, de frases cortas y oraciones simples” y, además, casi todas sus novelas constan de diálogos y conversaciones. La mayoría de los lugares que visita Toni Romano están citados solo con su nombre y situación. John Machlin (1992: 57) observa que “many sections open with a brief description -of a bar, of a street, the interior of a home- and superficially could be said to analyse modern life and socio-political malaise”.

³² EL ECO DE LAS VOVES, blog de entrevistas, cómics y otras cosas.

Véase : <http://hermezoxxi.blogspot.com.es/2013/03/juan-madrid-escriptor-preparo-mis.html>

Veamos unos ejemplos:

Estaba yo comiendo en el restaurante Madrid de la calle de Santa Cruz cuando entró en el local la Perita en Dulce. (*Un beso*, p. 97)

Al caer la tarde descendí en la estación del metro de La Latina y subí a la superficie junto a una manada de gente cansada y malhumorada que regresaba a sus casas. Doblé la esquina y crucé frente al teatro, donde ponían una revista de Sara Montiel. El Club Melodías estaba al lado. (*Las apariencias*, p. 55)

En lo que se refiere al movimiento de los personajes, Juan Madrid se ajusta a la realidad geográfica, utilizando los nombres reales de lugares, de calles y de restaurantes como otros autores. Como hemos visto más arriba, el autor mismo nos presenta dónde está el espacio y su nombre. Parece como si los lectores conociéramos más o menos este sitio superficialmente, lo que permite a Juan Madrid omitir la descripción detallada y dedicarse más a explicar su experiencia con estos lugares y su ambiente. En la siguiente escena podemos comprobarlo:

¿Conocen la cervecería Hamburgo en la plaza de Santa Ana? Cuando yo no levantaba un palmo del suelo estaba en el mismo sitio en que está hoy. Y por lo que sé, también lo estaba cuando mi padre era un mocosito. Allí trabajó durante dieciocho años de limpiabotas, hasta que reventó. Quiero decir que me recuerda muchas cosas y que la piso poco, aunque sea un local agradable, fresco en verano y acogedor en invierno, donde los camareros conservan la vieja tradición de ser atentos sin molestar. (*Un beso*, p. 27)

La cervecería Hamburgo es un local que aparece repetidamente citado porque es un lugar que frecuenta bastante Toni Romano. Pero en lugar de describirlo, el protagonista directamente nos pregunta “¿Conocen la cervecería Hamburgo?” y nos cuenta su pasado y el de su padre, que era limpiabotas en esta cervecería, en una época en la que hubo mucha pobreza. Esto explica que, implícitamente, conozcamos este lugar desde antes. También este lenguaje para describir los sitios populares y comunes es informal y casi coloquial. Interpela al lector, le aborda y le acerca con una especie de camaradería que hace extensivo el espíritu

de barrio y de apertura sin reservas hacia un interlocutor cualquiera. Aunque ocupa más líneas para explicar el espacio sigue omitiendo la descripción y narrando psicológicamente. También en *Las apariencias* descubrimos este aspecto:

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 había 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.

(*Las apariencias*, p. 47)

En esta escena otra vez el narrador se dirige directamente a los lectores “No sé si ustedes conocen mi barrio....”. Y luego, sin incorporar descripciones del barrio, nos narra cómo es el ambiente de la plaza Mayor. Asimismo se puede ver su especial afecto por este lugar tan alegre para él. Toni Romano vive en la calle Esparteros, en pleno centro del Madrid más antiguo, calle en la que el autor vivió durante años. Aquí también nos dibuja el ambiente del ruidoso barrio donde vivía:

Caminé hasta Esparteros y subí los cuatro pisos de mi casa de forma mecánica. Se escuchaba el sordo rumor de las televisiones encendidas mezclado con el ruido de los platos al ser puestos en las mesas, los gritos de los niños y las imprecaciones de las madres desde las cocinas.

(*Un beso*, pp. 24-25)

A través de las descripciones del barrio de Toni Romano podemos comprobar lo que ha escrito Gum-Young An (1992: 180): “Estas zonas muestran dos caras: por una parte, la de diversión y el placer y, por otra, la de la miseria del bajo fondo”. Por el contrario, cuando visita un sitio lujoso, el escritor describe el ambiente de manera detallada. Así, dedica muchas líneas para explicarnos bien el aspecto del lugar:

Me costó trabajo encontrar el chalet de Elósegui. Al fin, después de dar

mucha vueltas y preguntar, 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 una densa arboleda que la hacía invisible. Una tapia la circundaba. (*Un beso*, p. 100)

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. Metí la mano por entre las rejas y recorrí el cerrojo. El jardín tenía un sendero de piedra bordeado de césped, macizos de flores y una piscina vacía. Los pajarillos revoloteaban entre los árboles y el sol destellaba sobre el tejado de pizarra de la casa. [...] La casa era de dos plantas y se extendía sobre una buena porción de terreno. Detrás había mucho más jardín y una pista de tenis. [...] Entré a un vestíbulo luminoso decorado con plantas que caían desde el techo. Largos listones de madera barnizada formaban el suelo. (*Las apariencias*, pp. 101-102)

A través de estas dos descripciones se pueden apreciar elementos distintos en la narrativa de Juan Madrid. Toni Romano se detiene en los sitios de lujo con detalle, en las casas de los ricos que están situadas en las afueras de Madrid. La postura de describir los sitios antiguos y más frecuentados por el protagonista cambia cuando detalla los lugares de los ricos, los cuales describe con el mismo pormenor como si fuera la primera vez que los viera. Gum-Young An (1992: 175-176) analiza que “La ciudad de Madrid también es para el autor el reflejo de la división social en que se proyecta una separación orgánica social. El autor recrea esta división en sus novelas con el contraste más drástico: el barrio de clase alta y el de los pobres. En cada novela siempre hay divisiones categóricas a través de los atributos especiales del personaje; cada uno ocupa el espacio conforme a su nivel social. Ninguno de los antagonistas vive en barrios obreros”.

Tal y como vemos en esta descripción, se menciona el espacio de la clase alta. Es un lugar muy adornado y, como en el título de la novela “*Las apariencias no engañan*”, sugiere que

detrás de esta belleza puede haber algo tan oscuro e inequívoco como la indignidad. Al contrario de lo que hemos visto anteriormente, el protagonista no describe el barrio de Malasaña con detalle porque allí todo cuanto existe, delito o bondad, es visible. Lo que se ve es lo que hay. Por lo cual, podemos decir que Juan Madrid también utiliza esta diferencia en la descripción para decirnos qué ocultan “las apariencias”.

Juan Madrid utiliza la ciudad de Madrid como un ejemplo de la polarización de la sociedad. Dado que Toni Romano vive sin lujos, cuando visita un chalé lujoso se puede suponer su ilusión o asombro, dado que este chalé es algo que nunca ha tenido ni ha visto lo describe con más detalle; por el contrario, omite las descripciones de su barrio y los sitios antiguos. Por lo tanto, el espacio de la capital tiene el papel de demostrar los dos polos extremos de las clases sociales y podemos interpretar que estas descripciones detalladas de los lugares más lujosos reflejan la gran diferencia de la situación social en que vive Toni Romano, que más pertenece al hampa.

Generalmente, los casos transcurren en los sitios frecuentados por el protagonista en la capital, que son miserables y sucios pero que tienen autenticidad, por lo cual Toni les tiene cierto cariño. En *Un beso* y *Las apariencias* la historia principal se desarrolla cerca de la Plaza Mayor y los movimientos de los personajes se extienden por todo Madrid. Sobre todo es en el barrio de Malasaña, donde se sitúa el espacio principal de la historia en sus dos novelas mencionadas. Como ya hemos señalado con anterioridad, este barrio es uno de los más antiguos de Madrid, aunque a comienzos de los años 80 se llevaron a cabo nuevas edificaciones al tiempo que aparecieron nuevos enfrentamientos políticos y sociales:

Desde hace unos meses estos tós, además de un matón llamado Charli González y amigos extraños, gente de política, están amedrentando una zona que va desde la calle Pez hasta la de Sagasta y desde la glorieta de Bilbao hasta la calle de San Bernardo. Es demasiado; nadie, ni siquiera Borsa, ha tenido en Madrid una zona tan amplia. Asaltan bares, sacuden a la gente y cobran protección. (*Un beso*, p. 80)

En *Un beso* el asunto se centra en la reconstrucción de una zona del barrio de Malasaña

y muestra la realidad de los negocios más sucios que había en la capital española y de los matones que están relacionados con los políticos, por lo cual podemos suponer que la reconstrucción de este barrio estaba muy organizada y planteada por constructores poderosos, por lo que la gente pobre será víctima de este proceso. A Botines no le gustaba la manera de hacer negocios de Elósegui:

No sé exactamente qué buscan, pero no es difícil de imaginar y no me gusta nada. Sobre todo, porque están haciendo las cosas de forma diferente a como se han hecho normalmente aquí. Probablemente es que yo me estoy volviendo viejo, pero no me gusta nada. Cada vez son más fuertes y prácticamente los dueños del barrio. Yo no puedo permitir eso, Toni, ni tampoco Doval, ni el Vasco Recalde, ni nadie. Dime, ¿qué quiere Elósegui? (80)

Botines era boxeador, como lo fue Toni Romano, y aunque no están en los mismos bandos, el detective está implícitamente de acuerdo con lo que dice aquél. No apoya directamente a Botines, pero tampoco le gusta este proceso de transformación del barrio. Al igual que Carvalho, que tiene una relación de amor-odio con Barcelona, Toni la tendrá con Madrid.

En *Las apariencias* la acción se desarrolla principalmente en los mismos barrios de la novela anterior. Toni, como siempre, recorre Madrid. El hecho de buscar al chófer Zacarías, a quien persigue Céspedes por desaparecer con documentos importantes que Cazzo supuestamente tenía en su poder, lleva a Toni a moverse por todo Madrid. El cambio de casa de Zacarías de una vivienda muy pobre a una bastante acomodada muestra la diferencia de barrios conforme al nivel social. Al principio, cuando Toni Romano visita el barrio de Zacarías, por el ambiente que describe, puede suponerse cómo eran el barrio y su casa:

La carretera se cortaba de pronto como si se hubiesen cansado de hacerla. A ambos lados surgían, sin orden ni concierto, bloques baratos y parejos de viviendas que parecían enormes cajas de zapatos. Más adelante, diez o doce casuchas se desperdigaban en una explanada terrosa y polvorienta que descendía hasta el paseo de Extremadura. (*Las apariencias*, p. 111)

El aspecto del barrio es de desorden, de falta de organización y plan urbanístico. Las viviendas no tienen un estilo artístico y parecen que las han hecho sin pensar en el resultado arquitectónico general. Ya podemos imaginar cómo será la casa de Zacarías y podemos comprobarlo en la siguiente escena:

Zacarías vive en un barrio llamado de La Luz, no sé en dónde, creo que por Carabanchel, pero no estoy segura. La casa está frente a un bar llamado Casa Felipe. (97)

La casa señalada por la mujer era de una sola planta y construida de ladrillos de varias clases. Increíblemente baja, pegada a la tierra, estaba cubierta por planchas de zinc. Empujé el portón y atravesé un diminuto patio lleno de porquerías en el que había una parra. (112)

El chófer de Cazzo, Zacarías, vivía en Carabanchel, barrio de Madrid, que era el distrito más poblado de la capital y donde habitaba gente de todos los lugares debido a que en los años sesenta se produjo una llegada masiva de castellanos (tanto de Castilla la Nueva como de Castilla la Vieja), extremeños y andaluces debido al “Desarrollismo” de esos años (1961-1975).³³ Zacarías vino con su madre de “Jaén o Córdoba” (*Las apariencias*, p. 114) y se instaló en este barrio como los otros andaluces inmigrantes. Estaba metido en los asuntos de Céspedes, pero al final, el listo de Zacarías negoció con él para ocultar lo que había hecho y

³³ Abandono de las zonas rurales en la aplicación de los Planes de Desarrollo, que favorecen a las zonas industriales (País Vasco, Cataluña, Valencia...) y de servicios (Madrid), marginando al resto. Como esto es consecuente con la política trazada por el Plan de Estabilización de 1959, todo el periodo de “desarrollismo español” (1961-75) queda marcado por este proceso polarizante. La situación de partida, en 1960, es ya de una densidad poblacional superior a la media de España en las regiones receptoras por excelencia: Madrid, Cataluña, País Vasco y Valencia, y una densidad menor de las emisoras, exceptuando Andalucía (como también Galicia): Extremadura, Castilla La Mancha y Castilla y León. Las cuatro primeras como mínimo duplican la media nacional y las tres últimas han de dividir esa media por dos. Cuando el proceso desarrollista toca a su fin, en 1975, con las fronteras europeas cerradas a una emigración que no sea de temporada, y unos flujos migratorios interiores muy poco significativos, dado el colapso del mercado de trabajo en los sectores secundario y terciario, los datos de densidad poblacional aún se han polarizado más. Y así, Cataluña, con el 6,33% de la superficie nacional, tiene más habitantes que Extremadura, Castilla La Mancha y Castilla y León juntas, que representan el 42,59% del total. Incluso Madrid, con apenas 1,5% de superficie, supera a ambas Castillas que tienen el 34,35% de toda la española. La superpoblación en las zonas industriales es alarmante, pues si bien Madrid, Cataluña, País Vasco o Valencia concentran en el 13,97% del territorio al 43,95% de la población del país, dentro de estas mismas regiones el agolpamiento está en las zonas industriales, en los cinturones macro urbanos. Véase: Moisés Cayetano Rosado, “Emigración extremeña durante el desarrollismo español (1961-1975)”, *Revista de estudios extremeños* 63.3, 2007.

luego mudarse con su madre a un chalé a las afueras de Madrid:

La calle del Roble, como todas las de la urbanización, era tranquila y bordeada de los mismos chalés, pues se diferenciaban poco unos de otros. Despedí al taxista y caminé buscando el número veinticuatro. No era el lujo de Somosaguas, pero tampoco era mi barrio. Niños bien alimentados corrían en bicicletas y mamás en pantalones vaqueros los vigilaban a distancia. Era una idílica urbanización de clase media con pretensiones. Los casi doscientos metros cuadrados de jardín y los chalés –los había de tres tipos- se veían concienzudamente cuidados. El número veinticuatro era exactamente igual al veintitrés, con la diferencia de que en el veintitrés había en la puerta en Ford Fiesta reluciente y en el veinticuatro nada. Las luces de la casa de Zacarías estaban encendidas. (*Las apariencias*, pp. 183-184)

Este nuevo barrio en el que vive Zacarías muestra un ambiente muy limpio y pulcro junto con relativa tranquilidad y un orden mayor que el barrio de Carabanchel donde vivía antes. No es lujoso pero, como observa Toni, este barrio de clase media tiene más o menos parecido a los barrios de clase alta. Estas casas siempre están ajardinadas y bien cuidadas.

Cuando Toni Romano ve la nueva casa de Zacarías, entiende por qué este ha negociado con Céspedes. Seguramente quería escaparse con su madre de una vida desafortunada en su barrio anterior, para lo cual necesitaba mucho dinero, sin importar la procedencia de este. Zacarías es un personaje débil ante el dinero, y refleja un materialismo que parece proceder de su origen humilde. Este nuevo barrio en su aspecto visible tiende a imitar a los de clase alta, pero Zacarías no es un personaje que pertenezca a la burguesía aunque intente parecerlo.

El título de la novela también puede aplicarse en la otra dirección, esto es, en la situación económica de la que presume una persona que trata de ubicarse por encima de un nivel económico que no tiene. Hay un intento de ostentación que lleva a una pregunta: ¿Hubo una transformación profunda en los niveles económicos de los hogares? O más bien, ¿Todo lo que se veía como prosperidad era sólido y ganado de un modo transparente? ¿Cuánto éxito e impacto real tuvo la Transición en la economía doméstica y colectiva de España? ¿Cuánto de

esto fue solo “apariencia”?

La ciudad del detective Toni Romano se divide en dos partes: una es de clase alta y la otra es la ciudad del hampa. A diferencia de los otros dos detectives, Carvalho de Vázquez Montalbán y el detective anónimo de Eduardo Mendoza, que han criticado la ciudad de Barcelona de forma directa, en el caso de las novelas de Juan Madrid los personajes emiten juicios morales, aunque Toni Romano, como testigo y espectador de lo que pasa, evita juzgar la capital española y se dedica a describir el ambiente madrileño de los años 80 sin opinar. Lo cual no quiere decir, como veremos más adelante, que el autor, a través de otros personajes o de su misma voz no cuestione, opine o deje de hacer señalamientos sobre la situación de desorden e injusticia social que parec ía imperar en la ciudad. Toni no dice nunca que no le guste o no la ciudad, pero se fija más en los espacios lujosos y en los nuevos barrios de Madrid, mientras que en su barrio hace su vida cotidiana y conoce a la gente de allí manteniendo una postura del residente local. Por esta acción se nota la diferencia del barrio conforme al nivel social y qué punto de vista tiene y a qué nivel social pertenece Toni Romano.

Lo que ocurre en la ciudad de Madrid puede verse como una miniatura de las tendencias urbanas de la sociedad española de aquel momento. Empezó a prevalecer el nivel socio-económico, se empezaron a construir los nuevos barrios en la periferia de la ciudad, quedando así los más desfavorecidos en el casco antiguo. Esta tendencia se extiende a toda España, que en ese tiempo estaba entrando en la era postindustrial de los años 80. Para Juan Madrid, Madrid es, además de la ciudad donde vive actualmente, un recurso literario para mostrar la polarización de la sociedad española. De donde puede seguirse que el escritor, si no critica, al menos cuestiona la urbanización que trajo la transición y el fuerte sentido de materialismo que le siguió.

3.3. Características del detective

3.3.1. Toni Romano, ¿es un detective más honesto?

Dentro de las novelas de Juan Madrid, es Toni Romano el personaje con más sentido moral que habita en los bajos fondos de la sociedad madrileña, y además es su protagonista. *Un beso* y *Las apariencias* son conocidas como la serie de Toni Romano. Entre el Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán y Romano hay una diferencia clara: la clase social. Carvalho pertenece a la clase media por tener un trabajo fijo como detective privado y un nivel de conocimientos rayano en la erudición: sabe de cocina, política, literatura, etc. Todo con un sentido crítico impropio de una persona sin escolarización. El detective loco de Eduardo Mendoza está más cerca de Toni Romano, ya que pertenece también a una clase marginal. Pero tampoco podemos decir que estos dos detectives sean iguales, ya que la situación económica de Toni Romano se va empeorando en las novelas posteriores mientras que el anónimo detective de Eduardo Mendoza, al final, encuentra una vida normal y estable, con un trabajo en una peluquería. Los detectives mencionados de Vázquez Montalbán y de Eduardo Mendoza actúan con un objetivo propio que puede ser el dinero o la libertad.

Toni Romano, en su primera aparición en *Un beso*, trabaja como una especie de investigador privado sin licencia, para ganarse la vida; está en paro después de que su empresa, Ejecutivas Drapper, ha quebrado por impagos, y no cobra paro ni está dado de alta en la seguridad social. Así que, cuando su antiguo cliente acude a él por la desaparición de su hija, acepta el trabajo por dinero, como cualquiera de los otros dos detectives. Una vez que encuentra a la hija de este viejo cliente, Toni Romano responde a la chica:

- Usted es como ellos- me dijo muy seria.
- Espero que no.
- Lo hace por dinero, ¿verdad?
- Exacto- contesté pulsando el timbre. (*Un beso*, p. 19)

Cuando el primo de Toni Romano, Alfredo, le presenta a una mujer que quiere encontrar a

su marido, Otto, que desapareció con unos valiosos documentos de Ignacio Elósegui, su jefe, Toni Romano negocia con la mujer con habilidad:

-Espere, le costará dos mil pesetas diarias, con un adelanto de una semana, gastos extraordinarios aparte, como viajes o cualquier extra de otro tipo. Además, cien mil pesetas si encuentro a Otto y ciento cincuenta mil si es dentro del plazo de tres días. Aguarde- dije ante el gesto de la mujer-, hay más. Quiero completa libertad para llevar el asunto a mi modo, sin coacciones de ninguna clase. Lo dejaré cuando no me guste o lo estime necesario, y en ese caso considerará perdido el dinero que me dé por adelantado.

Me miró fijamente.

-Es mucho dinero.

-No hago rebajas. He tenido que prescindir del mayordomo y del chófer por querer sindicarse. (35)

No obstante, Toni Romano es un personaje con mayor consciencia social y moral que otros detectives. Cuando tiene alguna duda sobre la transparencia de un caso, rechaza el trabajo. Según leemos en una entrevista con el propio autor, este afirma que su personaje Toni Romano “es sobre todo un hombre honesto.” (Alex Oviedo, 2008). Esto lo podemos comprobar claramente en *Las apariencias*:

-Mire, el sueldo que voy a darle es mucho y no quiero excusas. Quiero que se ponga a buscar a ese chófer ahora mismo. Santos le dará instrucciones.

-Ser su empleado no entra dentro de mis cálculos, señor Céspedes.

-¿Qué ha dicho?

-Gracias, pero no me interesa.

-Comprendo.- Se retrepó en el asiento y sonrió-. Quizá sea usted un hombre de negocios y yo no me haya dado cuenta. Está bien, ¿cuánto quiere? Diga una cifra y tráigame a esa mierda de chófer.

-Usted y Santos se empeñan en endilgarme no sé qué complicidad con el chófer. A ese tipo no le conozco, no le vi hacer nada en el cadáver de Cazzo y no lo he visto desde entonces. ¿Está satisfecho? Mi

respuesta es no. (*Las apariencias*, p. 69)

Con este diálogo se puede tener una idea de qué tipo de persona es Toni Romano. Aunque se gana la vida por investigar estos asuntos, al tener la certeza de que el chófer que Céspedes le manda buscar no es culpable de lo que este le imputa, por ser el mismo Toni testigo de los acontecimientos, rechaza seguir adelante con el caso. Al final, por negarse al negocio de Céspedes, Toni queda en peligro y, aunque no gana dinero por la investigación de este caso, el detective empieza a indagar en razón de su propia duda.

Hasta en las novelas que hemos visto anteriormente, no había ningún caso en el que un detective protagonista investigase un caso sin recibir dinero durante todo el desarrollo de la misma. En *Las apariencias*, Toni se dedica a la investigación de la desaparición del chófer sin ninguna compensación. Podría definirse a Toni Romano como un personaje menos convencional que el resto en cuanto a su desinterés por el propio lucro. Según Gum-Young An (1992: 195), “Esta moralidad del protagonista hay que asociarla a su afán de libertad y a su postura idealista: su independencia es irrenunciable. Es aquí donde la obra se aparta con más claridad del realismo. Su explicación quizá la encontramos en el fondo de idealismo que subyace en el autor”.

3.3.2. Juan Delforo, alter-ego de Juan Madrid

Como veíamos en la saga Carvalho, cuyo protagonista es alter-ego de Manuel Vázquez Montalbán, el alter-ego de Juan Madrid no es su personaje principal Toni Romano, sino un secundario, el periodista Juan Delforo. Ya sabemos que el autor, antes de escribir las novelas fue periodista y colaboró con muchos medios como *Cambio 16*, *Diario 16*, *Historia 16*, etc. Juan Madrid divide su experiencia en dos personajes: el detective Toni Romano y su amigo periodista Juan Delforo. El mismo autor comparte el pasado del boxeo con Toni Romano y su carrera de periodista en *Cambio 16* con Delforo. Este periodista es un amigo del protagonista y aparece por primera vez en *Un beso*. Toni le pide favores de vez en cuando para su investigación:

Le contesté y marqué el número de *Cambio 16* y pregunté por Juan Delforo.

-Fernando acaba de preguntar por ti- le dije a Luis.

-¡Coño, no le dejen a uno tranquilo! – dijo marchándose.

-¿Juan Delforo? – pregunté a la telefonista.

Aguardé. Era muy tarde, pero sabía que Juan estaba encargado de las noticias de la última página y que se quedaba en la revista hasta el final. Enseguida escuché su voz ronca por el tabaco negro.

-Soy Toni Romano, Juan- le dije-. Escúchame, ¿qué sabes de un local llamado La Luciérnaga, que fue asaltado por una banda de fascistas?

-¿No lees *Cambio*? Salió en el número pasado. Lo escribí yo. ¿Por qué me lo preguntas?

-Sé quién lo ha hecho y probablemente las razones- le dije a través del hilo-. Te daré toda la información que necesites a cambio de que investigues tú también.

-¿En serio?- me cortó-. ¿Hablas en serio? ¿Vas a darme información sobre las bandas fascistas? (*Un beso*, p. 64)

La apariencia de Juan Delforo es bastante similar a la del mismo autor. Toni Romano describe a su amigo periodista físicamente:

Era Juan, que me saludó ruidosamente y pasó adentro sentándose en el sofá. Era un hombre joven y casi calvo con el pelo que le quedaba alborotado y muy largo. Gastaba bigote y gafas redondas y movía los ojos sin cesar. (86)

Toni le pide a Delforo que investigue sobre Ignacio Elósegui y una sociedad inmobiliaria donde se supone que “Elósegui es el que paga a los que actúan en el barrio de Malasaña y detrás de todo eso está la empresa y los socios de Elósegui” (*Un beso*, p. 87). Juan Delforo le da información a Toni Romano sobre Elósegui y sus aliados y eso aporta mucho a la investigación del detective. Durante el desarrollo de la investigación del caso, Delforo escribe para su medio, pero queda claro que se le presiona para que no escriba si el tema puede herir cualquier sensibilidad política: “El director no quiere que ponga el nombre del partido fascista, Resurrección Española, que está detrás de todo ello, hasta que no tengamos pruebas

concluyentes” (87). Esto también puede hacernos pensar en una realidad en aquel momento en la que, para un periodista, no era fácil contar cuanto quisiese o fuese real. Esta censura recreada es más evidente en la última página de *Un beso*:

A Juan Delforo no le dejaron publicar nada. Su director no quiso y sus razones tendrá. Hay quien dice que la revista comenzó a llenar, desde entonces, sus páginas de publicidad, pero esto son habladurías. Lo que sí es cierto es que el pobre Juan recibió espeluznantes anónimos con una cruz gamada y, aconsejado por su director, que le aumentó el sueldo, se tiró un mes en Marruecos tomando el sol. (187)

Precisamente por eso el propio Delforo dejó su trabajo en *Cambio 16* y se convirtió en novelista en la séptima novela de serie Toni Romano, *¡Adiós, princesa!* (2008). A partir de esta novela, Juan Delforo es el alter-ego real de Juan Madrid ya que se convierte en un escritor de novelas policíacas. El novelista Delforo también escribe las novelas protagonizadas por el detective Toni Romano, antiguo policía...:

Alex Oviedo: ¿Juan Madrid se ha sentido presionado como Juan Delforo?

Juan Madrid: En el terreno psicológico sí. Estoy cansado de que la gente me diga: “¡Coño!, pero si este tipo ha sido uno de mis redactores! Y ser escritor es otra cosa.” (Alex Oviedo, 2008).

En la entrevista realizada por Alex Oviedo, Juan Madrid declara cierta molestia psicológica, al igual que el novelista Juan Delforo como escritor, presionado también por las circunstancias de coacción en que los medios para los que trabajó estuvieron imbuidos. Esto acerca más a ambos escritores, al real y al de la ficción.

3.3.3. Sin inmunidad y solución sin salida

Al igual que la mayoría de detectives de novela negra Toni Romano también vive cerca

del peligro varias veces. Toni no es una persona especial sino un hombre corriente, a pesar de que ha vivido en medio del hampa, cuya vida transcurre cerca de la marginación y su barrio Malasaña, plagado de gente peligrosa. Como el escritor realmente vivió en este barrio y lo conocía muy bien, pudo describirlo con acierto en el momento en que escribió sus novelas. Según Juan Madrid, “ese año el barrio de Malasaña era asolado casi a diario por bandas fascistas y en *Cambio 16* me encargaron que hiciera un reportaje. Para ello me puse en contacto con gente del hampa, a la que había conocido en la cárcel, cuanto estuve detenido por mi militancia en el Partido Comunista de España. En particular con un tipo llamando Braulio, que había sido boxeador en tiempos.” (José Manuel Fajardo, 1989). Con este escenario, en sus novelas no falta la agresividad y el riesgo, que destacan más que en las novelas de Manuel Vázquez Montalbán y de Eduardo Mendoza.

En *Un beso*, cuando Toni fue a un bar que estaba delante de la casa de su sobrino Alfredo, encontró a Marga, la mujer de Elósegui, que no dudó en apuntar a Toni con un pistola:

-No vas a reírte de mí, Toni Romano, Carpintero, o como te llames. Ni tú ni la mierda de tu sobrino. Os habéis pasado de listos.-Enderezó la pistola y apuntó derecho a mi cabeza-. Te voy a agujerear la piel, nene. ¿Sabes? (*Un beso*, p. 150)

En otra escena de *Las apariencias*, Loren y Lacampre están a punto de matar a Toni, que estaba atado mientras lo apuntaban con el cañón de una Browning. Esta escena genera suspense porque ya sabemos que el detective Toni no es como el detective clásico que tiene inmunidad ante el riesgo, y tampoco es un héroe o un intelectual que siempre está preparado para un ataque con su revólver, como Sherlock Holmes. A Toni se le presenta como alguien que puede resultar herido o incluso muerto. En una escena, Santos salva a Toni y, a continuación, comienza un tiroteo:

Dos puntos rojos surgieron en la frente de Loren, no más grandes que una moneda de peseta. Abrió la boca y los ojos se le vidriaron, dio dos pasos hacia atrás y los focos del coche le alcanzaron de lleno. Cayó de rodillas, pretendió levantar el brazo y finalmente gimió, desplomándose silenciosamente. [...] Del cañón del revólver surgieron las llamaradas

azules, tres veces. El cubano pareció tropezar, y su cabeza golpeó sonoramente la chapa del coche. Sus manos se aferraron a la puerta y se quedaron allí un tiempo que se me antojó largo. Luego vi cómo resbalaba y caía de espaldas sobre la grava del jardín. (*Las apariencias*, pp. 176-177)

Gracias al ex compañero de Toni en la Policía, Toni se salva y escapa del lugar del tiroteo. El ex policía Santos le dice a Toni que su vida ha estado en peligro, y parece que Romano, al fin y al cabo, no es un detective, porque se nota su falta de sagacidad en el caso. Normalmente el detective salva a la gente y se salva sí mismo de un modo activo; analiza e intuye los peligros y el fondo de los asuntos. Toni indaga a Santos y él responde:

-Me da la impresión de que todo el mundo sabía lo que me iba a pasar menos yo- dije expulsando el humo de cigarrillo-. ¿De modo que el Boleros te llamó? ¿Cada vez que me ofrecías trabajar con Céspedes era para proteger mi vida, Santos?

-Mitad y mitad. Hasta ayer noche Céspedes estaba seguro de que tú y el chófer estabais compinchados. No tenía sentido matarte a ti y dejar libre al chófer; pero ayer Zacarías se puso en contacto contigo y arregló el asunto con Céspedes. Zacarías ha sido listo, y tú no. El asunto se había terminado, pero no para el cubano; no se fiaba de ti. Podrías ir con el chivatazo a la *bofia* en cualquier momento. (178-179)

Esta falta de perspicacia del detective Toni también aparece en *Un beso*. Cuando Toni visita a Ana, amante de Otto, ella le ofrece un vaso de martini seco y Toni bebe un sorbo. Ana se acerca a Toni y de repente le ataca, por lo que cae al suelo, indefenso:

-¡Qué estúpido eres!

-No me importan las cartas de Elósegui, encanto, sino un borrachín empedernido amigo mío.

-¿De qué hablas?

Yo estaba de espaldas a la puerta, ella me miraba ahora y se llevaba la copa a los labios. De pronto me volví y pude ver un brazo alzado. Intenté esquivarlo, sentí un golpe en la parte alta de la frente y después

otro, y me sumergí en un mar de estrellas y fogonazos.

Cuando desperté todo estaba oscuro. Escuché susurros y un suave taconeo en el suelo. Reconocí la voz de Ana que musitaba algo y que era respondida con el mismo tono de voz. Me di cuenta de que tenía una venda sobre los ojos y los brazos atados detrás. Procuré no moverme y aguzar el oído, pero de pronto todos los sonidos cesaron. Luego una puerta se cerró y escuché el apagado todo de unos pasos acercándose. Fingí que seguía desvanecido.

-Sigue dormido- dijo una voz de hombre- ¿No lo habrás liquidado?

-No- dijo otra voz masculina-. Ayúdame. (*Un beso*, pp. 156-157)

Como vemos en estas escenas, Toni Romano como detective no es demasiado sagaz, incluso es, a veces, fácil de engañar o detener. Casi siempre se encuentra vulnerable ante las situaciones de peligro y no tiene la inmunidad de un detective intelectual. Esta inmunidad del detective que nunca recibe un golpe, o que es un súper-héroe que sale de todas las situaciones arriesgadas, no funciona en la novela negra española. El detective de la novela negra española, en términos de inmunidad e intuición, se parece más a una persona normal y corriente. Esta situación puede transmitir desencanto y desesperanza.

Otra de las características de la novela negra española es que no tiene “solución”, a pesar de que se haya descubierto el asunto. Como en las novelas de Manuel Vázquez Montalbán y de Eduardo Mendoza, Juan Madrid establece finales, si no abiertos, sí sin salida, en los que a resolución del asunto nunca puede resolver ni solucionar la corrupción social en la que la novela está inmersa. En *Un beso*, lo ocurrido al final no puede ser revelado por Elósegui, que es el principal criminal y obstáculo del caso:

Nadie pudo enterarse de qué revista había comprado las cartas de Otto, porque nunca se publicaron. Dicen que Elósegui las volvió a comprar o que en la revista entró miedo. Probablemente ocurrieron las dos cosas. Los manejos de Elósegui con los grupos fascistas tampoco salieron a la luz en el juicio, no había pruebas de ninguna clase. El taimado Elósegui sacó a relucir una denuncia por robo de su caja fuerte de dos millones de pesetas y Ana (Roberto en el juicio), Torrente, Dani y Charli quedaron como los autores del robo. A Ana le cayeron dos años por complicidad y

encubrimiento. Yo quedé –aconsejado por mi abogado- como un amigo de Elósegui que descubría el pastel. Al parecer no había ninguna posibilidad de demostrar que las cosas habían sucedido tal como sucedieron. Es decir, que si Elósegui quería podía implicarme también en el supuesto robo. De modo que negoció con mi abogado este punto a cambio de que Alfredo devolviera el resto de las cartas. El señuelo fue una contrata para montar un bar en un ministerio, donde Elósegui tenía mucha mano. (186-187)

Aunque Elósegui era el líder de estos actos delictivos, al final compra a la gente para ocultar su delito y se queda libre del crimen. Pero a sus cómplices los metieron en el cárcel por lo que había hecho, y Elósegui se encargó a su vez de controlar la prensa para que el asunto no se publicara. Elósegui era una persona poderosa y adinerada, y eso significaba hacer lo quisiera, incluso matar personas. Se trata también de retratar la inmunidad que ostentaba el poderoso en la sociedad de entonces. Este final nos muestra una corrupción profunda de la sociedad y transmite un gran desencanto.

En *Las apariencias* también el caso está cubierto por el poder de Céspedes. Al final, Toni Romano se entera de lo que pasó en este asesinato. Pero aun así no se condena a nadie por el caso. Cuando habla Toni con Céspedes, podemos comprobarlo:

-No tengo nada que hablar con usted, Céspedes.

-Sí quiero proponerle un trato.- Hizo una pausa-. Yo sé cuándo pierdo y cuándo gano y usted deberá saber lo mismo. Si acude a la policía con las tonterías que le pasan por la cabeza, está listo. Le pondré una denuncia por injurias y la ganaré. ¿Me escucha? No hay una sola hierba torcida en el lugar adonde lo llevaron Loren y Lacampre, y en lo que respecta a ellos, es como si nunca hubiesen existido, nadie se dará cuenta de que han desaparecido, de modo que no tiene ninguna prueba. Piénselo bien, porque Santos no dirá una palabra, y menos Zacarás. Ahora le toca jugar a usted y espero que no se precipite. Lo único que tiene como evidencia es a un muchacho rubio con la cara picada de viruela, al que creyó ver en un lugar oscuro. Ese imbécil de hermano de Lacampre mató a Cazzo por accidente, no era eso lo que queríamos hacerle... En fin, eso ya ha pasado. Santos le dará cien mil pesetas

como compensación por todo lo que se ha molestado. ¿Qué dice?

-No.

-Como quiera, pero le recuerdo que el caso está cerrado y que nunca se volverá a hablar del chico rubio. Legalmente nunca ha salido de Miami y, de todas formas, por la cuenta que le trae, tardará mucho en volver a España... Toni, hay trabajo para usted, Santos tenía razón al cuidarle tanto. Usted vale mucho. (*Las apariencias*, p. 196)

Aunque la gente de Céspedes mató a Cazzo, y la colombiana, Loren y Lacampre lo sabían, este caso no se revela oficialmente. Como siempre, Céspedes mandó a Santos para que comprara a los testigos y estos aceptaron. Incluso el chico rubio, verdadero asesino de Cazzo, aunque por accidente, se marcha a Miami, con un pasaporte manipulado en el que consta que no ha dejado su propio país, por lo que nunca es culpado ni procesado por la ley. Céspedes sigue su carrera empresarial manteniendo el poder, lo cual forma parte de la “solución” de la novela policíaca, en este caso, sin salida.

Juan Madrid demuestra la típica trama de novela negra española a través de la escena en que un caso molesto se encubre con dinero y poder. En palabras suyas, sus novelas nos enseñan que “De todas formas hay una tendencia a pensar que la delincuencia la realizan los marginados. Esto es mentira; los grupos sociales más poderosos son los que más delitos cometen, a diario. Lo que pasa es que estos no suelen salir en las páginas de sucesos.” (Borja Casani, 1985). Los que tienen dinero nunca tienen la culpa y los que no tienen dinero siempre soportan la culpa de todo, porque es más fácil manipularlos a través de lo que más carecen y desean, en este caso, el dinero.

3.3.4. Peculiaridades de Toni Romano

El protagonista Toni Romano es, como ya hemos señalado en alguna ocasión, ex boxeador y ex policía. Así, en las novelas aparecen numerosos comentarios sobre el boxeo, y el mismo detective recuerda de vez en cuando su pasado en el *ring*. El mismo autor, en una entrevista con David G. Panadero, habla de cómo empezó en el boxeo:

De muy joven coincidí en la pensión donde vivía con un boxeador cubano llamado Quiñones, que vendía puros de contrabando por los antros de la zona centro. Era de la escuela de Mantequilla Nápoles y se entretuvo en enseñarme a lanzar las manos y a moverme, a golpear y a salir. Pero no lo aproveché bien. Era miope, no me entrenaba lo suficiente y tenía muchas cosas que perder, de modo que nunca fui, ni siquiera, un mediocre peso ligero durante los entrenamientos. (David G Panadero, 2003)

En *Un beso*, cuando se encuentra con Luis Torrente, Toni recuerda la juventud de ambos:

Luis y yo construimos nuestro saco en el garaje de Berto con piedras y arena y nos cubrimos las manos con vendas y lo golpeábamos hasta que nos salía sangre y los nudillos se dislocaban y teníamos que curarnos con ácido bórico y polvo de curtir cuero para endurecer las manos. [...] Entonces queremos salir adelante, abandonar el barrio que nunca he abandonado, ser alguien, sobresalir, mandar afuera la miseria, soñar con que alguna vez vamos a tener lo que con el jornal de repartidor de hielo de Torrente y con el mód de chico de los recados en la tienda del señor Marcos no tendríamos nunca. 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. (*Un beso*, pp. 47-48)

Según los comentarios de Toni, comenzaron a boxear para escapar de su vida de pobre, Soñaba en abandonar su barrio y moverse hacia la nueva vida. Como dice él mismo, “queríamos salir adelante, abandonar el barrio que nunca he abandonado”. Por eso sabemos que, al final, con cierto desencanto, no tuvo éxito con el boxeo:

La vieja historia; otro insensato que quería ser boxeador, ser alguien. Dos o tres llegan y el resto se queda en la cuneta con los sesos tan trabajados que apenas pueden articular palabra. (26)

Cuando termina de hablar Toni con Botines, que está en contra de Elósegui y quiere echarlo del barrio, éste le da la mano y el detective imagina el estilo de un boxeador:

-Gracias por todo, Botines.- Le tendí la mano y me la estrechó con fuerza. Se había levantado como un muchacho bien educado. Era más alto que yo y en el *ring* no hubiera hecho un mal papel. Sus gestos tenían la agilidad y rapidez de un gato y los músculos se le adivinaban a través de la tela como bolas de billar bajo una alfombra. (81)

Toni Romano tiene un único pariente, que es su prima Dora, cuyo único hijo se llama Alfredo. Este quiere boxear como su tío Toni, pero el detective se opone a lo que quiere hacer su sobrino desde el punto de vista de un ex boxeador, que sabe muy bien de lo que habla:

-Con esos brazos no pienses en boxear. O el boxeo o las pesas.

-¿Qué les pasa a estos brazos?- Se palpó los bíceps como melones pequeños-. Son un ciclón.

-Son una mierda.

Le dirigí un corto al bíceps derecho. Dio un grito y replegó el brazo. Comenzó a frotarlo con fuerza.

-¡Me has hecho daño!- exclamó-. ¡Me va a salir un cardenal!

-No me digas que quieres boxear después de perder el tiempo con las pesas, méster Universo. Te voy a soltar un sopapo que vas a tener que ligar con careta. Un peso mosca rápido te hará fosfatina en el primer asalto. No eres más que un saco de nudos. Me gustará saber qué opina Ramper de un estilo. (28)

La reconstrucción del barrio de Malasaña es la historia que fundamentalmente se relata en *Un beso*. En este proceso Elósegui emplea a los matones para provocar el chantaje en el barrio y meter miedo a los habitantes locales para que vendan sus casas. Entre estos matones hay bastantes ex boxeadores como Yumbo García y Luis Torrente. Yumbo es un “ex boxeador, amigo de Toni Romano, al que le ofrecieron trabajar “arreando” golpes a progres en Malasaña” (*Un beso*, p. 87) y Luis está con Elósegui, supuesto provocador del caos en este barrio. Por eso, cuando Toni habla con su prima Dora sobre su sobrino Alfredo, se preocupa porque se ha metido en estos líos:

-A mí no me gusta que boxee, Toni. Pero es muy cabezota, ¿qué puedo

hacer yo?

-Ya no se trata de que boxee o deje de boxear. Eso es otro cantar.

-¡No me asustes! ¿Qué es, Toni?

-La joya de tu hijo se dedica a aporrear a progres en el barrio de Malasaña por tres mil pesetas diarias.

-A míno me cuenta nada- suspiró. (84)

El pasado boxeador de Toni Romano sigue siendo visible en las novelas posteriores de la serie, pero con una disminución de los comentarios a este respecto o con esa perspectiva. Solo en la novela de *Un beso* se destaca la historia como ex boxeador del detective. Así mismo, nuestro protagonista era policía. Esto es algo que empieza a contar en la primera novela de la serie de Toni Romano. Cuando el detective se encontró con Luis Torrente, este le pregunta: “Te saliste de la policía, ¿verdad?” (*Un beso*, p. 46) y Toni le responde con varias razones: “Lo peor es saber por qué me metí en la policía cuando el delegado de deportes me lo ofreció. Me figuro que pensé que era un trabajo fácil y que podría llevar pistola y fumar rubio, vestir bien y, sobre todo, no dejarme machacar en el *ring* por nada o por casi nada. Cosas que tú ya sabes” (47). La carrera del boxeo no era lo que pensaba Toni Romano.

A través de su historia podemos saber antes era boxeador y que, por no esforzarse en el *ring*, optó por la carrera de policía. En la novela siguiente, *Las apariencias*, Toni cuenta por qué escogió esta dura profesión, y también podemos saber cómo era su vida anterior:

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. (*Las apariencias*, p. 87)

Esta experiencia de haber sido policía destaca en los comentarios de Toni Romano en *Las*

apariencias. Cuando ocurre el asesinato de Cazzo en el bar Gavilán y el policía viene a investigar a los testigos, Baldomero le pregunta al dueño del bar sobre lo que pasó ese día, sin mucho éxito. Como Toni era policía, sabe bien del derecho del interrogado y lo dice:

-Un momento –le dije-. Si está interrogando a alguien, dígalo, porque tenemos derecho a un abogado que esté presente en el interrogatorio. Pero si lo que quiere es charlar con nosotros, está en su despacho, pero no insulte. No ha sido una noche agradable para nadie. (27)

Se sorprenden los dos policías después de escuchar a Toni y le preguntan cómo sabe tan bien sobre este tipo de derecho; Toni Romano está contando más de su pasado:

-Sabes mucho, ¿eh? ¿Cómo te llamas tú, gracioso?
-Antonio Carpintero- dijo entonces el policía más viejo, consultando mi carné.
[...]
-¿Dónde has aprendido a hablarle así a la policía?
- Fue policía.
Me miró fijamente.
-¿Estuviste en el Cuerpo?
-Salí hace cinco años. Puedes preguntar. (28)

Según José F. Colmeiro (1994: 248), “El policía es un personaje a caballo entre el mundo del orden y el mundo del hampa, con una perspectiva dual idónea para narrar desde dentro y fuera al mismo tiempo”. Juan Madrid también opina sobre el personaje de policía en la entrevista con José F. Colmeiro (1994: 248):

Yo ya partía de la idea de que el policía es el narrador perfecto del mundo contemporáneo desde hace 20 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.

Juan Madrid, a través de sus personajes, denuncia a la sociedad española de entonces, más concretamente, a la policía. Al ejercer la profesión de policía bajo el régimen franquista y deja ver cómo existía una corrupción arraigada en el autoritarismo y el poder. La mejor opción de su vida, como una salida a su mundo de adversidad, se convirtió, después de un tiempo, en un mundo de desencanto y corrupción:

La policía, a pesar de los discursos y de las pamplinas que se escribían sobre ella, 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 como las Mutualidades Laborales o los Sindicatos Verticales. Sé de comisarios con cuatro sueldos, algunos de profesor, acudir a burdeles y después condenar a prostitutas apelando a la Ley de Peligrosidad Social. A cambio de tanta corrupción, se conseguía una policía fiel y dedicada a encarcelar a desgraciados. Y el que no aceptaba aquellas cosas era tratado como sospechoso o imbécil. (*Las apariencias*, pp. 87-88)

En la primera novela de la serie Toni Romano el detective no opina ni critica la sociedad de la manera directa. A grandes rasgos, el protagonista se dedica a escuchar a la gente que critica y mantiene una postura objetiva en su mirada a la sociedad. Pero en el segundo libro, como vemos en la escena mencionada, Toni sí realiza férreas críticas hacia una policía corrupta y denuncia drásticamente la inmoralidad y la corrupción bajo el franquismo. Quizás el autor mismo quería hablar de eso por boca de su protagonista. Así que, por medio de la condición de su ex trabajo y la distancia que eso supone, el detective denuncia a la sociedad de manera directa.

Al final, Toni deja el Cuerpo de policía y sigue estando sin trabajo fijo hasta ahora. Como ha dicho el protagonista, “el que no aceptaba aquellas cosas era tratado como sospechoso o imbécil.” La honradez del protagonista choca con ese sistema y estado de cosas. Esto lo podemos comprobar en el siguiente diálogo de Santos, antiguo compañero de Toni en la policía que trabaja ahora para el financiero Céspedes:

Tú te mantuviste siempre limpio, Toni, eras un ejemplo en 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. Siempre te he admirado, Toni. Me hubiera gustado ser como tú. (179)

La conversación con el ex policía Santos nos informa sobre qué tipo de persona era Toni cuando era policía. También nos da cierta razón para que creamos en lo que dice y critica nuestro detective.

Resulta un hecho bastante común que los detectives de las novelas negras tengan determinadas aficiones, o mejor dicho, adicciones a productos dañinos para la salud como lo son el tabaco o el alcohol, como vimos con el personaje de Carvalho. Juan Madrid explica que, “Para mí fue un bombazo leer a Hammett, lo leí muy tarde igual que a Chandler, y me causó tanta impresión como cuando leía Faulkner o a Joyce.” (Borja Casani, 1985). Por este comentario sabemos que a nuestro autor le gustan mucho las novelas policíacas de estos escritores mencionados. José Manuel Fajardo (1989) también ha indicado en su artículo que “Juan Madrid hace repaso de sus autores de novela negra favoritos: Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, Thompson, Irish”. El protagonista de Juan Madrid se parece a detectives como Philip Marlowe, Sam Spade y Sherlock Holmes en el carácter y los gustos. Estos detectives siempre fuman y beben, incluso también el famoso detective español Carvalho, por lo que nos resulta curioso y chocante, a la vez que divertido, que el detective anónimo de Eduardo Mendoza beba pepsicola en vez de alcohol.

Toni Romano, cuando se sienta en algún sitio, enciende su cigarrillo por costumbre: “Yo me senté en una de las sillas y encendí un cigarrillo” (*Un beso.*, p. 127), “Me senté en una

silla y encendí un cigarrillo (*Las apariencias*, p. 87), “Me senté en uno de los taburetes y encendí un cigarrillo” (153); vemos que cuando bebe también lo enciende: “Yo removí el café, lo bebí y encendí uno de mis cigarrillos” (*Un beso*, p. 98), “Lo bebí y encendí un cigarrillo” (*Las apariencias*, p. 114), “-¿Qué te parece el café? No me ha salido mal, ¿verdad? Terminé la taza, encendí un cigarrillo y la llené de nuevo” (123). Fumar un cigarrillo aparece mucho más que la acción más saludable de beber agua. Se ve que Toni tiene adicción al tabaco porque, si no fuma, no se mueve para realizar la siguiente acción. Además, podemos adivinar que la costumbre fumar tiene otra función para Toni Romano:

Me senté a una mesa apartada y pedí un gin tonic. Después otro; me fumé un cigarrillo y conseguí quedarme relajado, aunque si me acordaba de los brazos de Marcos apretándome el cuello me volvían los escalofríos. (*Un beso*, p. 92)

Como vemos arriba, a Toni Romano el hecho de fumar le sirve para relajarse, así como el orujo le sirve a Carvalho para obtener tranquilidad. El detective es adicto al tabaco, pero también fumar le proporciona consuelo.

Hemos visto, en el caso del detective loco de Eduardo Mendoza, cómo una Pepsi-cola además de ser una bebida o adicción, también tiene una función rítmica, ya que en muchos casos su adicción a dicha bebida interrumpe la seriedad de la situación como contrapunto paródico en la caracterización tradicional del detective. En *Un beso*, cuando Toni estaba detenido por Marga, su afición al tabaco interrumpe la tensión circundante:

-Adelante, Toni.-Habló despacio.-Alza las manos.

-No voy armado- le contesté.

-Apoya las manitas en la puerta y échate hacia atrás.

Le hice caso. Se levantó y me registró.

-Siéntate en ese sillón. Y ningún truco.

-¿Puedo encender un cigarrillo? (*Un beso*, p.149)

A esa distancia, una bala Parabellum del 9 te puede abrir un agujero en el cuerpo por donde puede entrar un balón de fútbol. No le

pregunté si podía fumar, sino que, simplemente, encendí un cigarrillo. Como no me disparó, supuse que no le importaba y me pasé la mayor parte del tiempo fumando. (*Las apariencias*, p. 168)

En estas dos escenas, la acción de fumar parece el gesto más valiente que le queda al detective en medio de las situaciones en que se ve inmerso. En tal o cual situación corre el riesgo de morir, pero su adicción al tabaco interrumpe la escena y ayuda a la trama y al lector a liberar la tensión provocada. Estos gestos parecen algo cómicos, y esta hilaridad rompe el flujo de incertidumbre; además, con la repetición del gesto, se reafirma un carácter que en ningún caso pierde la compostura, el de Toni Romano.

El detective de Juan Madrid tiene otra particularidad y es que no le gusta escuchar que lo llamen tío, jefe o compadre. La primera aparición de esta circunstancia se ve en *Un beso*:

-¿Has decidido estudiar?

-No, tío. No es eso.

-No me llames tío. (*Un beso*, p. 28)

Desde entonces, Toni Romano no deja de insistir en que no lo llamen tío y sigue molestándose mucho, incluso con su sobrino Alfredo, que realmente tiene que llamar tío a Toni por su relación familiar. Cada vez parece que al detective este hecho le fastidia más, y algunas veces contesta con una grosería o amenaza:

-¿Eres tú el que quiere ver al Botines, tío?

-No me llames tío. No seas cretino. Puso mala cara, lo que no le costó excesivo trabajo, y me dirigía al barman. (*Un beso*, p. 75)

-Me has tomado el pelo, y a mí no me gusta que me lo tomen. Tú y esa Ana trabajáis para Elósegui, y que me maten si no me has contado más cuentos que un saco de tebeos.

-Tío...

-Llámame otra vez tío y te machaco. Inténtalo. (93)

La palabra “tío”, además de su habitual significado de “respecto de una persona, hermano

o hermana de padre o madre”, tiene otro significado: “como apelativo para designar a un amigo o compañero” según la Real Academia Española. Así que, el hecho de no querer escuchar que lo llamen tío tiene un sentido que va más allá de lo literal. En *Un beso*, el caso está relacionado con su sobrino Alfredo. Cuando este muchacho llama a Toni tío es, primeramente, porque realmente es su tío, pero la negativa de Toni parece deberse al interés que tiene por su independencia como detective honesto, desligado de las apariencias que la relación familiar pueda traer consigo. Esto le hace más profesional en su trabajo. También, por otro lado, podemos pensar que negarse a que lo llamen tío con el sentido de “amigo o compañero” significa que Toni quiere alejarse de la gente en quien no tenga confianza y tratarlos con distancia, como alguien que no quiere meterse en la vida de otra persona. Nuestro detective, con su peculiar carácter, pasivo y poco social, parece que quiere estar solo en su mundo.

En *Las apariencias* Toni sigue teniendo este tipo de particular preferencia, esta vez con la palabra “jefe” y “compadre”. Cuando Toni fue al Sirocco para investigar sobre la colombiana que se llamaba Consuelo, fingió que era un cliente para un masaje y una masajista entró donde Toni Romano estaba esperando. En aquel momento Toni le preguntó si conocía o sabía algo de la mujer que buscaba:

-El encargado la sacó de malos modos. Se organizó una movida de aquí te espero, no sé por qué. ¿Me comprende, jefe?

-Déjame de llamarme jefe. ¿Por qué la echaron?

[...]

-¿Qué le ha hecho esa tía, jefe?

-He dicho que dejes de llamarme jefe, y vete. Pero si me has *tapujao*, te *amanillo* la geró. ¿Te has enterado?

-He sido legal, jefe. ¡Por mi madre!

-Vete ya. (*Las apariencias*, pp. 77-79)

En la segunda novela de la serie Toni Romano ocurre el caso del asesinato de Cazzo. Como este asesinato tiene que ver con el poder de Céspedes y sus subordinados sudamericanos, podemos pensar que, en la relación que tienen entre ellos, existe cierta jerarquía. Podemos pensar que, el hecho de que Romano se niegue a que lo llamen “jefe”

signifique rechazar la jerarquía de la sociedad.

En *Las apariencias* vemos que a Toni no le gusta que lo llamen “compadre”, que significa lo mismo que “amigo”. Cuando Toni visita a Zacarías, el chófer lo llama “compadre” y Toni se molesta sobremanera:

-¿Sabes una cosa? Creo que estás zumbado, compadre.

- Eres un cerdo embustero, Zacarías. Y no soy tu compadre, no vuelvas a llamarme compadre.

[...]

-¡Ja, ja, ja! Tienes gracia, compadre.

-Como sigas llamándome compadre, voy a tener que sacudirte más, Zacarías... (*Las apariencias*, pp. 140-141)

En estas escenas se ve que Toni marca distancia con Zacarías y eso implica que el detective no tiene ninguna intención de acercarse a otro individuo personalmente. Esta negativa de Toni a escuchar palabras como “tío”, “jefe” y “compadre” nos muestra que el detective es una persona peculiar, rebelde con las convenciones de esta sociedad en que se mueve, y radical en este punto. Se niega a la organización social de entonces y, como detective, es más objetivo e inflexible que los otros detectives presentados. No se inclina, ni tiene favoritismos por relaciones familiares o de amistad.

El personaje femenino normalmente aparece ligado al de seductora o, por el contrario, como una conquista del detective en la novela negra. En las obras de Manuel Vázquez Montalbán el detective Carvalho siempre seduce a las chicas, ya sean clientes o amigas, al mismo tiempo que mantiene una relación con Charo, que ya sabemos que se dedica a la prostitución como profesión. Con frecuencia se detallan las escenas en las que se acuesta con las chicas mediante una serie de descripciones del hombre con deseo carnal a quien le gustan las chicas, y observa siempre sus cuerpos con atención. Comparado con Carvalho, el protagonista de Eduardo Mendoza no las menciona mucho y es un tipo más pasivo, imaginamos también que por falta de oportunidades. Sin embargo, Toni Romano es el que menos observa a las mujeres, y no describe mucho sus cuerpos ni escenas de sexo. Su forma

de escribir sobre los personajes femeninos es simple y corta:

Estaba fumando, desnuda de medio cuerpo abajo y cubierta con un jersey fosforescente. Su carne era morena y apretada como la de las cabras. No había sombra de miedo en su voz. (*Un beso*, p. 74)

Entonces pareció darse cuenta de sus pechos. Tomó un diminuto sujetador que apenas le cubría los pezones oscuros y erguidos y se lo ató a la espalda. (105)

Toni describe a la chica brevemente y con muy poco detalle. Tampoco expresa su opinión subjetiva, por lo cual, no podemos saber cómo se siente. Ante la tentación, Toni no se destempla y siempre está despierto, pensando de forma racional. Casi todos los detectives de las novelas policíacas, incluso los clásicos, siempre se pierden ante la tentación femenina y alguna vez están con ellas. Pero Toni lo supera y no se inclina con emoción temporal de deseo sexual:

Me acarició la mano y se humedeció los labios con una lengua roja y grande. Luego, acercó sus labios a los míos y me besó. Su lengua entró en mi boca como una saeta y la recorrió de arriba abajo. Me mordió los labios y me estuvo besando hasta que perdí la noción del tiempo. Por fin nos separamos; yo bebí un trago de mi vaso y encendí un cigarrillo. Ella se levantó.

-Vamos, te entregaré las fotocopias- me dijo tomándose de la mano.

Yo la aparté.

-Lástima, cariño. Pero eres más falsa que un duro de madera. Que te aprovechen los millones.

Dio un respingo como una gata acorralada. Yo le agarré la muñeca con fuerza.

-Antes de irte, paga el martini. Solo invito a quien quiero invitar.

Dejó que se soltara y sacó doscientas pesetas del bolso. Las arrojó sobre la mesa.

-¡Estúpido de mierda!- me insultó roja de ira. Se dio la vuelta y la vi salir.

(*Un beso*, p. 135)

En *Las apariencias* Toni también tiene una novia, al igual que Carvalho tenía a Charo. Pero hay una gran diferencia entre estos dos detectives, y es que Carvalho sabe mucho de mujeres y de cómo tratarlas, mientras que Toni parece inexperto en esto. Cuando se acuesta con su novia Lidia, se nota este aspecto:

Dejé de pasear y volví al sofá. Nos abrazamos, no se me ocurrió algo mejor que hacer en aquellos momentos. La besé, ella cerró los ojos y entornó su boca brillante de humedad. [...] Nos aplastamos uno contra el otro, siguiendo el viejo y conocido rito. Más tarde se dio la vuelta en la cama y mostró su fea cicatriz en la espalda, a la altura del hombro derecho. Era una línea blanquizca y zigzagueante en forma de pequeño cuerno. Le acaricié la espalda, pero no se despertó. Dormía con la placidez de los niños. (*Las apariencias*, pp. 149-150)

Toni no es un hombre expresivo con sus sentimientos, y eso le diferencia de los otros dos detectives. Cuando Lidia llega a casa de Toni, él está con la hija de su cliente. Lidia se enfada por ver a los dos juntos, se siente celosa y se queja de Toni. Él no lo toma en serio, no cree que sea una cosa grave en la relación, y no le da ninguna explicación a Lidia a pesar de que no pasó nada con la otra chica. En las novelas de Juan Madrid el detective parece un hombre torpe con las mujeres, como si estas no tuvieran mucha importancia en su vida:

-Lidia, me voy.

-¡Eh!, ¿adónde vas?

-Tengo que hablar con el Boleros.

-¿Cenamos luego en el Carmencita?

-De acuerdo, a las diez y media, pero no me esperes mucho. A lo mejor no puedo ir.

-Tengo que saberlo. ¿Vas o no vas?

-Yo no puedo darte seguridad. No sé lo que puedo hacer después.

-Soy una idiota, muy bien, de acuerdo. Haz lo que te dé la gana.

-No se trata de eso, Lidia.

-Sí, se trata precisamente de eso, Toni. He hecho muchas tonterías en la vida, muchas, y los hombres no son únicamente todas las tonterías que

he hecho. Ya no soy una niña, ni tú un niño. Quiero algo seguro, no ir y venir a esta casa como el cobrador del gas para que me des un revolcón. Esta tarde, ahí arriba en la escalera, mientras estos tós te aguardaban para..., para..., hacerte algo malo, me he dado cuenta de que no soy nada tuyo, ni siquiera una amiga o una parienta, solo Lidia, la chica del guardarropa, y si me llegan a ver, seguro que me hacen daño, ¿sabes?, me hacen daño, por nada, porque tú no eres mi marido, ni mi novio, ni nada, ¿sabes? (*Las apariencias*, pp. 150-151)

Al final Toni llegó al Carmencita pero, antes de ir al bar, pasó por la casa de Zazá Gabor. Parece que a Toni le importa más su trabajo porque, antes de ir a ver a Zazá, “Dudé entre el Carmencita o el amigo Zazá. Opté por lo último y me dirigí a la calle de la Cruz.” (*Las apariencias*, p. 160). Pero cuando va a su casa, se encuentra con el cadáver de Zazá, por lo que se retrasa y, cuando llega al Carmencita, Lidia ya se ha ido:

-Tu chica ya se ha ido, Toni- me dijo al verme.

El local estaba en penumbra y cenaban tres o cuatro rezagados.

Saludé a Pepe, el padre de Rafa, y a su tía Carmen.

-Traes mala cara, ¿qué te pasa?

-Nada. ¿A qué hora se ha ido?

-Hará quince minutos. ¿Quieres un vino?

-Sí

Me colocó delante el vino. Era un buen Valdepeñas de la provincia de Toledo a pesar del agua que le echaban. Bebí ese vaso y Rafa me colocó otro.

-La chica se fue hecha una furia. ¿Tienes muchas como ésa?

-Tengo un harén en casa. Oye, Rafa, ¿has estado alguna vez en El Edén? (*Las apariencias*, p. 162)

A pesar de lo que el camarero le dice a Toni sobre su novia, este se queda en el bar preguntando por El Edén, cuyo dueño es Rubén Lacampre; es decir, sigue preocupándose por el trabajo. Al final Lidia deja la relación y empieza una nueva vida con Braulio, ex compañero de Toni. Nuestro detective solo se siente triste al observarla de lejos. Nunca más vuelve a

verla.

Como hemos visto hasta ahora, el detective Toni Romano no es mujeriego, sino que más bien es tímido y pasivo. Este carácter de Toni hace que sea muy creíble también su honestidad en el trabajo y en su vida, así como el hecho de dejarse llevar siempre por la razón, y no por los sentimientos.

3.4. Indagación

Juan Madrid también estuvo en cabeza de los grupos estudiantiles de manifestación en la época del régimen franquista y era miembro del Partido Comunista, como Manuel Vázquez Montalbán, por lo que en sus obras se aprecia una inclinación hacia la realidad política. Ya sabemos que Juan Madrid fue colaborador de *Índice*, *Triunfo* y *La Calle* y también ejerció de periodista en la revista *Cambio 16*, más tarde en *Historia 16* y *Diario 16*, por lo cual el autor tiene bastante experiencia para contar los casos y maneja bien la intriga policíaca en sus novelas. En un debate³⁴ Juan Madrid opina por qué ha decidido escribir novela negra:

Yo quería contar las historias que no podía contar como periodista. No podía porque me caía una querrela criminal. Pero en mi primera novela, *Un beso de amigo*, era descubrir algo que sabía todo el mundo, pero había que contarlo, y es que los grupos fascistas estaban controlados por el estado, formaban parte de las cloacas del estado. Y dices, pues vaya descubrimiento, sí, pero hay que contarlo. Mejor hacer un reportaje, pero no existe la prensa. La prensa se murió ya hace mucho tiempo. Entonces, qué es lo que existe ahora. Pues son grupos como la novela de Hammett, *La cosecha roja*, son grupos que están luchando por ver quién controla la ciudad, son grupos de un lado y grupos de otros. Entonces nosotros quedamos en medio. ¿Mienten los periodistas?, ¿mienten los historiadores?, y ¿qué pasa con los novelistas?, tenemos que contar la realidad desde nuestro punto de vista, y evitar el discurso único.

³⁴ Juan Madrid, “Origen, trasfondo social y actualidad de la novela negra”, Debate celebrado en la Escuela Julián Besteiro dentro del ciclo *Iniciativas para la promoción de la lectura*, 2009.

Entonces quizá, lo que llaman la novela negra, sirva un poco para eso.

Denunciar lo que estaba oculto en la sociedad española de entonces es el objetivo para escribir la novela negra por parte de Juan Madrid, haciendo gran hincapié en contárnoslo. Bajo el franquismo hubo censura para los periodistas y estos no podían escribir la realidad tal como les parecía ni podían hacer un reportaje real. Todo lo que se oponía al Estado no estaba permitido en los medios y, al llegar la democracia, la situación era igual para la prensa. El detective de Juan Madrid lo dice en *Las apariencias*: “Me han dicho que ahora con la democracia las cosas han cambiado. No lo sé.” (*Las apariencias*, p. 88)

3.4.1. Tema político y económico

Teóricamente a partir de la muerte del dictador Franco llegó la democracia, con tardanza, a España. Pero en *Un beso* podemos observar que “poco después de que muriera el General” (p. 15), todavía los funcionarios del antiguo régimen mantenían su cargo y los políticos estaban relacionados con un grupo inmobiliario y bancario para reconstruir el barrio de Malasaña de Madrid. Esta historia se basa en argumentos del reportaje que realizó Juan Madrid siendo periodista en aquel momento. Descubrió que después de unos años de la muerte de Franco aumentó la violencia criminal y el enfrentamiento entre los grupos de extrema izquierda y los falangistas, pero que este caos fue organizado por los políticos que estaban aliados con la clase alta económica y que aumentaron sus bienes durante la dictadura. Podemos verlo en la siguiente escena de *Un beso*:

Me quedé en un vestíbulo adornado con pesados y oscuros muebles de maderas finas, mientras la chica se perdía en el interior. Encendí un cigarrillo, observando el gran retrato de Franco dedicado al dueño de la casa y enmarcado en bronce. (*Un beso*, pp. 19-20)

Después de encontrar a la hija de su cliente, que había desaparecido con sus amigos del colegio, Toni Romano visitó su casa para cobrarle. Como vemos arriba, la casa es lujosa y podemos saber que esta familia es rica y el retrato de Franco es visible en el interior. Eso es un indicio de que la prosperidad de su hogar está en deuda o al menos relacionada con el

régimen franquista, ya que aún se admira al dictador fallecido. Juan Delforo, periodista y amigo de Toni Romano, investigó sobre Elósegui, que es capitán de industria, consejero de empresas y hombre de negocios con la ley, y se basa en él para su reportaje, como lo hizo realmente el mismo autor Juan Madrid. En el diálogo de Juan Delforo se desvela la historia corrupta sobre la reconstrucción de este barrio:

-He investigado lo de Elósegui. Me ha dicho un arquitecto progre del Ayuntamiento, llamado José Mari Arranz, que la sociedad se llama Promadrid, S.A., fundada hace cosa de un año. El presidente es Elósegui y entre el Consejo de Administración se encuentran peces gordos, dos antiguos concejales del Ayuntamiento y un tal Ruperto de Resurrección Española, el partido fascista. La conexión creo que va por ese camino. Si logramos demostrar que Elósegui paga a las bandas fascistas o a esos pistoleros, vamos a hacer el reportaje del año. Promadrid se dedica a condicionar edificios antiguos en el centro de la ciudad y a construir esos terribles bloques de cemento en el extrarradio. Medio Móstoles es de ellos y también la zona de San Fernando de Henares. (*Un beso*, p. 113)

Fue una gran conexión entre el dinero y el poder. Elósegui provocó el chantaje en este barrio con sus aliados, incluida la policía, que debería estar más del lado de los ciudadanos. La corrupción también estaba arraigada en el mundo de la fuerza pública. Toni Romano, cuando era policía, ya se dio cuenta de esta corrupción:

-Bueno, verás... había veces que no distinguía entre ladrones de bolsos y ladrones sentados en despachos con secretarías y cargos sindicales. Cosas que había que callarse y otras que no. Ciertas actuaciones a muchachos y muchachas cuya actividad más delictiva consistía en soñar en un mundo mejor. Y quienes mandaban aplicar los correctivos eran casi siempre gente tan corrupta y manchada de sobornos que daba asco. (47)

En *Las apariencias* aparecen dos policías, Marqués y Suárez, que trabajan con el subcomisario Francisco Frutos e investigan el asesinato de un político importante, Valeriano Cazzo, uno de los sujetos que aparecen siempre en la televisión declamando en contra del

aborto, el divorcio, la violencia, etc. y al que llamaban el defensor de la familia. Al final, se descubre que este asesinato fue resultado de una guerra entre Cazzo y Céspedes. Los policías, que deben situarse en contra del delito, están comprados por Céspedes. En la segunda novela también Toni Romano hace hincapié en denunciar la corrupción de la policía, ya que sabe mejor que nadie de este asunto:

Contra la policía no se puede hacer nada. Se puede pelear contra un sujeto como Zacarías u otro parecido, pero no contra la policía. Si eran Marqués y Suárez, estaba listo. 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. Puede decir que le atacaste, que te resististe a ser interrogado o que te saltaste un control policial. Da igual. 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 que 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. Más de veinte años en la policía te convierten en desconfiado. (*Las apariencias*, p. 149)

A través de esta crítica de Toni podemos saber que en aquel momento la policía tenía más poder que nadie y siempre estaban protegidos por las leyes. Mientras los policías sobornados aprovechaban esta prerrogativa de intocables, la gente no desconfiaba de ellos cuando supuestamente la autoridad pública estaba ligada con las fuerzas económicas por el dinero. También en este desorden estaban involucrados los falangistas que, a su vez, estaban comprados por el gobierno. En el prólogo de *Un beso*, el mismo autor recuerda su pasado: “[...] al tiempo que falangistas organizados mataban líderes sindicales, estudiantes de izquierdas o simples manifestantes. La llamada transición costó más de cien víctimas. En aquel año y por una casualidad, consigo que un supuesto falangista me cuente que no todos lo son, aunque lleven el uniforme azul. La mayoría son marginales y pistoleros organizados, pagados y entrenados por los servicios de inteligencia de la policía. Objetivo: sembrar el caos” (*Un beso*, p. 9). En *Las apariencias*, Juan Madrid aplica su pasado a un personaje que se llama El Loco Vergara y denuncia lo que hacía esta extraña banda:

En la plaza Mayor me tropecé con el Loco Vergara. El Loco Vergara va siempre con una camisa azul mugrienta y llena de medallas. Estaba parado frente a la estatua de Felipe III con el brazo en alto cantando el *Cara al Sol*. Me solá confundir con otra persona.

-¡A sus órdenes, mi comandante!- dijo al verme.

-Descanse, cabo. ¿Cómo te va la vida, Vergara?

-Sin novedad, mi comandante.- Sus ojillos febriles recorrieron la plaza.

Me susurró al oído: Esto está lleno de comunistas.

[...]

-Cojonudo, mi comandante, cuando quiera nos liamos a matar comunistas. Están en todos sitios, pero yo vigilo. (*Las apariencias*, pp. 48-49)

Vergara lleva una camisa azul que supone una simpatía falangista, por su palabra “comandante” también puede verse que ha ejercido como militar y además canta el himno de La Falange “*Cara al Sol*”, además de afirmar que “matan comunistas”. Aunque el espacio temporal es del año 1982, Madrid todavía sigue manteniendo el ambiente del régimen franquista, como se muestra en su rechazo a los comunistas. Por lo tanto, podemos comparar el ambiente político de Madrid y con el de Barcelona. Como ya hemos analizado la situación de Barcelona de la Transición a través de las novelas de Manuel Vázquez Montalbán y de Eduardo Mendoza, en la ciudad condal sabemos que había muchos comunistas, que tenían actividades y que realizaban manifestaciones bajo un ambiente más liberal que el de Madrid. Madrid, al ser ciudad-capital, en aquel momento políticamente revuelto, chocaban más agresivamente los grupos de izquierda como los comunistas, los grupos de ETA y los partidos de derecha inclinados a la idea falangista. En *Un beso*, también los ultraderechistas están financiados por constructores inmobiliarios a los que les interesaba que el barrio se atemorizase y se despoblara para poder construir en él. Así que este barrio del Madrid de entonces estaba ambientado con la idea “anti-comunista”, como afirman los carteles en *Un beso*: “Rojos, fuera de Malasaña”, “Queremos un barrio limpio” (*Un beso*, p. 62).

En el aspecto de la economía, tanto en Madrid como en Barcelona, estaba en pleno desarrollo el capitalismo durante la Transición española. La concentración de una población nueva y heterogénea en las grandes ciudades implicó, como usualmente pasa, un movimiento

de capital mayor, y nuevas necesidades en el orden político y económico; así el capitalismo invadió la sociedad urbana de España. Políticamente, estos dos centros urbanos eran y son diferentes, pero económicamente tienen muchos parecidos. Entre los políticos y los ricos existía corrupción. En general, los personajes de Vázquez Montalbán y de Eduardo Mendoza describen a la gente de clase baja como personas honradas, y a la de clase alta como hipócrita. Los personajes de Juan Madrid mantienen este punto de vista sobre los pobres, al igual que los dos autores mencionados. Por ejemplo, en *Las apariencias*, doña Lucía Bustamente, mujer del difunto Cazzo, debería estar triste cuando Toni visita su casa para interrogarla sobre el caso. Sin embargo, cuando Toni llega a su casa, la viuda y su hija están grabando una entrevista con un presentador de televisión para un programa que se emite al día siguiente:

- No sé quién es usted, francamente... y ahora no tengo tiempo, tengo una cita, comprenderá que...
- Yo estaba en El Gavilán cuando mataron a su marido, señora Cazzo. ¿Se acuerda ahora?
- ¡Ah, sí! —exclamó sin mucho convencimiento—. Ya me acuerdo... ¿Y qué quiere? ¿Dinero? Debí haberle enviado algo, una recompensa, un regalo. ¡Qué cabeza tengo!... Estoy tan ocupada... Pero dígame de una vez qué desea. No tengo mucho tiempo, ya se lo dije. (*Las apariencias*, pp. 109)

Según este diálogo entre la viuda y Toni, la mujer no parece nada triste por la muerte de su marido ni se preocupa por el caso de su asesinato. Ella está rodando un programa de televisión y se ve alegre, no tiene ninguna tristeza, todo lo contrario, está disfrutando de la fama que tiene ahora por ese asesinato. Además, responde al detective hablando de dinero, como alguien que solo se preocupa por ese tema. La señora Cazzo nos hace recordar a un personaje similar, Mima, la viuda del difunto Stuart Pedrell en *Los mares del Sur* de Manuel Vázquez Montalbán. Ella, después de la muerte de su marido, se convirtió en la presidenta de la empresa familiar. Mima está tan contenta con su nueva vida como empresaria que no siente tristeza alguna por el asesinato de su marido.

La viuda de Cazzo también nos muestra muy bien la hipocresía de la gente de la clase alta. Como ya vimos, no siente tristeza por la muerte de su marido pero ante la cámara actúa

perfectamente como si estuviera pesarosa. El entrevistador, llamado José Luis, presenta a la viuda y a su hija:

-Esta mujer, si me permite que la llame así –ella asintió bajando la cabeza-, es una mujer fuerte, entera, que no quiere cruzarse de brazos y aguantar su dolor. Prefiere seguir trabajando, luchar, remontar la cuesta con tesón, quizás apretando los labios para no sollozar, pero sin ser vencida. Doña Lucía es de temple fuerte, una raza de mujer española de la que todos nos sentimos orgullosos.- [...] Dígame, doña Lucía, ¿qué piensa de esos cobardes terroristas que acabaron con la vida de su marido?

Larga mirada a la cámara, bajada suave de dos ojos y sonrisa triste.

-Ellos nunca van a destruir esta familia, ni tampoco han matado a Valeriano... –Otro quiebro-. Valeriano está vivo, vivo con nosotros, su familia, sus amigos y colaboradores, sus compañeros de partido... Todavía recibimos cartas de gentes humildes, anónimas, que nos dan ánimos para continuar. A todas ellas, gracias, muchas gracias, de corazón...- Larga mirada al entrevistador-. José Luis..., soy apolítica, no entiendo de política, pero lo que hicieron con Valeriano y con tantos hombres y mujeres de España, de servidores de España, es una monstruosidad sin nombre ni calificativo... -Un corto sollozo ahogado-. Perdona, José Luis, no quisiera recordar. Yo los perdono como cristiana, pero... (*Las apariencias*, pp. 104-105).

Este fingimiento de Lucía Bustamente resulta chocante, puesto que está mintiendo perfectamente sobre sus sentimientos y sobre la situación real de esta familia, además de señalarse a sí misma “como cristiana...” cuando ni siquiera es religiosa. La familia, sus colaboradores y los amigos de los que habla son falsos. Uno de los colaboradores es Céspedes que, de hecho, ha organizado todo para matar a Cazzo. Así mismo, tenía a Zacarías, el chófer desaparecido de su marido, como amante, pagándole, y manteniendo el matrimonio con Valeriano Cazzo. Esto lo denuncia Zacarías: “Lucía es una perra salida y lleva entrando en mi cama desde que entré al servicio de Cazzo. Era como tomar el té o jugar a las cartas con sus amigas... Dos días a la semana tocaba estar con el chófer... Las señoras lo hacen bien” (*Las apariencias*, p. 186).

No obstante, a diferencia de los personajes de clase baja de Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza, en las novelas de Juan Madrid también la gente del hampa puede ser inmoral y débil ante el dinero. Juan Madrid crea este tipo de personaje con Zacarías, en *Las apariencias*:

-Todos somos unos cerdos: yo, tú, Céspedes, Cazzo, su mujer y su hija, plasta. ¿Lo sabías?

-Traicionaste a Cazzo, después al cabrón de Céspedes y te callas que sabes quién mató a tu patrón.

-Compadre- me dijo, pasándome la botella, -Cazzo era peor que un perro y Céspedes una hiena que me daba dinero, y a mí me gusta mucho el dinero. ¿A ti no, compadre? Pero tienes que creerme, no he robado ningún documento. (*Las apariencias*, pp. 140-141)

Zacarías es el chófer del difunto Cazzo, al tiempo que vigilaba a su jefe y le daba información de sus movimientos a Céspedes. Realmente, Zacarías trabajaba para Céspedes. Este personaje de clase baja sigue interrogando, en un intercambio de papeles, a Toni Romano:

-¿Qué es lo que te pasa? ¿Por qué nosotros, los servidores, entre los que te incluyo, plasta, tenemos que ser honrados? ¿Quieres decírmelo? Ellos no lo son, extorsionan, chantajea, engañan y explotan sin compasión, y nosotros, por el contrario, tenemos que jugar a otro juego. ¿Tienes respuesta a eso, con todo lo listo que eres, plasta? (186)

Al fin y al cabo, Zacarías negoció directamente con Céspedes, quien quería encontrar al chófer para ocultar lo que había visto en el sitio del asesinato de Cazzo. El chófer se quedó con mucho dinero y se mudó con su madre a un chalé que estaba a las afueras de Madrid. El dinero surtió efecto para que el caso no se revelara. De hecho, todo el caso, como la mayoría, fue organizado por dinero.

3.4.2. Tema social

Juan Madrid siempre elogia el género de novela negra porque refleja muy bien la sociedad y la crítica. En una entrevista con el autor, Jesús Hernández (2008) le pregunta lo siguiente: “Novela negra, ¿es el género novelesco más ideologizado?” y Juan Madrid le responde que “El que más. Es el penúltimo intento en la apuesta por la narración, por el placer de contar. Se trata de una perspectiva, de un punto de vista, hacia la literatura y el mundo. El delito está generado por un tipo de sociedad, donde se hallan implícitas unas relaciones sociales? Hay muchas canciones, pero la que mejor interpreta esta sociedad es la novela negra. Con ese epíteto, ciertamente, sacan crímenes. Y eso no resulta suficiente. Hacen falta más cosas para definirla como tal”. El mismo autor se esfuerza en reflejar la sociedad y criticarla en sus novelas aprovechando la trama que tiene la novela negra.

En *Un beso*, Toni Romano investiga sobre el asesinato de Otto, que se supone que se ha llevado los documentos de Elósegui, quien quiere reconstruir el barrio de Malasaña. Para esta nueva zona el grupo financiero y los políticos están unidos y el proceso está corrompido. Por supuesto, para echar a la gente local, contratan a matones y a la policía que, por el contrario, deberá proteger a estos ciudadanos de la amenaza de los matones. Esta situación se ve cuando Toni escucha a Botines:

-[...] Desde hace unos meses esos tíos, además de un matón llamado Charli González y amigos extraños, gente de política, están amedrentando una zona que va desde la calle Pez hasta la de Sagasta y desde la glorieta de Bilbao hasta la calle de San Bernardo. Es demasiado; nadie, ni siquiera Borsa, ha tenido en Madrid una zona tan amplia. Asaltan bares, sacuden a la gente y cobran protección. (*Un beso*, p. 80)

A través de este diálogo podemos saber que, en aquel momento, la sociedad era bastante corrupta y el ambiente social era de miedo, tanto que incluso se necesitaba pagar protección privada. Como además este escenario temporal se sitúa en plena época de la Transición política, se ven muchos conflictos políticos e inseguridad civil. Sobre todo, la zona conflictiva

en esta novela, la plaza del Dos de Mayo, estaba llena de pancartas que decían “No a las bandas fascistas, Vosotros, fascistas, sois los terroristas, Fuera del barrio” (*Un beso*, p. 114) y, cuando Toni Romano anda por la calle de San Andrés, escucha al hombre del megáfono:

-¡Vecinos, compañeros: todos sabemos quiénes provocan estas cobardes agresiones que están acabando con la vida pacífica de este barrio...” (115).

Vemos que en el Madrid de entonces que retrata la novela, los ciudadanos sentían inseguridad en el barrio. También en Madrid, al ser la capital política, hay muchos atentados terroristas opuestos al gobierno. En la conversación entre Ana y Toni podemos suponerlo:

-Cartas, correspondencia de Elósegui desde la Argentina. Está involucrado en la mitad de los atentados terroristas habidos en Madrid en los últimos tiempos. Las cartas no ofrecen dudas; si la oposición ve esas cartas, Elósegui está listo. (134)

Los matones normalmente estaban relacionados con los políticos y la policía dejaba que este tipo de chantaje ocurriera en el barrio. En *Un beso*, Torrente estaba metido en este lío y aterrorizaba a la gente del local:

-¡Ay, hijo, cómo eres! Bueno, pues que andan por ahí asustando a la gente y no respetan ni a las chicas. A la Carmelita le cortaron el pelo de mala manera. Se iba a morir del susto y de la vergüenza. Fíjate tú qué mala sangre.

-¿Qué hacen además de pegar a la gente?

-Pintan en las paredes y pegan carteles. ¡El Torrente metido en política! Porque eso es cosa de política, no me digas tú a mí (69)

Como dice Gum-Young An (1992: 162), “El ambiente social postfranquista de las urbes se presenta conflictivo y genera marginalidad en los individuos. Lo que hace el protagonista de Juan Madrid es mostrar las lacras de una sociedad urbana industrializada y criticar la falacia y la moralidad corrompida de la vida postindustrial, tal y como los pícaros formulaban una crítica moral y social de su tiempo”.

Ya hemos venido haciendo hincapié en el elevado porcentaje de inmigración en la sociedad madrileña de aquel momento, sobre todo, procedentes de sudamérica. Ellos también formaban parte de la inseguridad civil de Madrid, y en la segunda novela también se ve a través de la conversación de la gente local. Cuando Toni habla con Boleros para preguntar por Zazá Gabor y la colombiana, aquella, como es veterana en este local, cuenta el ambiente de aquel momento:

-He estado tres años en el *estaribel*, Toni. Madrid ya no es lo que era antes. Ahora los sudacas manejan el patio. (*Las apariencias*, p. 60)

-Ya no es como antes. Ahora hay gente rara en Madrid. Drogotas, locos, sudacas..., ya no hacen falta buenos profesionales. Yo estoy de capa cañía, Toni. La vida está cada vez más difícil. (61)

Según Susanne Gratius (2005), “sobre todo durante los años 70 y 80 –poco después de la transición a la democracia en España y durante las dictaduras militares de Argentina, Chile y Uruguay– muchos perseguidos políticos buscaron refugio en España y la inmigración latinoamericana en España tiene un perfil preferentemente urbano. La mayoría de los inmigrantes viven en los dos centros económicos del país, Cataluña/Barcelona (24.3%) y Madrid (22.4%)”. En la novela los personajes suramericanos simpapeles, que no tenían una residencia legal en España, son los usados por Céspedes para ejecutar sus órdenes delictivas. Cuando el subcomisario Francisco Frutos interroga a Toni por haber estado en el lugar del asesinato de Cazzo, así dice nuestro personaje:

-Con los sudamericanos no hay confidentes que valgan, son gentes de paso. ¿Sabes cuántos hay en España? Yo, no. La mayor parte de ellos entran ilegalmente desde Francia, Marruecos o Portugal, están un tiempo por aquí y se marchan. Lo de los confidentes no sirve. (*Las apariencias*, p. 34)

Al final, los principales que estaban metidos en este asesinato fueron dos hermanos cubanos, Lacampre y Gustavo, y la colombiana. Todos estaban apoyados por Céspedes.

Susanne Gratius (2005) sigue explicando que “numerosos españoles exiliados durante el régimen de Franco comenzaron a regresar a su país. En especial con Argentina y Cuba, España seguía manteniendo una relación especial, debido a los estrechos vínculos familiares”. Eso se ve muy bien en *Un beso*. Los sospechosos vinieron del exilio de Argentina a España. Sobre todo, Elósegui, jefe del desaparecido Otto, el mismo Otto y Torrente. Cuando Toni interroga a Ana, mujer del desaparecido, ella nos proporciona información de la relación que mantenían su marido Otto y Elósegui en Argentina:

-¿Cómo conoció a Elósegui?

-Creo que en la Argentina. Mi marido emigró allí hace diez o quince años y trabaron amistad. Cuando el señor Elósegui volvió, se lo trajo con él. (*Un beso*, p. 37)

Toni continúa investigando sobre Otto y llega a preguntar por él a la vieja prostituta Pascualita del Diamond. A través del siguiente diálogo podemos saber que Otto también emigró a Argentina:

-La gente con quien está ahora me da miedo. Otto ha subido. Durante mucho tiempo vivió ahí hizo otro gesto con la mano-, en la pensión de doña Pura, pero hace diez años dejamos de verlo por aquí Se fue a la Argentina. Oí decir que ahora ganaba mucho dinero con un señor importante haciendo de chófer. Esto es todo lo que sé. No sé nada más, no sé dónde se esconde (41).

Nuestro detective Toni al final encuentra a Luis Torrente, su antiguo compañero en el *ring* y personaje peligroso en *Un beso*:

-¡Qué alegría, Toni!- digo machacándose la rodilla-. ¡Cuánto tiempo!

-Sí Luis, mucho tiempo. Hasta hoy creí que te encontrabas en Buenos Aires.

-Bueno, hace casi un año que ando por aquí Siempre me dije que tenía que ir a verte. Pero estoy muy ocupado. Y tú. ¿cómo te va? (46).

Conforme a estas conversaciones podemos suponer la relación entre Elósegui, Torrente y Otto en Argentina; también, socialmente, sabemos que los españoles se exiliaron a dicho país durante el régimen franquista y volvieron a España en los años 80 después de la muerte de Franco.

3.4.3. Violencia y agresividad al estilo auténtico como crítica social

De los tres autores españoles de novela negra que hemos visto, Juan Madrid es el autor más apegado a este género de novela y el que aprovecha al máximo el estilo negro para criticar la sociedad de entonces. Su intención de escribir básicamente era para hacer reflexionar sobre la realidad y criticarla. Siempre lo decía el propio autor: “A mí la novela negra me ha servido para mostrar la podredumbre de esta sociedad.” (José Manuel Fajardo, 1989). Por lo tanto, podemos deducir que Juan Madrid escribió estas dos obras de novela negra estratégicamente durante la Transición.

Aunque el autor al principio no sabía nada de este estilo, por casualidad leyó una novela de Dashiell Hammett y desde entonces se inclinó por este género de novela criminal, género americano que, como siempre dice Juan Madrid, influyó bastante en sus propias novelas. El autor nunca ha negado la influencia de escritores policíacos americanos así como de otros escritores españoles. En el artículo de José Manuel Fajardo (1989) lo podemos comprobar:

Entonces leí una novela de Dashiell Hammett, el creador de la novela negra, *Cosecha roja*. Era una forma diferente de novelar. Era el estilo, salvando las distancias evidentemente, que se hacía en periodismo: directo, conciso, al grano y explicando las acciones nada más. Además me impresionó que fuera también un documento político sobre los Estados Unidos de su época. Los hechos que contaba Hammett eran parecidos a los que estaban ocurriendo en mi barrio. De modo que tomé la estructura del relato de novela negra y escribí mi primer libro, *Un beso de amigo*, en el que contaba lo que estaba ocurriendo por aquel entonces en Malasaña. Lo escribí en aquellos dos meses y descubrí que escribir podía ser muy divertido. Al fin podía

contar lo que me interesaba, la otra cara de la realidad.

“Utilizo tal o cual truco de la novela negra americana y los hago míos con impunidad absoluta” (Juan Madrid, *El País*, 1987). El novelista intentó imitar el género americano pero con su propio estilo, “me gustaba sobre estilo directo, sencillez expositiva, ir al grano y unos cuantos trucos más” (Juan Madrid, *El País*, 1987), En sus novelas iba sumando sus propias características como escritor; una de estas es la verosimilitud.

Juan Madrid pensaba que “el policía es el auténtico narrador del mundo contemporáneo, el testigo privilegiado de la verdadera cara de esta ciudad” (José Manuel Fajardo, 1989), por lo cual eligió al protagonista de su serie de novela negra como un ex policía. Además, el mismo autor tenía muchos amigos policías realmente. Él mismo confesó que “con los policías me he llevado una enorme sorpresa. Los hay de una calidad ética enorme, también los hay absolutamente despreciables, pero tengo hoy grandes amigos que son policías” (José Manuel Fajardo, 1989). Para Juan Madrid, el hecho de hacer a Toni Romano protagonista de novela negra era sumamente oportuno para poder contar la realidad como testigo.

Aparte de policía Toni Romano, ya lo hemos dicho, tenía un pasado de boxeador. Esta carrera del protagonista aporta mucho a la hora de acercarse a la agresividad y la violencia que existía en aquel momento. La gente a la que conoció Toni en *el ring* son los personajes principales del caso de la primera novela de la serie, pues son los que se dedicaban a chantajear en el barrio Malasaña; en este proceso hay un ambiente lleno de violencia, tanto social como física. Al principio, para demostrar esta violencia física, Toni recuerda su pasado en *el ring* con Luis Torrente:

[...] nos tomábamos de los hombros para recorrer la calle fanfarroneando, riéndonos para nada, bailando cada momento frente a un contrincante imaginario y repitiendo las grandes peleas que sabíamos o que nos inventábamos. Nos poníamos uno frente al otro; él, grande y pesado, fuerte, de amplia sonrisa y corazón grande, con las piernas atadas y los ojos vendados, y nos atizábamos. Había que esquivar sin ver nada, solo por instinto o por el zumbido del puño. Así hasta que se acababa la tarde y terminábamos tan molidos que no

pod ámos levantar los brazos. (*Un beso*, pp. 47-48)

Esta anécdota del protagonista nos muestra por qué Toni es el personaje adecuado para describir la violencia física en *Un beso*. En el caso de esta novela, los ex compañeros de Toni están implicados en el mismo por su agresividad y fuerza física, como es el caso de “el Yumbo”, amigo de Toni, que trabajó antes para Torrente y que en un pasado fue el típico boxeador que golpea antes de discutir:

El Yumbo se planteó delante, flexionó los hombros y le lanzó, casi desde el suelo, un gancho de izquierda a la mandíbula. Todo el mundo escuchó el crung terrible de los huesos al romperse. Quedó tendido y la sangre comenzó a mandarle de la boca.

-Te lo avisé- le dijo el Yumbo-. A mí nadie me llama mentiroso. No vuelvas a hablar de lo que no sabes. Fernando dio la vuelta al mostrador y salió. Tomó por las axilas al sujeto golpeado y lo puso de pie. Fernando había sido *sparring* de Paulino Uzcúdam; pesaba ciento trece kilos y se cuenta que él y Paulino se divertían noqueando mulos a puñetazos. (57-58)

Al final Yumbo es asesinado por orden de Elósegui, ya que no trabajaba para él y además le pasaba información a Toni. Con esta clase de gente la crueldad estaba asegurada y extendida en el barrio, y es el grupo de Elósegui amenazaba a la gente para ganar su obediencia:

-Elósegui es más listo y está arriba, entre los que mandan, y no sirve de nada ver las cosas de otra manera. Todos tenemos que servir a uno que manda. El mundo se divide entre los listos y los tontos. Yo he dejado de estar entre los tontos. Ahora voy a escuchar la campana desde mi rincón. Si tú fueras listo harías como Alfredo, venirme con nosotros. Hace falta gente como tú, busca a Otto, encuéntralo y recibirás pasta y Elósegui te hará rico. Lo que estamos haciendo dará dinero a espuestas. Cuando Elósegui construya el barrio nuevo, qué digo, casi una ciudad en miniatura, todos sacaremos dinero, pero hay que hacer cosas y no preguntar. Será tan fácil como quitar caramelos a

un niño. (50)

En la situación de la sociedad española de entonces, el capitalismo permitía situaciones como esta, así como una gran violencia social. Juan Madrid opina lo siguiente sobre la violencia de sus novelas: “La agresividad forma parte fundamental de nuestras novelas, porque forma parte fundamental de esta sociedad en que estamos viviendo, que es fundamentalmente agresiva y violenta. La agresividad en mis novelas no tienen límites, pero se manifiesta en otros términos.” (Joaquín Arnaiz, 1984).

La violencia social en la forma de corrupción policíaca y política se aprecia más en la segunda novela, junto con un fuerte materialismo reinante. En el caso de *Las apariencias*, dos policías corruptos están metidos en la guerra entre Céspedes y Cazzo, durante la que ocurren muchos asesinatos. Al final, con el dinero, Céspedes pudo ocultar todos los delitos que cometió y quedar absuelto, mientras que sus subordinados fueron asesinados o ingresaron en prisión. Javier Coma (1983) añade su opinión sobre *Las apariencias*: “Obra en torno al sórdido y recóndito universo de los profesionales de la violencia (donde convergen hombres con muy distintas ubicaciones sociales), *Las apariencias no engañan* resulta necesariamente, por cuanto antecede, una crónica de la violencia, y un testimonio a cara descubierta de sus raíces y de sus ramificaciones. Con las características clásicas de la novela negra, y con la inteligencia de haberlas sabido aplicar a personajes, escenarios y momentos concretos de nuestro país. Esto, aquí requiere sabiduría, humildad y, lamentablemente, valentía; Juan Madrid parece haberlo hecho.”

Básicamente, la sociedad española de entonces empezó a funcionar con el capitalismo. Según Juan Madrid, “En mis novelas el capitalista es siempre el malvado, el de la doble moral. Porque el mundo, desgraciadamente, está dividido en explotadores y explotados, humillados, ofendidos. Esta es la gran ciudad: esa es la realidad” (Gabriela Cañas, 1984). Para mostrar esta sociedad Juan Madrid también hizo a Toni ex policía con el fin de poder emplear sus conocimientos sobre el mundo policial. Eso fue un éxito en la segunda novela, como indica José María Izquierdo (1987): “Toni es un buen tipo, que en su tiempo fue boxeador y policía y que ahora malvive haciendo chapuzas variadas, entre ellas la de cobrar a

morosos, que por lo que cuenta Juan Madrid debe ser un retiro de lo más apropiado para todo aquel que reúna los conocimientos teórico-prácticos que proporcionan *ring* y comisaría”.

Tras haber analizado detalladamente las novelas de Juan Madrid podemos saber que, al principio, el autor empezó a imitar el estilo americano pero, al final, sin salirse del género, encontró una voz propia y diferenciada de las demás, un estilo propio con un componente importante de denuncia social. Como el propio autor señalaba (Juan Madrid, *El País*, 1987), “Yo quería escribir historias de gente real en situaciones reales con pasiones reales y que encima no se pudieran dejar de leer una vez empezadas”. Sus novelas tienen las peculiaridades, sobre todo, la verosimilitud de la realidad de entonces. La manera de observar la realidad y contarla se parece más a la crítica social que a una novela y Juan Madrid se divertía descubriendo un “iceberg donde se ve la parte de arriba, pero luego resulta que debajo de las aguas hay un volumen mucho más considerable.” (Joaquín Arnaiz, 1984).

Juan Madrid se consuela a sí mismo objetando que este tipo de problema no era solamente de España sino de todo el mundo. Comparado con los otros dos autores, que criticaban más los problemas políticos, a los ricos y a los poderosos, Juan Madrid se dedica más a criticar el sistema social organizado por la sociedad capitalista y se preocupa por la España capitalizada. El autor (El eco de las voces, 2013) piensa que “La corrupción no es un problema limitado a tal o cual país, es algo inherente al sistema capitalista de producción basado en la ganancia por encima de todo”, por lo cual, Juan Madrid ha elegido escribir la novela negra que “es la que mejor está retratando la sociedad urbana de nuestro tiempo y es la primera literatura urbana propiamente dicha que se ha dado en este país.” (Joaquín Arnáiz, 1984).

Capítulo II. Análisis novelístico: las técnicas de la novela carnavalesca

1. A modo de preámbulo sobre la teoría de lo carnavalesco de Mijaíl Bajtín

La novela negra española de tres escritores como Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza y Juan Madrid refleja la historia española de su tiempo y denuncia la realidad de entonces. Podemos decir también que este tipo de novelas puede encajar en la línea del realismo español. Normalmente consideramos a Galdós como pionero de los escritores españoles en la literatura realista. Orlando Grossegesse (1994) afirma que, “si se toma el realismo francés como norma, y así era y es el procedimiento tradicional de la crítica literaria ya desde el siglo XIX, el realismo galdosiano se define por su deficiencia”. El mismo autor opina sobre la diferencia entre el realismo de los dos países: “Es sabido que el mismo Galdós intenta una inversión poetológica e ideológica de esta definición de deficiencia frente al realismo francés. Él revaloriza la falta como virtud del realismo español, una posición que queda programáticamente expresada en su prólogo a la segunda edición de *La Regenta*: según Galdós, en España se reincorporó el elemento cómico que el realismo y naturalismo francés había perdido. El realismo francés se concibe, por lo tanto, como deficiente frente a la novela española del Siglo de Oro, considerada el auténtico prototipo de la literatura realista, principalmente *Don Quijote* y la picaresca”. Según esto, se podría decir entonces que las novelas de Galdós vienen del linaje de la literatura tradicional española como *Don Quijote* y que la novela realista contemporánea española también proviene de este linaje galdosiano.

Una de las principales características de la novela criminal es su realismo, es decir, reflejar fiel, verosímil y fiablemente la realidad, pero esta realidad tratada desde una posición estética, pues “no debe olvidarse que, aun pretendiendo tal fidelidad y objetivismo, el hecho artístico supone siempre una mirada subjetiva sobre la realidad, parcial e ideológicamente mediada” (Vallés Calatrava, 1991: 35-36). Como afirma Oleza (1996: 42), “la indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de

la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas”. La estructura de la novela negra encaja en esta descripción en su propósito de denunciar la realidad.

Según el análisis anterior sobre las novelas de los tres escritores citados, podemos saber que en estas novelas policíacas españolas los casos normalmente tienen lugar en dos grandes ciudades, Barcelona y Madrid, cuyas descripciones son bastante detalladas y con un matiz de crudeza. Es fácilmente visible la diferencia del nivel social que depende de la zona y el personaje que se describen. Aparecen varios personajes y cada uno de ellos tiene su propia voz. El detective recorre toda la ciudad y encuentra a estos personajes, a quienes indaga y escucha. Este proceso es parecido al de *Don Quijote*. Según Orlando Grossegeisse” (1994), “Es sumamente interesante comprobar que esta posición de Galdós se aproxima a la de Bajtín cuando define la novela realista como mezcla entre dos tradiciones estilísticas, la patética y la paródica, acentuando la soberanía de la segunda. Bajtín alega como modelos del llamado realismo grotesco, aparte de Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, los mismos textos del Siglo de Oro, *Don Quijote* y la picaresca, como Galdós. Esta coincidencia entre la visión galdosiana y bajtiniana se ha destacado recientemente”. Por lo tanto, es posible y ventajoso aproximar la teoría bajtiniana a la novela policíaca española para destacar el nivel de realismo de los textos.

Como analiza Agustín Redondo (1989: 162) sobre *El Quijote*: “No hay que olvidar que bastantes episodios se verifican en una venta. Esta constituye un lugar de paso y de encuentro, un espacio abierto equivalente al de la plaza pública. Permite pues una gran libertad, lo que facilita las transgresiones, las inversiones, las burlas. Desde el principio de la obra se asiste a tal tipo de *carnevalización*³⁵.” Los pasos de los detectives protagonistas de la novela negra forman parte de la “plaza pública”. Y el protagonista también tiene su voz y hace su vida en actividades tan sencillas como beber y comer. A veces aparece el punto de vista del autor, sin embargo, entre todos los personajes se intercambian diálogos que reflejan

³⁵ Según Selden (1993: 27), “Carnevalización” es el término utilizado por Bajtín para describir el efecto modelador del carnaval en los géneros literarios. Las formas carnevalizadas más tempranas son el diálogo socrático y las sátiras, que dan origen a la inmediatez del diálogo oral, en el cual el descubrimiento de la verdad se concibe como un intercambio de puntos de vista más que como un monólogo autoritario.

distintos puntos de vista.

Si nos fijamos en estos elementos mencionados, podremos aplicar la teoría del crítico ruso Mijaíl Bajtín en su análisis del carnaval y de la literatura carnavalesca, incluido por primera vez en su libro *La cultura popular en la Edad Media y del Renacimiento*. Bajtín entiende el diálogo como la interacción que se produce entre textos múltiples y variados presentes en un espacio narrativo determinado. Alicia Molero de la Iglesia (1994), con respecto a la evolución del concepto carnavalesco y a *La poética de Dostoievski* de Bajtín, expone así este dialogismo: “La novela sobreviene del cruce epopeya-retórica-carnaval. Para este crítico el principio literario del carnaval procede de una percepción particular del mundo que arranca de la concepción socrática de la verdad, y acaba por contaminar los géneros históricos; desde el ‘diálogo socrático’ al discurso polifónico, el entramado de voces, internas o externas, es el único posible para expresar una voluntad artística que refleja la concepción ambivalente del mundo y del yo”.

Este dialogismo se destaca más donde se reúne gente de todas las clases sociales, como en el mercado tradicional o en la plaza pública, que constituyen espacios vitales y vigorosos. Cuando se reúne la gente en estos lugares, se producen los discursos sin límite sobre varios temas y en los que cada uno habla con su lenguaje. Al ser un espacio abierto, la libertad está garantizada y puede ocurrir todo tipo de sucesos. Así que se puede comparar con la fiesta pública, como el carnaval. Según la definición de la RAE, el carnaval es, aparte de la religión, la “Fiesta popular que se celebra en tales días, y consiste en mascaradas, comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos”. Es un tiempo en el que hay libertad y alegría. Así que, tras analizar el carácter de dialogismo, se puede recordar fácilmente el ambiente de la fiesta carnavalesca. Iris M. Zavala (1991: 184) pone de manifiesto este aspecto de la siguiente manera: el carnaval es “la plaza pública lingüística, el lugar para el intercambio lingüístico, donde los hablantes están constreñidos por sus propios intereses. La ambivalencia de la representación carnavalesca sugiere la *inscripción* de una economía social, y despliega los intereses de hablantes y oyentes, y cómo estos intereses se subvierten cuando los hablantes y los oyentes intercambian espacio (e imágenes)”. También esta ambivalencia se destaca en el “mundo al revés” de los elementos carnavalescos.

No obstante, aunque la plaza pública se vea muy liberal, tiene cierto reglamento. Javier Rodríguez Pequeño (2001) dice que “El carnaval es un estado peculiar del mundo que solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, que son la universalidad, la libertad, la igualdad y la abundancia, opuestas a las de las fiestas oficiales, a la oficialidad, a la Cuaresma y a la normalidad, pues esta segunda vida se construye en cierto modo como parodia de la vida social ordinaria, y lo hace como un mundo al revés, basado en las contradicciones, en las permutaciones constantes entre lo alto y lo bajo, el frente y el revés, las inversiones, las invenciones, las profanaciones y las usurpaciones de papeles de los otros, lo que en conjunto da como resultado una manifestación de un deseo de igualdad y un estado de permanente confusión”.

En el caso de Manuel Vázquez Montalbán y de Eduardo Mendoza este espacio sería Barcelona, para Juan Madrid sería Madrid. En adelante podremos ver estas peculiaridades en estas dos ciudades, donde se puede comprobar las contradicciones entre la gente de diferentes clases sociales, sobre todo, la ambivalencia. En la vida cotidiana del público también abundan la parodia, la sátira y la ironía. Se ve mucha gente alegre. Los discursos se intercambian con el humor y la risa. El ambiente de la ‘plaza pública’ es muy festivo y aparecen las comidas y las acciones relativas al hecho de comer. También estos elementos pertenecen al carnaval.

Podemos verlos también en las novelas de los tres narradores españoles en las que destacan dos características principales propias de lo carnalesco: la heterogeneidad, que aparece básicamente por la dialéctica entre las personas, y la ambivalencia, que se presenta debido a la interacción de las dos clases sociales: la clase alta y la baja. Selden (1993: 26-27) afirma lo siguiente sobre este aspecto: “Bajtín, en su obra clásica *Problemas de la poética de Dostoyevski* (1929), estableció un marcado contraste entre las novelas de Tolstoi y las de Dostoyevski. En las obras del primer literato, las diferentes voces se subordinan de modo estricto al propósito controlador del autor: solo hay una verdad, la suya. Sin embargo, Dostoyevski, en contraste con este tipo “monológico” de novela, desarrolla una nueva forma “polifónica” (o dialógica), en la que no se intenta unificar los diversos puntos de vista expresados por los personajes; la conciencia de estos no se funde con la del autor ni se subordina a su punto de vista, sino que conserva su integridad e independencia. Por tanto,

los personajes no son solo meros objetos sacados del universo del autor para reafirmar una determinada opinión, sino que crean su propio mundo, lleno de significados diferentes. Su teorización sobre el “carnaval” tiene importantes aplicaciones, tanto en textos concretos como en la historia de los géneros literarios”.

A través de las palabras de Selden también podemos captar otro elemento más de lo carnavalesco, que es el hecho de mantener el punto de vista de todos los personajes de mismo nivel incluyendo el del autor. Esto también es muy importante para ganar confianza y objetividad en los textos carnavalescos para los estudios tanto literarios como socio-culturales. Por tanto, este elemento es muy adecuado para el tema de esta tesis.

Otro elemento muy importante de lo carnavalesco es el realismo grotesco, debido a que, cuando se expresa lo más caricaturesco, se ve mejor la ambivalencia. Es una estética artística. Javier Huerta Calvo (1989: 25) cita la denominación de Bajtín en su obra, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1974: 24): “El Carnaval, lo paródico y el lenguaje familiar (desinhibido) conformarán la estética del realismo grotesco, cuyo rasgo sobresaliente será la degradación, o sea, ‘la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal o abstracto’”. Como ya hemos mencionado anteriormente, el realismo grotesco se expresa de varias maneras. Bajtín (1974: 276) considera que “la exageración (hiperbolización) es efectivamente uno de los signos característicos de lo grotesco”.

Yu-Jin Seong (2008) reseña así lo grotesco de Bajtín: “Su intención al analizar las imágenes grotescas del cuerpo tiene como fin descubrir la ambivalencia de imágenes como la acción de comer y ser comido, boca muy abierta y la imagen de la nariz para redefinir su significado universal, socioutópico e histórico que afirma el carnaval de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*”.

Normalmente, el carnaval representa la verdadera realidad del sujeto de una forma grotesca, que relativiza y libera. Por ello, podemos señalar que el realismo grotesco también forma parte de los elementos carnavalescos en la literatura. En las obras de los tres escritores

españoles aparecen la sexualidad y el cuerpo grotesco como una manera del realismo grotesco. Giulia Colaizzi (1994: 123) indica que “La sexualidad por sí misma no puede ser considerada como el secreto reprimido y celosamente guardado acerca de nosotros mismos, como lo que determina nuestra identidad y nuestra subjetividad. Ambos, el cuerpo y la sexualidad, forman parte de este mundo de ‘mentiras’, ‘sueños’, ‘fantasía’ y ‘leyendas’ y es solamente el hecho de contar historias lo que constituye la más íntima verdad acerca de la ‘realidad’”. Estos puntos con la descripción grotesca no se ven serios sino cómicos.

Según la definición de la RAE, el término “grotesco” es ridículo y extravagante o irregular, grosero y de mal gusto etc. Por tanto, el proceso de describir el realismo grotesco siempre conlleva la risa y el humor: dos elementos son inseparables. También en el carnaval la risa se considera como “patrimonio del pueblo”, “general” y “universal”. Según Bajtín (1974: 25), “la risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa”. Así que estos elementos los tenemos que observar en adelante a lo largo de este estudio.

De todo lo expuesto hasta ahora, podemos resumir que todos los elementos se vinculan al carnaval. Iris M. Zavala (1991: 144-145) pone de manifiesto este aspecto según su lectura de Bajtín del siguiente modo: “lo dialógico y lo carnavalesco intensifican la conciencia de clase e incrementan el sentido de la colectividad en lugar de enfatizar el sujeto fragmentado en todos los niveles de la vida, y la organización de las teorías del discurso de Bajtín debería quedar clara en los términos de la dirección social y conceptual en que quería que se desarrollaran”.

Con las anteriores observaciones de todas estas categorías se analizan a continuación los elementos y las técnicas de lo carnavalesco, según la teoría de Bajtín, en las obras de novela negra de Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza y Juan Madrid, y el reflejo de la realidad de la Transición española con la elección de esta estética.

2. Las técnicas de novela carnavalesca de Mijaíl Bajtín

2.1. Dialogismo de forma polifónica en la “plaza pública”

Los aspectos discursivos corresponden a la literatura carnavalizada. Según Bajtín, “esta se renueva plenamente por la polifonía auténtica de Dostoyevski” (1993). Dicho autor considera la obra de Dostoyevski como ejemplo de la novela polifónica.³⁶ Como la estructura de la novela policíaca básicamente consiste en el detective y su indagación para resolver el crimen, puede pertenecer al dialogismo bajtiniano. La novela polifónica muestra varias voces de diferentes maneras, por ejemplo, además de las voces humanas, a través de un medio de comunicación, periódico, citas, libros etc., e inserta varios puntos de vista libremente en el texto. Este carácter demuestra la “alteridad” que Bajtín descubría en el lenguaje real. Así que podemos reconocer al Otro³⁷ y por el Otro podemos garantizar nuestra existencia. Una vez que lo reconocemos ya podemos tener un punto de vista objetivo para reflexionar sobre la sociedad y la realidad. Es decir, en el diálogo literario existe la interacción.

³⁶ Fernando Gómez Cabia (1998) analiza la teorización de Bajtín en dos partes. Una es la parte semántica de la incorporación de las voces, especialmente voces de los personajes dostoyevskianos (polifonía); huelga añadir la importancia del contenido de la obra literaria para Bajtín. La otra perspectiva es la parte sintáctica, que, según la explicación bajtiniana de la forma final, microestructural, adopta esta polifonía en las obras de Dostoyevski. En esta segunda parte, Fernando Gómez cita a Voloshinov/Bajtín para definir “el discurso referido que aparece exactamente en el mismo concepto para explicar la *dialogización mimética* en la obra de Dostoyevski. El discurso referido incluye la complejidad dialógica de ser un enunciado dentro de otro enunciado que habla acerca de ese primer enunciado. El discurso referido es la forma emblemática de la incorporación al discurso de la novela (discurso portador) de las ideas del héroe-ideólogo dostoyevskiano, que se integran formalmente (sintácticamente) a la novela pero conservando su independencia ideológica con respecto a la visión del autor, con la que no se funden. Se rompe así el monologismo de manera microestructural de la misma forma en que se demandaba su ruptura por razones semánticas”. Fernando Gómez Cabia, *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijaíl Bajtín*, Salamanca: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1998.

³⁷ Bajtín (1961: 333-334) explica sobre el Otro: “El monologismo en su límite niega la existencia fuera de sí mismo de las conciencias equitativas y capaces de respuesta, de un otro yo (el tú) igualitario. Dentro de un enfoque monológico (en un caso límite puro) el *otro* sigue siendo totalmente *objeto* de la conciencia y no representa una otra conciencia. No se espera una respuesta que pudiera cambiarlo todo en el mundo de mi conciencia. El monólogo está concluido y está sordo a la respuesta ajena, no la espera ni le reconoce la existencia de una fuerza *decisiva*. El monólogo sobrevive sin el otro y por eso en cierta medida cosifica toda la realidad. El monólogo pretender ser la *última palabra*”.

-Bajtín, Mijaíl (1961), “Para una reelaboración del libro sobre Dostoyevski”, *Estética de la creación verbal*, México: F.C.E., 1982.

Iris M. Zavala (1996: 86) entiende el discurso bajtiniano en dos sentidos, “uno es que la interacción dialógica en este marco teórico es el mundo de lo heterogéneo, que permite comprender la polifonía de multiplicidad de voces interactuando mutuamente y el otro es que tanto el uno como la otra revelan las polémicas, las luchas y los intentos de exclusión y supresión de puntos de vista antagónicos. Ambos, en definitiva, orquestan la lucha de clases y las evaluaciones sociales”.

Estos elementos mencionados son esenciales en la novela carnavalesca. En la primera parte de este capítulo veremos uno de los elementos carnavalescos, el dialogismo, que “puede referirse a una forma de discurso y al principio fundante de este, la heteroglosia, que es también una de las representaciones históricas del lenguaje así como su fundamento. Se privilegia aquí, ante todo, la naturaleza histórica y dinámica de los sistemas lingüísticos.” (Grande Rosales, 1994: 76).

2.1.1. Heterogeneidad

Generalmente, la parte de indagación de la novela policíaca tiene una forma polifónica en la que conviven una serie de voces, múltiples y variadas en el espacio intertextual. Como asegura Sappi (2010: 267), al abordar la organización narrativa de la novela policíaca: “siempre interviene una pluralidad de voces en el texto. El poder narrador del personaje detective se esconde para dejar aflorar a la superficie textual las palabras de otros personajes que, en este contexto, no son meros figurantes sino que participan en la elaboración del discurso mediante sus propias perspectivas y puntos de vista”.

El gran teórico ruso Bajtín también se ha fijado en los méritos del dialogismo que representa el lenguaje y la ideología de los personajes. Lo leemos en el siguiente texto:

Es más, gracias a la representación dialogizada de la palabra plena desde el punto de vista ideológico (en la mayoría de los casos, actual y eficaz), la novela facilita el esteticismo y el juego verbal puramente formal menos que cualquier otro género literario. Por eso, cuando un esteta comienza a escribir una novela, su esteticismo no se manifiesta

en la estructura formal de la novela, sino en el hecho de que en la novela está representado un hablante, que es el ideólogo del esteticismo y que descubre su creencia sometida a prueba en la novela. (Bajtín, 1975: 150)

Teniendo en cuenta esta parte con diálogos de los personajes de las diferentes clases sociales, podemos observar cómo se refleja la heterogeneidad en las obras de cada escritor. Para conocerlo mejor podemos referirnos a Bajtín (1985: 76): “Heteroglosia: una estratificación interior, dentro de una lengua nacional unificada, en dialectos sociales, modos de ser de grupo, jergas profesionales, lenguajes de géneros y discursos literarios, lenguajes de generaciones y edades, lenguajes de corrientes ideológicas, políticas, literarias, lenguajes de círculos y modas de un día, lenguajes de días y hasta de horas sociopolíticas (cada día tiene su consigna, su vocabulario, sus acentos); es la estratificación de cada lengua en todo momento de su existencia histórica”. Dentro de este conjunto de características del texto carnavalesco podemos entrever, en la diversidad de los diálogos de las obras, un retrato íntimo y particular de cada escritor de la realidad de entonces.

2.1.1.1. Ideología

Observar la ideología³⁸ en cada novela es bastante útil para aproximarse a la realidad de entonces. La ideología que tiene cada personaje resalta cuando habla o discute con otra gente. El dialogismo puede mostrar la ideología y la realidad de manera objetiva por la boca de los personajes. Porque “la realidad de los fenómenos ideológicos es la de la realidad objetiva de los signos sociales. Las leyes de esta realidad son las leyes de la comunicación semiótica.” (Voloshinov, 1929: 36).

³⁸ Francisco Vicente Gómez (1994) cita así la denominación de Bajtín sobre ideología: “Bajtín denomina con el término ‘ideología’, con el fin de subrayar la efectiva y concreta materialización que de dicha realidad hace un grupo social. La ‘ideología’ es la expresión organizada de las relaciones materiales de la existencia real de los miembros de una comunidad. Es una particular manifestación de la existencia efectiva, es la plasmación signica de determinadas condiciones sociales. Es por esto que la realidad de los fenómenos ideológicos es la misma que la de los signos”.

2.1.1.1.1. Manuel Vázquez Montalbán

Según José María Izquierdo (2004), “Manuel Vázquez Montalbán pretendió a través de su literatura hacer visible lo invisible, aquello que es ocultado y manipulado en la realidad por medio de discursos generadores del simulacro socio-cultural. En otras palabras, intentó hacer consciente la inconsciente aceptación de la inmoralidad del orden establecido, la manipulación de la realidad a través de discursos generados por el poder cuestionando lo que se asume como ‘normalidad’ u ‘orden’ y que en realidad ocultan la “anormalidad” de la injusticia social o el ‘desorden’ del ‘canibalismo’ neoliberal”.

En la mayoría de los discursos de la serie Carvalho se hace evidente la clase social. Normalmente, la gente de clase alta que comete un delito en las novelas defiende la ideología democrática y el capitalismo para proteger sus bienes, mantener su poder y manipular al público, mientras que el grupo de la clase media al cual pertenecen el protagonista Carvalho y sus amigos, Fuster y Beser, es la más revolucionaria. En general, los intelectuales pertenecen a esta clase, varios son comunistas y activistas que participan en manifestaciones. El grupo de la clase baja al que pertenecen Biscuter, Charo y Bromuro es más trabajador que los demás, pero la mayoría de quienes están en él se queda en la pobreza. Ya hemos visto estos aspectos anteriormente en el capítulo de indagación de Manuel Vázquez Montalbán. En esta parte nos dedicaremos solo a la ideología que tienen los personajes de cada clase según sus discursos. En *La soledad* podemos escuchar a Biedma, abogado laboralista y de extrema izquierda, y a Carvalho:

-Porque soy fiel a mi propia lógica. Todos tuvimos iniciaciones polfícas similares. Allí donde ve usted a Fontanillas o a Argemí también ellos se han jugado el tipo y han impreso o distribuido propaganda. Han montado ‘seminarios de marxismo’, sí, tal como se lo digo. Yo debo a Fontanillas la primera explicación sobre la ley de la oferta y la demanda. Siempre era el primero en enterarse de todo, el primero en utilizarlo y el primero en olvidarlo. Todos mis amigos o abandonaron a tiempo la lógica polfíca o se quedaron anclados, como Núñez, fiel para toda la vida a un partido en otro tiempo revolucionario y hoy francamente reformista, fiel porque está casado con el partido o no quiere renunciar a los votos sentimentales que

hizo casi treinta años atrás. ¡Treinta años! Casi, casi. Yo fui fiel a la lógica que liga la acción política con la voluntad real de cambiar la historia en un sentido progresivo y con la mayor aceleración posible, sin caer en un pactismo en el que las coartadas doctrinales no consiguen disimular la impotencia revolucionaria.

- No es usted el único 'rojo'. También Vilaseca parece ser muy revolucionario.

-Bah. Ese es un esnob. Un inteligentísimo esnob. Ahora ha descubierto la anarquía después de haber pasado por toda la fauna ultraizquierdista. Yo soy lo que era en 1950 aplicado a las necesidades históricas de 1977: un marxista leninista. (*La soledad*, pp. 109-110)

Estos personajes, pertenecientes a la clase media, muestran una ideología más revolucionaria con intenciones de cambiar la sociedad, negándose al régimen antiguo. Por ejemplo, según lo que dice Biedma, él es marxista leninista. Él tiene una mirada crítica hacia la sociedad, e incluso hacia el arte: "La historia del arte, y supongo que también la historia de la literatura, están llenas de amargas injusticias. Una época consagra valores y los transmite en bloque a la siguiente" (112). El difunto Jaumá solía leer un montón de ejemplares de una publicación ciclostilada titulada *Papeles Rojos; No a la monarquía fascista y al continuismo oligárquico* (111).

Pero la política con que soñaban ellos no era fácil de llevarse a cabo. Al final, las personas que se decepcionaron de la política de aquel momento se convirtieron en anarquistas como Vilaseca. Algunos de ellos querían escaparse de su vida cotidiana y mejorar su clase social. En principio fueron revolucionarios, pero cuando ganaban más dinero querían más. Ellos tampoco podían liberarse del capitalismo o materialismo y se convirtieron en burgueses. Podemos observarlo en el siguiente discurso:

-Yo no diría que Argemí, Fontanillas o Jaumá traicionaran algo. Simplemente fueron consecuentes con su origen e interés social y volvieron al seno de la burguesía para hacerse un lugar, el mejor posible. Núñez utiliza la militancia para no ser totalmente un fuera de juego y Vilaseca es un curioso, un chafardero de la Historia y la Política. (110)

El capital siempre respalda la política y al revés sucede lo mismo. Los poderes políticos están directamente relacionados con los adinerados. Por eso, para ascender la clase social se debe tener dinero. La gente de clase alta tiene muchas ventajas en la sociedad porque con su poder financiero puede dirigir la política del momento hacia donde quieran. Por lo cual, los ricos se hacen más ricos bajo el capitalismo. Y los políticos nuevos necesitan el apoyo de los ricos para mantener su poder. A través de este sistema, los financieros compraban a los políticos franquistas. El amigo banquero de Carvalho desde los tiempos de la universidad, Pedro Parra, explica muy bien este sistema social-económico:

-Yo no creo que se haya dividido en un bloque nostálgico del franquismo, lo que se llama el 'búnker' económico, y un grupo partidario del cambio en condiciones de controlarlo. Creo que juegan al cambio controlado sin levantar la mano de la pistola, por si acaso. Pueden soltarle veinte duros a los neofranquistas, otros veinte duros a los del centro democrático y las cien pesetas restantes a la ultraderecha y las policías paralelas.(210)

-Con ese dinero se puede financiar un grupo político afín, se puede armar una tropa de mercenarios, se pueden comprar decisiones de alta política. (211)

En *Asesinato* Justo Cerdán también pertenece a la clase obrera. Cerdán estuvo con Carvalho en la cárcel y era un líder. Se nota su carácter activista y su sentir revolucionario. A través del diálogo entre Cerdán y Carvalho podemos comprobarlo:

-Cuando salga de la cárcel pediré ser 'liberado' y tal vez entre a trabajar en una fábrica. Marx dice que no puedes entender los problemas de la gente si no comes su pan y bebes su vino. ¿Tú qué harás? Hacer carrera universitaria me parece una muestra de egoísmo individualista, una manifestación de personalismo evasivo. ¿Tú qué harás? (*Asesinato*, p. 52)

En aquel momento casi todos los comunistas pertenecían a la clase obrera y estaban

bastante informados de la ideología de Marx, e incluso cuando el personaje está detenido en la cárcel, no abandonaba su ideología comunista. Cuando Carvalho ha acabado su trabajo en Madrid, antes de ir a Barcelona queda con Cerdán; este sigue siendo activista y criticando la sociedad burguesa:

-Yo sí Están casi todos desencantados, es el resultado de una política revisionista, reformista. Voy a tratar de hacer algo. Hay que conseguir una mínima unidad de acción y desde ella forzar a los partidos históricos a reaccionar, a tirar por la borda una dirección pequeñoburguesa. (285)

-Seguimos viviendo en tiempos en los que no podemos ser amables. ¿En qué se han quedado las sonrisas del neocapitalismo? ¿No son una burla a la clase obrera y a los pueblos oprimidos del mundo, el pacto sonrisa del pacto eurocomunista? (285)

Durante la indagación del detective se desarrollan muchos diálogos. Como ya hemos estudiado anteriormente, durante la transición la corrupción se concentraba en la clase alta, representada por empresarios, políticos, etc. La España de entonces entraba de lleno al capitalismo y al auge del materialismo; quienes tenían dinero también tenían poder, por lo cual era necesario mantener los bienes a pesar de la corrupción que ello implicara. En la serie Carvalho, además de los personajes fijos, aparecen varios tipos de personaje, sobre todo, algunos que habrían cometido delitos. La mayoría de los casos están relacionados con la gente rica y el poder. Son estos personajes los que intentan ocultar sus crímenes, interrumpiendo las indagaciones de Carvalho, y tratando de evitar a toda costa que el detective desvele los casos.

En *Los mares*, al final, Carvalho resuelve el caso del difunto Stuart Pedrell. Pero su abogado Viladecans, que ya sabía cómo había muerto Stuart Pedrell, le aconseja a Carvalho que los borre de esta historia, y la viuda Mima está de acuerdo con él:

-Quisiera sugerirle, señor Carvalho, y sigo sin aceptar nada, que conste, que este asunto podrá resolverse a plena satisfacción de todos. ¿Puede borrarlos de esta historia? Estoy dispuesto a pagar espléndidamente el

servicio.

-Yo ni un céntimo. No seas tonto. ¿Qué podemos perder?

-Mi factura a la viuda será bastante elevada. Me doy por bien pagado. He tenido además la oportunidad de recorrer una historia ejemplar que casi me hace creer en la fatalidad. Hay cosas que son contra natura. Tratar de huir de la propia edad, de la propia condición social lleva a la tragedia. Piensen en eso cada vez que tengan la tentación de marcharse a los mares del Sur. (*Los mares*, pp. 209-210)

La viuda de Pedrell, Mima, después de escuchar la explicación del caso por Carvalho le dice lo mismo que su abogado Viladecans:

-Aunque no hubiera aparecido lo de la chica, yo no habré movido ni un dedo para que la policía encontrara al asesino.

-Es una amoral.

-Quiero descansar. He ejercido de mujer de negocios durante un año, intensamente. Me ha ido muy bien. Me voy de viaje. (216-217)

Mima era una mujer callada y siempre se quedaba en casa cuidando de sus hijos; no obstante, después de desaparecer Stuart Pedrell, se convierte en la jefa de la empresa de su marido. Reinterpreta, por tanto, la figura de la mujer educada establecida en la clase alta. Pero igual que los otros de clase alta, a ella no le importa ya el caso de la muerte de su marido y prefiere que no se publique este caso ya que puede dañar la fama que tiene la empresa y a sus empresarios.

Los políticos están relacionados con los empresarios y, en consecuencia, los delitos están vinculados con ellos. En *Asesinato*, Garrido fue asesinado por Esparza Julve, que era un miembro del Partido Comunista; y Esparza, a su vez, fue asesinado por alguien que se supone que era del mismo Partido. Para ocultar el delito que han cometido, se matan entre ellos.

En *Los pájaros* Carvalho ha aceptado el caso de Daurella, que le comunica que han desaparecido seis millones de pesetas en el balance de la empresa. Daurella es el jefe de la empresa familiar llamada Toldos Daurella, S.A. Esta familia nos demuestra la hipocresía de la

burguesía y su amoralidad. El señor Daurella tiene dos hijas que son Esperança y Núria y dos hijos que son Jordi y Ausiás.

Las chicas Daurella son “trabajadoras, limpias y honradas, y en cuanto a los yernos el responsable del almacén era un ser opaco los días de cada día y oscuro los fines de semana” (*Los pájaros*, p. 25) y el otro yerno, Pau, era un coquetón y un malgastador según dice la señora Daurella: “El marido de la Esperança, el Pau, o mejor dicho, Pablo como dicen ustedes en castellano, pues ese se lo gasta todo en jerséis y zapatos. Los jerséis se los compra en Londres y los zapatos en Roma” (24). Como otros típicos ricos, Pablo también es un “píjjo” que gasta una barbaridad de dinero en sus prendas. Durante la investigación del caso Daurella los personajes hablan sobre su familia:

-Mi mujer sabe lo que se dice. No es una vieja chocha. *Hi toca. Hi toca*³⁹.

Insistía el señor Daurella en catalán.

-Fue una de las primeras mujeres tenedoras de libros que salieron de la academia Cots. Antes de la guerra, ya lo creo. Es que mi suegro era un hombre de ideas y quiso que la Mercè estudiara como un hombre. Mi suegro era de Estat Català, muy de *ceba*⁴⁰, mucho. (23)

Como menciona José F. Colmeiro (1994: 185) sobre Vázquez Montalbán, “En sus novelas tienen cabida la sátira caricaturesca, la poesía vanguardista y la reflexión crítica y social. De igual manera se realiza simultáneamente la biografía de un individuo particular y la crónica histórica, política y económica de la sociedad española en los últimos quince años”.

Hemos visto antes ejemplos de cómo la gente de cada clase social tiene su propia ideología política, que justifica la perpetuación de su situación en el caso de los ricos o el cambio de esta en el caso de los pobres. También este aspecto de mostrar varias voces forma parte del posmodernismo y contribuye a mostrar la realidad de entonces. José María Izquierdo (2002) opina así sobre este aspecto de las novelas de Vázquez Montalbán según la teoría bajtiniana: “Realismo crítico de la narrativa posmoderna montalbaniana caracterizada

³⁹ Sabe lo que se hace. (*Los pájaros*, p. 23).

⁴⁰ Muy catalanista (muy de la cebolla).

por la pluriperspectiva narrativa o plurifonía de voces en términos bajtinianos y la utilización combinada de subgéneros como el policíaco junto al biográfico, histórico y periodístico”.

2.1.1.1.2. Eduardo Mendoza

Para Eduardo Mendoza la plaza pública es Barcelona, igual que para Manuel Vázquez Montalbán. Moix (2006: 133-134) pone de manifiesto la Barcelona de Mendoza: “Una Barcelona que atraviesa diferentes avatares históricos y en la que confluyen todas las clases sociales e incluso seres procedentes de otros planetas. En la Barcelona de Mendoza se admiten todos los extremos [...]”⁴¹ y, por encima de todo ello, cabe el reflejo multifacético de la organización social, variable en función de las diversas etapas históricas, pero con frecuencia transformada por el afán de poder de unos pocos personajes de ficción que tiran de las narraciones con fuerza singular, que arrastran al resto del elenco al afianzar sus trayectorias e imponer sus designios y que, a la postre, van transformando la ciudad según accionan, desde la sombra, los resortes adecuados”.

En la trilogía aparece una multitud de personas de la clase social alta, aristocrática y, en su mayoría, adinerada, en contrapunto con la clase baja, precaria y a menudo marginada (como son el detective sin nombre y su hermana Cándida). A la clase alta pertenece el señor Peraplana y su hija Isabel Peraplana en *El misterio*; en *El laberinto* el señor Ministerio, el señor Consejero Delegado y Pebrotines; y en *La aventura* son de la clase alta Pardalot, el alcalde, Arderiu, Reinona e Ivet Pardalot, entre otros. A la baja pertenecen Mercedes Negrer, el jardinero y el dentista en *El misterio*, al igual que Santi y los inmigrantes en la obra *La Aventura*. Emilia, el historiador Plutarquete Pajarell y María Pandora en su obra *El laberinto* pertenecen a la clase media-baja.

Estudiando con atención los diálogos libres de estos personajes, son palpables las diferencias entre las personas de cada clase social, así como su procedencia histórica, ya que las dos primeras novelas, como queda dicho, son de la época de la Transición española y la

⁴¹ Esta omisión es mía.

última procede de finales del siglo XX. Es significativa la antítesis de pensamiento entre las dos sociedades, algo de lo que se hace partícipe al lector desde el principio de las obras. Zavala (1991: 167) afirma que “la dialogía es un fenómeno comunicativo y social y la dialogía bajtiniana no es un género del discurso aislado, cerrado, sino más bien una mezcla de todos los discursos como prácticas significantes”. Por lo tanto, podemos mirar objetivamente la realidad española de esta época a través de los diálogos entre los personajes y comprobar cómo pensaba una parte de la sociedad española sobre la política, la sociedad y la economía, que eran tres de los temas más discutidos en aquella época.

Como ya se ha mencionado, las novelas *El misterio* y *El laberinto* pertenecen a la Transición española y en ellas es recurrente la política como principal tema de conversación entre los diferentes personajes. En este contexto político, en el que se había dejado atrás la dictadura de Francisco Franco, muchos diálogos se centran en la crítica hacia el nuevo sistema político del país.

Tras las elecciones democráticas de 1977, Felipe González se convierte en diputado en las Cortes y líder del partido mayoritario de la oposición (PSOE), lo que se repitió en 1979, convirtiéndose en una alternativa de gobierno. En un contexto en el que se acercaban las elecciones, cada uno expresa su opinión sobre la política menos el “detective sin nombre”, desinteresado por estos temas, que responde a esta pregunta evitando cualquier identificación partidista:

- Veremos a ver ahora con las elecciones. Yo pienso votar a Felipe González, ¿y tú?
- A quien me digan los jefes- atajé para evitar unas confianzas que habrán acabado por ponerme en evidencia. (*El misterio*, p. 153)

Por otra parte, algunos personajes pertenecientes a la clase baja apoyaban al Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC):

No os riáis. -dijo la que parecía más sensata y que no debía de contar más allá de dieciséis añitos: una guinda confitada-. Todos los ricos son unos cabrones. Me lo ha dicho mi novio que es del PSUC (87).

Eduardo Mendoza, en esta ocasión, se dedica a satirizar la irresponsabilidad de la burocracia gubernamental (Yang, 2000: 119):

Que nadie se llame a engaño: aunque ostento la cartera de Agricultura, me ocupo de asuntos que competen a Interior. De la agricultura se encarga el Ministro de Marina. Un truquillo que hemos urdido para eludir responsabilidades. (*El laberinto*, p. 28)

También el actor Toribio, alias Muscle Power, disfrazado de ministro de Agricultura para restituir un dinero –ya que pertenecía a una agencia teatral y le era más fácil engañar a la gente con sus disfraces–, sigue criticando la sociedad, el capitalismo, la violencia y la moral:

El marxismo nos acecha, el capitalismo nos hiera y somos blanco de terroristas, espías, agentes provocadores, especuladores rapaces, bucaneros, fanáticos, separatistas y algún judío de los que nunca faltan. Impera la violencia, cunde el pánico, la moral ciudadana se va al garete, el Estado surca galernas y las instituciones se asientan sobre arenas movedizas. No me tomen por derrotista: aún percibo a lo lejos destellos de esperanza. (28)

Por otro lado, se puede apreciar también la inestabilidad de la política causada por el terrorismo, la corrupción económica y el abuso del poder en el diálogo entre Emilia y el detective-protagonista:

-Siempre hemos sabido- dije simultáneamente- que el meollo de este caso era la comisión de un acto de terrorismo. Y me digo yo ¿qué peor villanía que interferir en la retransmisión y privar a este país, tan necesario de consuelo, de un partido de la máxima...?

-Para el curro- atajó *La Emilia* con la inquietud pintada en su hermoso semblante-. Si lo que dices es cierto, y estoy segura de que no lo es, pero en los sentimientos no se manda y algo más poderoso que la razón me induce a creerte, es posible que nos enfrentemos a una cosa mucho peor que la simple interferencia de un programa televisivo, a lo

que, por cierto, bien acostumbrados estamos.

[...]

-Si hablamos de terrorismo, hablemos en serio- dijo.- ¿Qué sucederá si esta estación, en lugar de estar en manos de honorables tecnócratas, fieles a su deber, leales a sus gobiernos y devotos del progreso, hubiera caído en manos de manipuladores sin escrúpulos, aventureros, logrerros, mercenarios y genocidas? (293-294)

En *El misterio* otro dato importante es que los personajes se preocupan por la radioactividad y el retraso del ingreso de España en el Mercado Común Europeo. Como señala Julio Rodríguez López (1989: 119-121), “a lo largo de los años sesenta la evolución económica de España se fue haciendo cada vez más paralela con la de los restantes países europeos de la OCDE, particularmente a medida que el comercio exterior fue acrecentando su peso en el conjunto de la economía española”⁴².

Como cada vez más el sistema franquista estaba perdiendo su capacidad para resolver los problemas prácticos, los sectores que habían sido afectados por el capitalismo estaban apareciendo y pidiendo la necesidad de la integración de España en el Mercado Común Europeo:

- ¿No entrará en el terreno de lo factible?- prosiguió la Emilia.
Contagiada de mi ardor y, dicho sea de paso, de mi incurable verborrea- que el enemigo, valiéndose de los aparatos de que aquí hay plétora, hiciese descarrilar al satélite de su ruta y caer sobre estas tierras.
- ¡Menudo batacazo!
- No seas ingenuo. He leído, aunque para semejante esfuerzo intelectual me creas incapacitada, que los satélites artificiales utilizan la energía atómica como combustible. ¡Date cuenta! Los países catalanes, ¿qué

⁴² En el crecimiento económico hasta 1974, durante el período de la transición española (1976-1982), hubo una gran recesión. Pedro Martínez Méndez (1982) escribe sobre la economía española de la transición: “desde 1975 el crecimiento de la misma fue inferior al de la OCED, además de lo cual dicho período se caracterizó por el retroceso de la participación de la inversión fija en la actividad económica y por una vertiginosa caída del empleo”.

digo?, toda la península ibérica podrá quedar fumigada de radiactividad.

- ¡Cielos! Esto entorpecerá enormemente nuestro ingreso en el Mercado Común- exclamé-. Hay que impedirlo. (*El laberinto*, p. 294)

En *La aventura* se denuncia la financiación ilegal de la campaña política del alcalde de Barcelona. La novela describe a España como un país corrompido políticamente y centra en Barcelona, ciudad que en esa época emerge como el principal motor de la economía nacional, los casos donde empresarios y políticos tejen negocios ilegales. El regidor catalán, con la ayuda del difunto Pardalot y Arderiu, pretende lavar su imagen y ocultar su delito en la época de elecciones:

Últimamente habíamos trabajado juntos en la financiación ilegal de la campaña del señor alcalde. (*La aventura*, p. 325)

Y además esta corrupción abarca el abuso autoritario del poder, fácilmente comprobable a través de los comentarios realizados por el señor alcalde.

Pero si vienen a molestarle por algún devengo, ya sabe, deme un telefonazo. El Ayuntamiento está en la Plaza Sant Jaume las veinticuatro horas del día. (372)

Aunque la sociedad española cambió política y económicamente, la gente no estaba contenta con la realidad y mostraba su desencanto.

Tras salir del manicomio, y víctima del comisario Flores, el detective sin nombre reacciona y se replantea muchas cuestiones de la sociedad del momento. Es allí cuando se da cuenta de que las situaciones dependen de quién las protagoniza y del tipo de favores que le piden a él. Aprende la lección y, en *La aventura*, se puede leer este diálogo entre Ivet y él:

A lo largo de mi vida me han prometido muchas cosas, o una sola cosa muchas veces, pero luego, a la hora de la verdad, o la promesa

resulta haber sido un engaño o los hados me hacen butifarra. Lo mismo me da. He perdido la fe, la esperanza y el entusiasmo. (262)

El detective muestra una sociedad donde impera el engaño, una sociedad en la que no confía, una sociedad en la que nadie cree. Entrando en pleno siglo XXI, aparece una sociedad donde impera la tecnología y en la que las personas que la componen se han hecho cómodas:

Toda esa tecnología es una chapuza, te lo digo yo. Cuanta más tecnología, más sencillo debe de ser dar el golpe. Todo consiste en encontrarle las vueltas. (381)

Los diálogos que realizan en la plaza pública reflejan fácilmente la ideología de cada personaje de manera objetiva. Francisco Vicente Gómez (1994: 70) pone de manifiesto este aspecto citando a Medvedev: “Todos los elementos que integran la realidad de un grupo social se convierten en ‘ideológicos’ solo cuando se objetivan materialmente en la consciencia de las personas y pasan a formar parte del horizonte significativo que una comunidad objetiva tiene como suyo. En suma, cuando se convierten en un ‘fenómeno materialmente concreto’”.

2.1.1.1.3. Juan Madrid

Grande Rosales (1994: 62) también sigue a Bajtín en la idea de que “los procedimientos de la novela prestan a la retórica una proyección vital, ya que los personajes revelan la importancia y significado de las ideologías, procedimientos de impregnación sofística del lenguaje, en la acción (los personajes no son personalidades psicológicas sino ideólogos, y sus acciones están en estrecha relación con sus palabras, es decir, comprueban su eficacia). Se trata, por tanto, de una especie de aproximación ‘experimental’ a la realidad, en consonancia con los métodos científicos imperantes”. Comparadas con las obras de los otros dos escritores, que tratan con más extensión el tema de las ideologías políticas como la socialista, la democrática y la comunista y la ambivalencia de cada clase social, las novelas de Juan Madrid intentan demostrar el ambiente oscuro y las falsas apariencias de la sociedad española de entonces. En ellas resalta más la hipocresía de los poderosos y su falsedad.

En las novelas de Manuel Vázquez Montalbán existe la pequeña batalla visible entre los políticos de cada partido y los personajes que luchan por su ideología pero en las novelas de Juan Madrid, si existe alguna ideología política, esta está vinculada a los negocios sucios. A los personajes no les importa tanto la ideología política como el dinero. Las novelas de Juan Madrid nos muestran la función del capitalismo de entonces, partidario de la idea de que con dinero puede hacerse lo que se quiera. En *Un beso* se nota muy bien esta idea:

-Tengo muchos empleados y no puedo saber lo que hacen en no sé qué lugar- dijo con desprecio.

-Los dos sabemos qué hacen, quién los manda y por qué. Tú pagas a las bandas fascistas del barrio.

-¿Cómo puedes demostrar eso, Toni? Todo el mundo sabe y conoce mis vinculaciones políticas. Soy un demócrata convencido. Si tengo empleados fascistas, allá ellos. Tengo también bastantes comunistas en mis empresas y hasta ahora nadie me ha acusado de ser comunista. (*Un beso*, p. 108)

Esta novela presenta un fondo temporal de la era post-franquista, por lo que la mayoría de los españoles negaban el fascismo. Políticamente la democracia estaba extendiéndose junto al comunismo. Para reurbanizar el barrio de Malasaña, Elósegui necesita expulsar a los habitantes de este lugar, así que compra a los fuertes, a personas con mucha fuerza física o que sepan golpear, como ex-boxeadores, para crear un ambiente de tensión y violencia en el barrio que obligue a sus habitantes a querer salir de él. En aquel momento se mira negativamente cualquier relación con los fascistas. Podemos comprobarlo en el siguiente diálogo entre Juan Delforo, Elio y Toni Romano:

-Suponeros que yo he robado documentos de Elósegui que demuestran que tiene conexiones con las bandas fascistas y que en realidad lo que están haciendo en este barrio esos muchachos no es más que un plan para quedarse con él. ¿A quién le interesaría?

-A cualquier revista. A *Cambio 16* sobre todo. Podrá pagar mucho- sugirió Juan.

[...]

Habían desplegado pancartas, en las que se leía: “No a las bandas fascistas”, “Vosotros, fascistas, sois los terroristas”, “Fuera del barrio”, y cosas por el estilo. (*Un beso*, p. 114)

Tampoco es deseable ser llamado con el nombre “fascista” en ningún lado:

En las páginas centrales había un artículo informando sobre el asalto al *pub* La Luciérnaga. La nota decía que se trataba de un enfrentamiento entre estudiantes de distintas ideologías. Estaba firmado por Juan Delforo. -Eso es lo que hay. Ninguno de los camareros quiso decir nada, y como está cerrado no pude encontrar testigos. ¿Tienes tabaco?- Le di un cigarrillo y continuó: El director no quiere que ponga el nombre del partido fascista, Resurrección Española, que está detrás de todo ello hasta que no tengamos pruebas concluyentes. Ahora dime lo que sepas del asalto a La Luciérnaga. (87)

En el ambiente de Madrid que se retrata en la novela, aparece un rechazo claro por el fascismo. Durante la dictadura del general Franco hubo mucha corrupción y en la Transición la gente esperaba una nueva política más transparente y menos injusta. Así que tener a los fascistas cerca significaba que era muy posible la corrupción, dada la asociación entre estas dos instancias. Aparentemente, Elósegui no es fascista pero para su negocio emplea a los fascistas. Este aspecto nos demuestra que al adinerado no le importaba la ideología política si esta no hacía daño a su negocio: el materialismo y el capitalismo eran aquí superiores a la política. Es decir, la política siempre podía ser utilizada por la necesidad de controlar los negocios.

José F. Colmeiro (1994: 250) indica que “en *Las apariencias* Santos, otro ex-policía y antiguo compañero de Toni Romano ahora al servicio del poderoso Céspedes que controla y subvenciona las bandas terroristas neofascistas, se expresa sobre el tema de la doble moralidad y las falsas apariencias de la sociedad respetable” en el siguiente discurso:

-Son caballeros, quiero decir que visten como caballeros y comen

como caballeros, pero son rufianes. A su lado, toda la ralea que he visto en mi vida de policía parecen colegiales haciendo travesuras. Pero hay que estar con ellos. Siempre, de alguna manera, se termina bajo los órdenes de un Céspedes o un Cazzo. Y es mejor sacar tajada. (*Las apariencias*, pp. 70-71)

En *Las apariencias* el personaje Santos estuvo con Toni Romano en la comisaría en el pasado. Pero Santos, por el dinero que le ofrecía Céspedes, dejó de ser un buen policía. Él confiesa a Toni cómo es realmente y lo que ha hecho; al ser consciente de lo que hace, se encuentra sufriendo por su doble moralidad:

-Mírame, mira adónde he llegado. ¿Sabes lo que soy? El pelele de Céspedes, el que le saca las castañas del fuego. Después de tantos años en la policía, lo que hago es boicotear huelgas, infiltrar agentes 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?, ¿quieres decírmelo?... Me trata como a un muñeco. Y voy a confesarte algo, si hubieras aceptado las propuestas de Céspedes, en el fondo me habrías decepcionado, a pesar de que eran un seguro de vida para ti. (179-180)

Podemos decir que en la segunda novela de la serie de Toni Romano se nota el trasfondo ético, como ya hemos observado en el anterior capítulo (ver 3.4. Indagación). En las novelas de Juan Madrid la corrupción de la policía también es el tema más mencionado.

En resumen, según José F. Colmeiro (1994: 250), “Madrid no busca el encanto y la fuerza de la sugestión y de la ambigüedad, del poder convincente de lo no expresado; por el contrario, el lector se encuentra con diálogos y monólogos explicativos e intencionados”. A diferencia de los primeros dos autores, Juan Madrid no muestra tanto su propia ideología política y tampoco describe a los personajes como seres de afiliación política. El autor deja a los lectores que lean el ambiente y comprendan la situación política a través de las diferentes situaciones de las novelas.

Como dice Bajtín (1982: 73), “La vida es dialógica por naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo, interrogar, escuchar, responder, estar de acuerdo, etc.” El dialogismo en la literatura es el instrumento más valioso para demostrar la pluralidad de la realidad.

2.1.1.2. Lenguaje

En la plaza pública hormigüea la gente de todas las partes tanto de las provincias como de otros países. Si nos fijamos en el lenguaje de cada personaje podemos acercarnos a la realidad que viven, y eso nos da una pista para observar el mundo por su manera de hablar. Por ejemplo, la gente de clase baja muestra su nivel de educación por utilizar un lenguaje mucho más coloquial e incluso utilizando jerga callejera, a diferencia de la de clase alta, que intenta demostrar su conocimiento cultural empleando un lenguaje mucho más refinado. A través de estas dos formas del lenguaje observamos la heterogeneidad y la ambivalencia de la sociedad.

Iris M. Zavala (1996: 32) afirma que “el lenguaje (y la cultura en tanto que lenguaje de identidades y valoraciones) está ligado a lo heterogéneo, a la mezcla o mestizaje, al fluir inestable de valoraciones y posiciones de sujeto que se certifican o legitiman en el espacio y el tiempo”. Jorge L. Catalá Carrasco (2008) opina que “la inclusión de términos pertenecientes a diversas jergas o idiomas (italiano, inglés y catalán) reafirma la idea del escritor que articula nuestro ensayo. Aparte de dotar al texto de un realismo mayor y de una verosimilitud latente, este uso de las jergas (lenguaje de germanías, caló, de las drogas) mantiene la coherencia que refleja el texto en cuanto al eclecticismo y la diversidad que encontramos en la obra. Este uso expansivo del lenguaje, abarcando diversos órdenes sociales y lingüísticos, viene a señalar la estructura multiforme de la novela, integrada por diversos niveles de lectura que apreciamos en el lenguaje gastronómico, en las referencias culturales y en el uso de vocablos específicos de diferentes jergas”.

Por lo tanto, ya que la novela negra contiene “una plaza pública” podemos escuchar al público español de un modo cercano a la realidad y también observar su uso del lenguaje.

2.1.1.2.1. Manuel Vázquez Montalbán

Manuel Vázquez Montalbán establece varios tipos de personajes en sus novelas negras. Por ejemplo, el protagonista Carvalho, aunque posee una gran cultura, pertenece a la clase media baja y las personas cercanas a él, como sus amigos y su novia, no tan formados intelectualmente. No obstante, trata también con la clase alta en sus casos, y sabe cómo hacerlo gracias a su nivel cultural. Así pues, Carvalho establece un puente donde se congregan los personajes de diferente clase y eso se hace un mosaico del mundo. Según José F. Colmeiro (1994: 181-182), “La repetida yuxtaposición en el texto de lenguajes diferentes como en el caso recién comentado, proporciona a toda la obra policíaca de Vázquez Montalbán un rico carácter dialógico o polifónico. La variedad de discursos culturales y sociales y de géneros literarios amalgamados en las novelas de la saga de Carvalho forma un gran mosaico que refleja la enorme diversidad de lenguajes que componen la sociedad de consumo actual con todas sus contradicciones, ambigüedades y fricciones. El autor intenta realizar por medio de este diálogo de lenguajes variopintos un heterogéneo cuadro a manera de crónica novelada de una época determinada de nuestra historia contemporánea (el desarrollo de la vida nacional durante el posfranquismo). El proyecto novelístico del autor elige así la forma vanguardista y ‘subnormal’ del *collage*”.

A través de este *collage* se presentan los problemas de la España de entonces en todo su sentido y se hace notar la ambivalencia de la sociedad española. En resumen, podemos citar lo que escribe la investigadora Iris M. Zavala (1996: 86-87) al respecto:

Ni el objeto que llamamos cultura ni los textos están exentos de estas luchas y evaluaciones. El texto aparece así como un encuentro de fragmentos heterogéneos del discurso social, donde se marcan los paradigmas de los lenguajes hegemónicos y las luchas por la significación y lo que la *doxa* dominante construye como “real”. O dicho de otra forma: las simbolizaciones y formas de hablar y actuar y sentir y soñar y amar directamente ligadas al sentido práctico y a los hábitos de las clases dominantes.

De antemano, podemos observar el lenguaje de la gente de clase baja a la que pertenecen Biscuter, Bromuro y Charo, que son personajes fijos en la serie Carvalho y amigos íntimos del detective. En el diálogo entre Biscuter y Carvalho podemos conocer el lenguaje del primero:

-Le tengo el café a punto, jefe...Brrr...Brrrr...

Biscuter se acompaña de sonidos de motocicleta de 750 centímetros cúbicos. Especializado en el robo de coches grandes para lucirlos por Andorra, Biscuter de sus pasados esplendores solo conservaba el lenguaje. Cuando era feliz sus labios parecían un tubo de escape a todo gas y cuando era infeliz, cuando quería indicar que algo había salido mal, el Brrrr...Brrrr... se convertía en un triste, desalmado piffff...piffff...piffff...

-Ponme un tazón casi lleno y luego echa un vistazo a ver si está el Bromuro.

-A la orden, jefe... Brrrr...Brrrr... (*La soledad*, p. 35)

-Biscuter. Ya sé que es una putada a estas horas, pero es importante. ¿No ha llamado?

-No ha llamado. No dormía, jefe. Para estar pendiente del teléfono me había puesto a leer un libro que usted tenía en el fondo de la estantería. Es muy triste pero lo paso bomba. (149)

Por el hábito de su lenguaje podemos saber si Biscuter está contento o no y también su historia particular según Carvalho, que narra en primera persona. Biscuter es un ex-presidiario, vive con Carvalho, ayudándole en su trabajo como secretario, además de cocinar para él. La frase “a la orden” es muy usada por Biscuter por lo que podemos saber más o menos su relación con Carvalho. Biscuter lo trata de “usted”, mientras que Carvalho lo tutea. Es un personaje que expresa sus sentimientos fácilmente dependiendo de cómo esté su estado de ánimo, y siente lealtad con su “amo” Carvalho. Es una persona simple.

Otro caso es el de Bromuro. Como es limpiabotas, se supone que le falta educación y tiene muchas carencias en su vida cotidiana. Él pertenece a la clase baja, y es algo que se nota en el siguiente diálogo:

-Cuando termine contigo me voy al lavabo, meo lo que tengo que mear a esta hora, me lavo las orejas con jabón y a escuchar.

-¿A qué has ido al médico?

-A llevarle un puro, ¿no te jode? Que estoy mal, muy mal. A ver si te enteras. Los riñones de corcho, el estómago de mierda y mira qué lengua.

[...]

Que estoy mal, que os lo vengo diciendo y ni caso. Me ha puesto a régimen el hijo puta del médico del Seguro. (39)

Como vemos en la conversación entre Carvalho y Bromuro, el lenguaje que usa este último es soez, y presenta muchas quejas de la sociedad. Sobre todo, sus quejas al Seguro nos hacen pensar en un sistema médico que no era equitativo ni justo con los pobres.

Charo, la novia de Carvalho, es prostituta independiente y también utiliza un lenguaje vulgar. En *Los mares* Carvalho recuerda la conversación que tuvo con ella por primera vez:

-La próxima vez llama. No me gusta que me cacen por la calle. Nunca he hecho la calle. No soy de esas. (*Los mares*, p. 156)

Cuando Carvalho comenzó una relación seria con Charo, le propuso que se retirara. Sin embargo, ella estaba orgullosa de su independencia y su trabajo y le insiste a Carvalho en eso:

-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 rás! 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. (156)

En el diálogo entre Charo y Carvalho apreciamos su profesión y su lenguaje coloquial, sin miramientos formales. También podemos suponer que había problemas de abuso sexual entre

las mujeres casadas. Así que Charo lucha contra esta injuria y elige este trabajo y, en vez de vergüenza, siente orgullo. A veces Charo, siendo la novia de Carvalho, siente celos como cualquier otra mujer:

-¿Con quién? ¿Con quién te has liado? ¿Qué necesidad tienes de otras tás? Yo voy con otros tós para vivir, para comer, pero ¿y tú? (154)

Estos tres personajes son de clase baja pero aparecen siempre como seres trabajadores satisfechos de lo que hacen, aunque sus trabajos no sean prestigiosos. No tienen una ideología política claramente definida como la gente de otra clase social y parece que tampoco les interesa. Están demasiado ocupados en ganarse el sustento. Su vida no es tan relajada como para preocuparse por la ideología, como los ricos. Normalmente el diálogo de estos personajes gira alrededor de los temas de la vida cotidiana como son el trabajo, la comida, los sentimientos, etc. Por tanto, en estas novelas podemos acercarnos a la situación de muchos pobres de entonces.

En la serie de Carvalho, Fuster, Beser –ambos amigos del detective– y los comunistas son de clase media. Nuestro detective Carvalho también pertenece a la clase media y ha tenido varios trabajos antes, también es un hombre intelectual que ha leído mucho y posee una ideología clara. Ana Padilla Mangas (1999: 170) opina lo siguiente sobre el personaje de Carvalho aplicando la teoría carnavalesca: “Es el ‘mundo al revés’, el tiempo efímero de la confusión, la sátira, lo grotesco, la comida, el sexo. Esta tradición carnavalesca parece ser el componente ético y estético que rige la vida de nuestro personaje que, pese a su conducta cuestionable, su código de honor es de cualquier manera superior al de la corrupta sociedad”.

Como hemos visto precedentemente, Carvalho sabe mucho sobre los platos, la cocina, la política, la situación internacional, entiende bien la realidad y la crítica. Los otros personajes fijos de esta clase social son Fuster y Beser. El gestor latinista Enric Fuster es un amigo de Sergio Beser, que es profesor de literatura en la Universidad, y luego también se convierte en amigo de Carvalho. Los tres son intelectuales y representantes de la idea revolucionaria de clase media en la Transición española; su lenguaje es bastante culto y literario.

El trasfondo del intelectual, novelista, ensayista y poeta, Vázquez Montalbán, aparece en la serie Carvalho en una erudición desde la que se citan canciones o poemas, o se mencionan algunos literatos famosos. Sobre todo lo vemos en *Los mares*. El poema de un poeta italiano que se llama Salvatore Quasimodo aparece en boca de Fuster:

-Lamento per il sud de Salvatore Quasimodo. La luna rossa, il vento, il tuo colore di donna del Nord, la distessa di neve...Es como L'emigrant de Vendrell o El emigrante de Juanito Valderrama, pero con premio Nobel. Y aquí está su verso: Ma l'oumo grida dovunque la sorte d'una patria. Piú nessuno mi porterà nel sud. (*Los mares*, p. 102)

Después de leerlo, Sergio Beser opina sobre este poema y lo critica:

-Es casi un poema social. Muy poco ambiguo. Poco polisémico, como diría cualquier pedante con media hora de lecturas de Tel Quel. Son poemas publicados en la posguerra, en pleno neorrealismo crítico. Fíjate: "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". Hay un contrapunto amoroso, es decir, desvela su tristeza de desarraigado a la mujer que ama... ¿Te sirve de algo? (102)

Dada la condición de profesor de literatura en la Universidad, a Beser le interesan todos los tipos de géneros literarios, como la poesía, el teatro, la novela, etc. Igual que Carvalho, Beser también vive rodeado de libros en todos los espacios de su casa, menos en la cocina. Por ello, sus ojos que leen el poema son críticos y su lenguaje es bastante literario, se aprecia bien su hondo conocimiento de literatura.

Un día, Carvalho, Sergio Beser y Enric Fuster tienen una conversación en la casa de Beser, que está situada en San Cugat, y empiezan a hablar de literatura buscando una pista para una frase que dejó el difunto Stuart Pedrell. Ellos mencionan a varios nombres de la literatura como Clarín, Blasco Ibáñez y Eliot, recitando los versos que le gustan a cada uno, y ante Carvalho sus dos amigos cantan una parte del *Cid*. Los tres amigos lo pasan muy bien esa

noche y se ve su gusto y conocimiento sobre el tema a través de su diálogo y del lenguaje en que se expresan:

-Cuidado, Sergio, que este es un quemalibros. Los utiliza para encender la chimenea.

Beser se enfrentó a Carvalho con los ojos iluminados.

-¿Es cierto?

-Completamente cierto.

-Ha de producir un placer extraordinario.

-Incomparable.

-Mañana empezaré a quemar aquella estantería. Sin mirar qué libros son.

-Produce mucho más placer escogerlos.

-Soy un sentimental y los indultar á. (96)

Estos personajes pertenecen al grupo intelectual de entonces. En la escena de arriba los tres están de acuerdo con quemar los libros implícitamente. La costumbre de quemar libros de Carvalho, antes reseñada, de tirarlos en la chimenea, nos muestra el desencanto que tiene ante la sociedad española y la falta de utilidad de los libros de grandes escritores para explicar su realidad. Así que el acuerdo de esta actitud entre los tres intelectuales viene a significar su falta de satisfacción con la realidad que se vivía en España, su desencanto y su desilusión.

También en la serie Carvalho aparecen muchos personajes de la clase obrera que defienden el comunismo. En *Los mares* Ana Briongos es una mujer comunista y activista que tenía una relación con el difunto Pedrell cuando este desapareció durante un año del mundo empresarial. Cuando Carvalho la interroga sobre el primer encuentro con Antonio Porqueres, cuyo nombre real es Stuart Pedrell, ella le da la siguiente explicación al detective:

-En un acto público. Fue a fines de 1977. Tuvimos que celebrar varios actos de explicación de los acuerdos de la Moncloa. Nadie tragaba y nosotros con toda la buena fe de este mundo, venga; dale que dale. Que si favorece a la larga a la clase obrera, en fin, dijimos lo que nos habían dicho que dijéramos. Luego se vio que fue un chanchullo, como todo lo demás. Yo intervine en un acto del cine Navia, es el cine de aquí Al acabar, Antonio se me acercó y discutió conmigo. Él estaba en contra de

los Pactos de la Moncloa. ¿De qué se ríe? (*Los mares*, p. 159)

-No creo en marineros. Ya sé por dónde va. Está mal informado. Las cosas han cambiado también aquí en San Magín. Un hombre y una mujer pueden aceptarse por las buenas. Usted es de los que creen que esa libertad solo pueden permitírsela los burgueses. (160)

A diferencia de las mujeres de clase alta, que normalmente buscan a un detective privado para investigar si su marido le es infiel o no, Ana Briongos no hace caso de estas cosas. Ella se preocupa más por la política y por el mundo. Se nota que es comunista, activista y muy independiente de los hombres y también, como vemos en el último ejemplo, es agresiva con los burgueses y con la sociedad actual de entonces.

En el discurso sobre los políticos se aprecia su lenguaje más gubernamental. En *Asesinato* aparecen protagonistas políticos comunistas como Cerdán y Julio. En la siguiente escena en que estas dos personas están con Carvalho y Carmela -su acompañante en Madrid-, podemos comprobar el empleo de su lenguaje político. Julio comienza el discurso bromeando con Carmela:

-Aquí donde me ves no soy un ignorante. Estoy haciendo una traducción de Lenin al pasota. A ver, dime algo de Lenin y te lo traduzco.
-Si yo no sé nada de Lenin, chico, soy de la puta base.
-Algo sabrás.
-A ver: explícame lo de la dictadura del proletariado en pasota.
-Los rojeras gustan pasar por el aro a los tragones hasta arrascar el raje en el fregao de los colores. La curranda ha de antoligar el cotarro. Pero esto es tirao. A ver, Cerdán, usted, camarada.
-No me llames de usted. No somos camaradas, por desgracia, pero no me llames de usted.
-Es que yo no tuteo a los intelectuales. Si es tan amable y me permite un aparte, dígame algo de Lenin para traducirlo a un idioma que yo me sé. (*Asesinato*, p.103)

Como vemos arriba, Julio no se permite tutear a los intelectuales y se nota que es leninista.

Paco Leveder, que es muy trotskista, queda con Carvalho en el restaurante Lhardy porque Leveder es el sospechoso principal del asesinato de Garrido. A través del siguiente diálogo, como dice José F. Colmeiro (1994: 185), podemos saber que “Paco Leveder se inclina hacia la renovación irónica del lenguaje”:

-¿Me ha denunciado la vieja guardia? No es que me tengan maná pero hablamos lenguajes diferentes. Yo jamás empleo palabras como condiciones objetivas, restitución, tejido social, hay que conseguir las mejores condiciones, la clase obrera paga el precio de la crisis, ¿comprende? No es que no crea en la verdad que hay detrás de todo este lenguaje, pero me esfuerzo en buscar sinónimos. En toda tribu no hay nada tan alarmante como las violaciones del código lingüístico.
(190)

La gente de clase media tiene la voluntad de cambiar la sociedad española y se mueve por su ideología política, son los que más leen y actúan. Por tanto, podemos suponer que realmente durante la Transición española quien se esforzó más en cambiar el orden de la sociedad fue la gente de clase media.

El marqués de Munt representa la alta aristocracia, como opina el detective Carvalho en *Los mares*: “La voz del marqués de Munt era hermosa, como la de un actor radiofónico catalán que trata continuamente de disimular su acento y logra una pronunciación castellana fuera de este mundo.” (*Los mares*, p. 63). Así, señala Jorge L. Catalá Carrasco (2008), “el marqués queda definido como un esnob que vive ajeno a la realidad en una esfera superior a la del resto de los mortales. Su opinión respecto a la servidumbre es bastante elocuente”. Podemos comprobarlo en la siguiente escena:

-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. Aquítodo el mundo tiene miedo de demostrarlo. Durante la guerra vinieron a buscarme los de la FAI y los recibí con mi mujer en batín de seda. ¿No le da a usted vergüenza vivir así con lo que está pasando en el país?, me preguntó el jefe. Me daría vergüenza vivir

disfrazado de obrero sin serlo. Quedó tan impresionado que me dio veinticuatro horas para marcharme. Me pasé a los nacionales y tuve la desgracia de vincularme al grupo catalán de Burgos. (64)

Normalmente el autor describe a las mujeres de la familia rica como educadas y estudiosas, como Mima –la viuda de Pedrell, el empresario- en *Los mares*, o como la señora Daurella y sus hijas en *Los pájaros*. El señor Daurella expresa que su mujer y su suegro provienen de la burguesía. No obstante, ante la sociedad ellas son más pasivas y sumisas comparadas con las mujeres de clase media o baja como Charo, Ana Briongos, etc. El primer hijo de Daurella, Jordi, es distante y frío con su mujer y se sospecha que está liado con su cuñada holandesa. Moralmente, esta familia es bastante reprobable. Al final, el caso Daurella desveló que Pau, el yerno, había sido el criminal. El señor Daurella, después de darse cuenta de esto, dice:

-Hay que cortar por lo sano. La manzana podrida puede estropear un saco lleno de manzanas. ¿Qué hará usted en mi lugar? Por lo que usted dice el dinero lo ha ido escamoteando falsificando los gastos de asistencia a las delegaciones; por lo tanto, de hacerse público esto se enterarán todas las delegaciones y el prestigio de Toldos y Piscinas Daurella, S.A. se irán a hacer puñetas, hablando vulgarmente. (*Los pájaros*, p. 28)

-Pero le ruego que mañana asista a la reunión en la que pienso poner las cartas sobre la mesa. Lo siento por la Esperança, porque es una buena chica y más blanda que un higo, y lo siento por mis nietos, pero este sinvergüenza necesita un escarmiento. ¡Sinvergüenza! ¡Más que sinvergüenza! Yo que le saqué de la calle sin oficio ni beneficio e hice de él un hombre de provecho, y ganándose bien la vida como se la gana y con una mujer joven y de buen ver, ¿qué necesidad tiene de ir por ahí haciendo el pendón? (28-29)

El señor Daurella lo siente mucho por su hija y, como señala, la ambición de ganar más es lo que ha llevado a su yerno a cometer el latrocinio. Esta es la peor consecuencia en el mundo del materialismo y se explica como un principio del capitalismo, por el cual los que tienen

dinero empeoran por la búsqueda de más capital. El empresario también se preocupa por el daño que recibirá su empresa, al igual que ocurre con los patrones de otras novelas. Hay una cosa que tenemos que tener en cuenta y es el lenguaje del señor Daurella. Aunque está muy enfadado, controla su lenguaje ante Carvalho. Dice sólo “sinvergüenza” y parece muy suave y nada fuerte para todo su rencor. Escuchando al jefe de la empresa, pensó Carvalho que “Podía haber dicho a la mierda, a tomar por culo, al carajo y, en cambio, había optado por un discreto a hacer puñetas que no llegaba a la asepsia del hacer gárgaras, pero se le parecía bastante” (28). Carvalho puede hablar lo que quiera y como quiera aunque sea vulgar. Pero parece que el empresario no puede expresarse así por su nivel social o por su educación. Se aprecia claramente, por tanto, la diferencia del lenguaje entre estas dos clases.

También podemos observar la vida cotidiana de la gente de clase alta. En *La soledad*, cuando Carvalho habla por teléfono con el abogado Fontanillas, el abogado está explicándole su horario:

-¿Le gusta hacer deporte?

-Deportes imaginativos. Comer. Joder.

-Lamentablemente no puedo complacerle en nada de eso. Mañana tengo una hora libre de once a doce y pienso destinarla a pasarme por el club Cambridge a jugar un poco al frontón, una sauna, masaje. Con mucho gusto le invito y de paso charlamos. Puedo llevar invitados. Y ahora disculpe. Hasta la vista. (*La soledad*, p. 90)

A través de esta conversación podemos observar otra vez la vida de los burgueses y el lenguaje más culto que utiliza la gente de clase alta. Comparado con el lenguaje de Carvalho, el de Fontanillas es bastante educado y culto. Como el detective le responde vulgarmente, destaca más el lenguaje de Fontanillas. También podemos observar en este diálogo que el abogado no pierde su seriedad aunque Carvalho está bromeando un poco. En esta conversación, Carvalho parece un personaje poco serio, se nota la ambivalencia del lenguaje y la conducta de dos clases distintas.

En la serie Carvalho Manuel Vázquez Montalbán describe que la mayoría de los ricos y los poderosos son “muy catalanes”. Eso puede explicar el hecho de que, durante la transición,

los pobres y los obreros que vivían en Barcelona casi todos eran inmigrantes y no de origen catalán. En cambio, la gente de clase alta es de la ciudad condal ya desde sus antepasados. Por ello, los personajes catalanes, cuando se sienten más orgullosos de Cataluña, a veces hablan en catalán, aunque la mayoría de las conversaciones están escritas en castellano. Por este motivo, la catalanidad puede considerarse un rasgo de carácter peculiar de la gente de clase alta.

El señor Alemany en *La soledad* es “muy catalán”. En su casa, desde el recibidor, se ve la catalanidad con la bandera de Cataluña. Él y su mujer hablan en este idioma:

-Oriol, no parlis de política que t'exaltes.

-Veste-n a fer punyetes! Que no hable de política, me dice. ¡Todo es

Política! (154)

Los ricos viven en su propio mundo y quieren mantenerlo pero en el proceso se involucran en delitos, sin lamentarlo. El autor los describe como ‘caraduras’ o ‘sinvergüenzas’ y la mayoría de ellos aparecen como seres incongruentes, personas que se expresan con un lenguaje culto, pero que en sus actos no muestran ningún tipo de deferencia hacia los demás. Siempre aparecen en contraste con los pobres que, aunque utilizan un lenguaje vulgar y parecen poco educados, tienen conductas más honestas que las de los ricos. El lenguaje refleja la ironía de ambas clases sociales.

Cuando Carvalho viaja a otros lugares podemos disfrutar de un ambiente diferente al de Barcelona. Ya hemos observado la situación de estos sitios y su peculiaridad. Pero añadido a esto, aparece el lenguaje de estos lugares concretos, o el español adaptado. Todo ello aporta diversidad a la “plaza pública”. En *Los pájaros*, cuando Carvalho llega al aeropuerto de Bangkok, se presentó un guía tailandés como Jacinto. Manuel Vázquez Montalbán describe el lenguaje que usa Jacinto como extranjero y, a través de la conversación, podemos imaginar cómo habla en español este tailandés:

-¿Quién ganal las elecciones en España?

Preguntó el guía en perfecto siux con el añadido de cambiar las erres por

eles como en los doblajes de las más recalcitrantes películas coloniales.

-¿Felipe González ganal, no?

-La madre que le parió.

Gritó un hombre gordo y oscuro con varices en las bolsas de los ojos.

-Yo prefiero que ganen los socialistas a que ganen los comunistas.

Opinó una señora andaluza.

-Aquíno habel comunistas. Comunistas en la selva. En Bangkok. No.

(*Los pájaros*, pp. 177-178)

En este diálogo están las voces de una mujer andaluza, un guía tailandés y la de Carvalho. La mujer andaluza está de viaje en grupo en Bangkok y expresa su opinión política. Andalucía, por aquel entonces, era una de las comunidades más pobres de España y la mayoría de los andaluces estaban a favor de los socialistas que difundían la idea de repartir y compartir. Carvalho está escuchando el lenguaje peculiar del guía tailandés y la opinión de la andaluza; aquí por tanto, el autor mantiene su posición objetiva. Este diálogo liberal se realiza en un sitio público, como en el carnaval. Ziva Ben-Porat (1982) opina que “Esta variante se apoya en el género de referencia, aceptando sus presupuestos ideológicos para denunciar o satirizar aspectos de la realidad ausentes del modelo”.

En la “plaza pública” se oyen todo tipo de voces. El autor no controla la narrativa desde un solo punto de vista, el suyo, sino que, como en la novela clásica, deja hablar libremente a cada uno, por lo que existe aquí un matiz postmodernista. Estos personajes son independientes del autor en sus opiniones y en las obras tienen cabida sus criterios. Sus voces estructuran la forma polifónica de las novelas, conformando la variedad propia del Carnaval. Se aprecian distintos lenguajes, uno por cada o por varios personajes, relacionados íntimamente con la clase social. Este estilo literario también refuerza las dualidades socio-económicas que se dan dentro de las novelas. Iris M. Zavala estudia la relación entre Bajtin y la postmodernidad y habla a propósito de la multiplicidad de voces:

Al introducir la diversidad de las “voces” individuales artísticamente organizadas, el espíritu del carnaval debe ser entendido como una posibilidad de uso del lenguaje; introduce la “gozosa relatividad” y la ambigüedad al debilitar la unilateralidad y el significado singular; crea mezclas y suspende las jerarquías y los valores sociales, generando así

nuevos puntos de vista, abiertos hacia lo “diferente” con respecto a la codificación social. (Zavala, 1991: 134)

Se puede decir entonces, como indica José F. Colmeiro (1994: 185), que “A nivel lingüístico las novelas de Carvalho incorporan los lenguajes particulares de grupos sociales variopintos: profesionales como médicos, abogados, militares, polic ías, marineros, ambientes delictivos, artísticos, políticos, de la burgues ía y de la progres ía, incluso con los correspondientes sublenguajes dentro de cada grupo”.

Todos los personajes tienen su propia voz y hablan a su manera. Carvalho conversa con todos y, dependiendo del lenguaje de su interlocutor, cambia su registro y sus formas. Con Charo y Biscuter habla cómodamente y en la conversación con ellos a veces emplea un lenguaje vulgar, lo que no pasa con sus amigos intelectuales con quienes ostenta su lenguaje culto. Los personajes de clase alta muestran concordancia con su habla, en la que se entrevén sus conocimientos de economía y política, ámbitos en los que actúan, pero a la vez son cínicos e inmorales en cuanto al dinero y a sus métodos de conseguirlo, lo que resalta el contraste y la incoherencia de sus actos y sus palabras. En el caso del catalán, si hay una persona de marcado regionalismo, esta se apega a dicho idioma.

En otros casos como en el del gu ía tailandés, su español posee un marcado acento. Lai Sai Acón Chan (2009) afirma que “Todas estas voces participan en un proceso de estratificación ideológica y lingüística. Algunas de ellas se constituirán en lenguajes autoritarios, otras en variedades dialectales del español de la época (en nuestro caso, de la región como el catalán y el español del tailandés), jergas sociales, o jergas profesionales”, y también a través de los diálogos en la “plaza pública” es fácil distinguir las ideologías políticas y económicas de cada personaje. Sobre este tema, la investigadora citada señala que, “De acuerdo con Bajtín, la coexistencia de estas voces desata una lucha socio-ideológica por la supremacía.”

2.1.1.2.2. Eduardo Mendoza

En la trilogía de Eduardo Mendoza el lenguaje utilizado por los personajes pertenecientes a la clase baja es pobre, soez y está repleto de palabras malsonantes. Sobre el lenguaje en las obras de Mendoza, José F. Colmeiro (1994b: 159) opina que “They probably are among the most original of all Spanish detective novels, for Mendoza employs a new language that juxtaposes vulgar speech with an overrefined and anachronistic style”. Podemos comprobarlo a través del lenguaje que emplea Cándida, la hermana del detective anónimo en *El misterio*. Cuando el detective-protagonista encuentra a su hermana una vez que sale del manicomio, se saludan así

-Estás más joven y guapa que nunca.

-Me cago en tus huesos- fue su saludo-, ¿te has escapado del manicomio!

(*El misterio*, p. 40)

Cándida no tiene educación y, según la descripción del detective anónimo, es “muy fea”, una persona sin triunfos en su vida. A ella siempre le falta dinero y, ante esta carencia, a pesar de su “fealdad” y su falta de preparación profesional, decide dedicarse a la prostitución. Ella recibe a muchos hombres sin saber de dónde vienen o a dónde se van. Su lenguaje le da más consistencia a su carácter y a la naturaleza de su trabajo:

-Se fue como habá venido- dijo con un sarcasmo que no lograba ocultar su despacho-. Dos días estuvo rondándome y aún no sé bien a qué venía. Desde luego, no era mi tipo. Yo suelo andar más bien con, ¿cómo llamarlos?... enfermos. Supuse que sería uno de esos pervertidos que creen que porque está una pasando una mala época se avendrá a cualquier bajeza por dinero, en lo cual, dicho sea de paso, llevan toda la razón. En fin, que todo quedó en agua de borrajas. ¿Por qué lo preguntas? (59)

A pesar de estar en medio de un ambiente de bajo estrato social, de tener un trabajo vulnerable y de utilizar un lenguaje grosero, es un personaje bondadoso y amable con su

hermano, el detective. Ella siempre le ayuda cuando corre algún riesgo y confía en él a pesar de todo. En *La aventura* la vida de Cándida ha pasado a tener mucha más estabilidad económica y personal después de haberse casado con Viriato. Cuando ella visita la casa del detective, le encuentra con el cadáver de Santi, quien un momento antes había sido tiroteado desde el edificio de enfrente y venía con intenciones de asesinar al detective. Cándida se sorprende del asesinato y le pregunta a su hermano si él mismo lo ha matado, ya que duda de él por un momento. Este le cuenta lo que en verdad ha sucedido, y Cándida le ayuda a trasladar el cadáver. A pesar de todo, ella no se olvida de la razón que la ha llevado allí: quería darle a su hermano un bizcocho que ha hecho su marido Viriato. Bajo la arriesgada situación con el cadáver, podemos leer esta conversación:

-Ay, Cándida, ¿por qué te empeñas siempre en complicarme la vida?- le reconvine.

-Está bien, haré como tú dices- dijo con un suspiro de resignación-. Y recuerda: es mejor remojar el bizcocho antes de hincarle el diente. A Viriato se le fue un poco la mano con el gluten. (*La aventura*, p. 178)

Es perceptible en este diálogo también el cambio de situación del personaje a través del cambio del lenguaje. En las primeras dos novelas, Cándida se expresaba de un modo muy grosero y se dirigía siempre a su hermano con palabras ofensivas. Paralelo al desarrollo de la trama, el personaje de Cándida también va transformándose, ya está casada y su vida es más tranquila que antes, ahora se ha convertido en una mujer más cariñosa y llevadera con su hermano. En la situación anterior las palabras de Cándida sobre el bizcocho no parecen encajar en la escena; estas ocurrencias provocan cierta comicidad en el lector, pero, por otro lado, este humor hace resaltar la inocencia y el afecto de Cándida hacia su hermano. El autor muestra una clase baja carismática y compasiva, al lado de personajes de clase alta, egoístas y calculadores.

En *El misterio* también hay otro personaje de clase baja que es un ex jardinero que trabajaba en el colegio de las madres lazaristas de San Gervasio. El ex jardinero ha sido jubilado por el colegio en contra de su voluntad sin saber por qué y sin haberle sido pagada una buena indemnización. Al parecer, la razón es el conocimiento que él tiene del incidente de la desaparición de Isabel Peraplana. Se marcha solo con “un cuadro del santo padre fundador

y una suscripción gratuita por un año a la revista del colegio”. Este personaje sigue viviendo en la pobreza, pero no se queja de su pasado y recuerda lo feliz que era:

-Hábleme de su trabajo en el colegio. ¿Decía usted que le pagaban bien?
-No, qué va. Dije que fueron los años más felices, pero no me refería al aspecto crematístico. Las monjas me pagaban por debajo del sueldo mínimo y nunca me afiliaron a la seguridad social ni al montepío de jardineros. Fui feliz porque me gustaba el trabajo y porque me permitían asistir a la capilla cuando no estaban las niñas. (*El misterio*, p. 80)

-Las monjas decidieron jubilarme. Yo me sentía bien de salud y en plenitud de mis fuerzas, y aún me siento así gracias a Dios, pero no me consultaron. Un día me llamó la madre superiora y me dijo: Cagomelo, acabas de jubilarte, que sea para bien. Y me dieron una hora para recoger mis cosas y marcharme.(81)

Por medio de su forma de hablar, y de lo que dice, conocemos más a este ex jardinero. Es una persona con una actitud muy humilde que, a pesar de ser consciente de los abusos y de la injusticia para con él por parte de la gente adinerada, el hombre piensa en algo positivo sin quejarse de su situación. En los personajes de Eduardo Mendoza de clase baja hay actitudes positivas también como la honradez y la fortaleza.

En *El laberinto* aparece, María Pandora, que es la amiga de Emilia, alias Susana Trash. Esta periodista de profesión utiliza un lenguaje grosero, pero lejos de querer insultar a alguien con él, lo usa para lamentar la situación general. En el primer encuentro con el detective anónimo, se puede apreciar el constante uso de exabruptos:

-Hostia, coño- exclamó despatarrándose en una silla y colgando el churumbel del respaldo-, perdonad el retraso. Vengo de entrevistar al director de la Filarmónica de Dresden. ¡Menudo muermo! ¿Sabáis que a Rubinstein no le dejaron tocar en Estados Unidos hasta hace poco porque es mulato? ¡Putra madre, el *establishment* no perdona! ¿Para qué me queráis ver, hostia? (*El laberinto*, p. 96)

Es fácil darse cuenta de qué tipo de personaje es esta mujer. Es antirracista, se enfada por la discriminación en Estados Unidos y critica abiertamente la situación de su país. Como periodista, tiene un compromiso ético con su trabajo:

-Desde luego, podrán haber obligado a los periódicos a no dar la noticia. Lo hacen constantemente, hostia. Si la gente supiera la situación en que se encuentra todo, no sé yo lo que pasaría. El país se está yendo al carajo, coño. (97-98)

-Si sabéis algo interesante, os agradecería que me lo contaseis. Necesito malamente un buen reportaje, coño. En el periódico están reduciendo la plantilla a la cuarta parte y para el mes que viene me veo en la puta calle. ¿Qué es eso del secuestro? Ser buenos, hostia. (99)

Como todo el mundo (exceptuando a la gente con poder económico), este personaje también se preocupa por la posibilidad del despido y aquí se informa también al lector de la tensión y de la inestabilidad del panorama laboral de entonces. Ella quiere indagar sobre la verdad del secuestro para su reportaje, por lo que también se nota su fuerte vocación periodística.

La aventura centra su foco de atención en la corrupción existente entre la gente de clase alta. Los ricos y los poderosos cometen delitos y tienen tratos sucios. Eduardo Mendoza describe a los ricos como la gente más cuestionable e hipócrita en sus historias. Por ejemplo, a través de la boca de un supuesto jefe, oculta su cara por un sombrero de ala ancha y una barba postiza, se escucha el siguiente diálogo:

-En realidad no le pedimos que cometa un robo. Yo soy el dueño de esta empresa y mi hija, aquí presente, su heredera. El robo es aparente. Por supuesto, si algo ocurriera, nosotros responderíamos por usted. Pero la operación es solo una falsa operación. No del todo correcta, pero tampoco ilegal. Vivimos en la era de la imagen, y yo quiero dar una buena imagen, ¿es esto algo malo? (*La aventura*, p. 50)

Este posible empresario, reconoce la posibilidad del peligro que se puede correr por este auto robo, cuestión que poco le interesa ya que sabe muy bien que jur ídicamente no es ilegal. Aprovecha su conocimiento en leyes, que normalmente no está al alcance de la gente de clase baja, para llevar a cabo el delito. Es un personaje calculador al que le faltan las modales.

En *La aventura* también sale otro personaje parecido, el señor alcalde de Barcelona, que constituye una clase de persona que quiere mostrar su poder y su posición ante los demás y utiliza su lenguaje y su falsedad para ocultar su verdadera naturaleza. Cuando escucha hablar de delitos o de cosas inconvenientes para su campaña, se expresa así: “estas no son cosas que yo deba oír” para alardear, de modo afectado, su falsa indignación:

-¿La propuesta consiste en asesinar a esta mierda con moscas a sangre fría?

-Por Dios, Horacio- exclamó el señor alcalde-, cuida el vocabulario. Estas no son cosas que yo deba oír. (296)

-¡Cómo!-exclamó el señor alcalde-, ¿un político prevaricador? Espléndido. Lo utilizaré en mi campaña. ¿Quién es?

-Usted mismo, señor alcalde.

-Oh- dijo el señor alcalde-, estas no son cosas que yo deba oír. (308)

En estos dos diálogos podemos observar el lenguaje del alcalde, personaje que también está involucrado en el caso de corrupción con otros de sus amigos empresarios y realmente no es una persona digna o un referente moral. Utilizando constantemente frases como “estas no son cosas que yo deba oír” y criticando a Horacio por su vocabulario vulgar, intenta fingir inocencia y disfrazarse de una persona educada y con un alto grado de ganada respetabilidad. Su modo de expresarse denota toda la hipocres ía de la que es capaz el alcalde.

Estos aspectos mencionados también coinciden con el concepto del enunciado de Bajt ín en que “el lenguaje registra no solo las subjetividades del hablante y su pretendido oyente, sino también las huellas históricas del uso repetido y las variantes de las palabras o individuos constituidas socialmente.” (Grande Rosales, 1994: 76)

En la trilogía también hay un personaje descrito como un oportunista, el comisario Flores, cuya pretensión principal es que el detective anónimo regrese al manicomio porque no ha investigado la desaparición de la niña que él pidió. El detective se ha olvidado del asunto porque ha empezado a investigar otro, que es el que involucra a su hermana en el asesinato de un marinero sueco. Flores intenta convencerlo empleando un lenguaje cariñoso y familiar:

-Mira, hijo- respondió el comisario con gran dulzura por su parte y desconcierto por la mía, ya que nunca empleaba conmigo la palabra hijo salvo que a esta siguieran los vocablos “de la gran puta”-, lo mejor será que dejemos correr este asunto. Quizá me precipité al confiarte un cometido tan espinoso. No hemos de olvidar que estás aún... convaleciéndote y que este esfuerzo puede agravar tu... dolencia. ¿Por qué no vienes a la Jefatura y discutimos la cuestión tranquilamente mientras saboreamos un par de Pepsi-Colas bien frescas? (*El misterio*, p. 66)

Por mucho que intente convencerle el comisario Flores, el detective no quiere obedecer y le responde con sus propias razones. Flores ha llegado a su límite y no puede aguantar ni fingir más su verdadero carácter, por lo que explota:

-¡No te he preguntado tu opinión, majadero!- bramó el comisario Flores, que parecía haber recuperado de súbito su habitual talante- Te vienes ahora mismo por las buenas o te hago traer esposado y te doy tratamiento de quinquí, que es lo que eres por herencia genética y por vocación, ¿Me has entendido, bestia? (67)

A través de su lenguaje podemos ver la personalidad del comisario Flores. Cuando necesita al detective para algo, utiliza un lenguaje dulce e íntimo para conseguir lo que quiere; pero si no lo necesita más, lo amenaza y utiliza palabras groseras con él, que es de una clase social inferior, especialmente cuando están los dos a solas. El comisario Flores es camaleónico y fácilmente irritable.

En *La aventura*, el comisario Flores muestra un carácter maleducado y descortés a pesar

de no pertenecer a un sector social marginado. Se detecta, principalmente, cuando el comisario se encuentra con el detective tras retirarse de la comisaría:

Me enseñaron el BOE, me citaron no sé qué reglamentos hechos por maricas para maricas. Me dijeron: hemos encontrado un sitio ideal para tu retiro, macho. Estarás divinamente. Tócate los huevos. Me dijeron: hecho a tu medida, joder. El paraje, la gente, todo. Aire puro, pajaritos y tú tranquilo, tío, relajado. Conectado al mundo entero vía satélite, y la próstata, a tomar por el saco. El servicio, de puta madre, un médico siempre de guardia con un par de cojones, y las enfermeras, joder, niñas en tanga. ¿No te jode? Alcánzame aquella piedra. (*La aventura*, pp. 215-216)

El comisario Flores actuaba de forma educada y gentil cuando trataba al detective sin nombre oficialmente, es decir, cuando estaban delante de otras personas en *El misterio* y en *El laberinto*. Tal vez, aprovechaba el lenguaje culto y su situación social superior para aprovecharse de él. Ya en *La aventura*, el comisario Flores dice lo que le parece y como le parece. Da rienda suelta a su personalidad y manera de pensar sin miramientos de educación o de restricción social. Es opinión personal que este cambio puede significar que, durante la transición, muchos españoles debían guardar las formas, ocultar y fingir determinadas maneras de actuar, expresarse o pensar; que no podían ser ellos mismos por cierto tipo de temor, generado por una reciente guerra civil, en la que las apariencias debían mantenerse por una cuestión también de seguridad personal, en medio de un ambiente de generalizada desconfianza. Como entiende Bart Van Loo (1997: 49), “para Valle-Inclán la estética de la deformación sirve al narrador mendoziano a una estilización grotesca, una sátira caricaturesca de la realidad nacional”.

2.1.1.2.3. Juan Madrid

En las novelas de Manuel Vázquez Montalbán y de Eduardo Mendoza aparecen los personajes de cada clase social más o menos en la misma proporción, pero en las de Juan Madrid la mayoría de los personajes de clase baja están cercanos al mundo del hampa, como

las prostitutas, los delincuentes, etc. Como los discursos más comunes en sus novelas son los de estos personajes, abundan las expresiones coloquiales y groseras en la “plaza pública”.

José F. Colmeiro (1994: 253) describe el lenguaje de Toni Romano y clarifica este rasgo con un ejemplo: “Sabe cuándo funciona la amenaza o la amistad, la generosidad o el soborno, las buenas maneras o el puñetazo, conoce el lenguaje apropiado en cada clase, y cómo emplear el argot del hampa cuando se dirige a una prostituta: ‘He dicho que dejes de llamarme jefe y vete. Pero si me has *tapujado*, vuelvo, te *amanillo* y luego te modifico la *geró*’ (*Las apariencias*, p. 79).”

También, como el protagonista fue policía en su pasado, hace uso de un supuesto argot policíaco y carcelario. Toni tiene una manera de hablar propia y particular que destaca en los diálogos entre el protagonista y la gente que lo rodea. En vez de decir “policía” en estas dos novelas, utiliza expresiones como “bofia” y “pasma”.

Noté las miradas dirigidas a mi persona con el destello especial dedicado a la *bofia*. (*Un beso*, p. 119)

-Cómo se nota que has sido de la *bofia*, plasta. Ni siquiera hizo falta que te lo preguntara aquel policía, Frutos. Yo me di cuenta enseguida. Seltas como un tufillo. (*Las apariencias*, p. 138)

-¡Pasarte información!... En realidad no te he dicho nada, Toni... Tuve miedo, ¿sabes? El cubano tiene mucha mano, tiene mano con la *pasma* y tiene mano con todo el mundo. Los sudacas llevan el patio, esto ya no es como antes.- Suspiró. (156)

Para referirse a la cárcel utiliza abundantes expresiones coloquiales o jergales como “trullo”, “maco” y “estaribel”:

-Bueno, me dijo el Boleros que lo pusiera en tu cuenta... Como sois amigos...

-¿El Boleros ha salido del *trullo*? (53)

Mientras Toni está hablando con el Boleros, también utiliza la palabra “estaribel” en vez de decir “cárcel”. Cuando Toni fue policía, había detenido una vez al Boleros y, después de que este último salió de la cárcel, se hicieron amigos. Por lo cual, Toni y Boleros se entienden bien en este singular “idioma”:

-He estado tres años en el *estaribel*, Toni. Madrid ya no es lo que era antes. (60)

Boleros está contando su historia y su experiencia de la cárcel a Toni, y vemos claramente esta forma de adaptación del lenguaje. En el siguiente discurso se utiliza la palabra “maco” en vez de la de “estaribel” que hemos visto arriba:

-Tienes buen aspecto. ¿Cuándo saliste del *maco*?

-El día veinte hará seis meses.

-¿Por qué ha sido esta vez?

-¡Hombre...! Nada.-Me miró divertido-. Me cogieron de marrón con un niño..., ¡para qué te voy a contar...!, un drogata malagente, un chapucero. Ya no hay profesionales... Nos pescaron dentro de la tienda de quesos, esa que hay ahí en San Cristóbal. ¡Si vieras! 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 mamón, que ahí no había ná de ná. No me había dado cuenta de que estaba con el mono⁴³, total que le endiñé y con el ruido acudió doña Elena, la dueña, y Miguel, su marido... Total que me he tirado tres años y estoy con la condicional. Y no veas cómo está *el maco* ahora, una mierda. (58)

Hallamos en este diálogo formas coloquiales, como cuando en vez dice que “esté con el mono”. En la expresión “ná de ná” de Boleros, la omisión de “da” de la palabra “nada” es un rasgo lingüístico generalizado en la región de Andalucía. Este uso del lenguaje caracteriza al personaje y ayuda a enriquecer la narración. Por lo tanto, este diálogo entre “Toni y el Boleros

⁴³ Los subrayados son míos.

actúa una vez más como caracterizador de ambientes y personajes” (Gum-Young An, 1992: 203).

Toni, poco a poco, se ha ido metiendo en el caso para indagar los hechos, y se ha ido vinculando a delincuentes y matones. Cuando está con ellos, el lenguaje de Toni es duro, grosero y, con frecuencia, lleno de malas palabras. Podemos comprobarlo en los siguientes ejemplos:

-¡Baja la pistola!- le grité-. ¡Maldita sea! (*Un beso*, p. 150)

-No seas idiota- me dijo el bien vestido-. Tienes todas las de perder.

¿Dónde están esas cartas?

-¡Vete a la mierda!- le respondí

-Por última vez, ¿dónde las tienes?

-¡Hijo de puta! –dije despacio-. Tú te has cargado al Yumbo. (161)

-¡Es mi sobrina, lo juro!

-Eres un bicho asqueroso. (*Las apariencias*, p. 51)

Como vemos, hasta ahora el protagonista Toni Romano utiliza un lenguaje de argot policial, coloquial y callejero en cada situación concreta. Este lenguaje del detective también muestra su estrato social y su circunstancia vital.

Hay más personajes de clase baja en las obras de Juan Madrid. El autor mismo utiliza a través de ellos un lenguaje ágil, eficaz y directo que encaja perfectamente con el tono verídico y realista de la narración, y nos da la sensación de un ambiente lleno de vivacidad y diversidad. En *Un beso*, Dora, la segunda prima de Toni, pertenece a la clase baja y está casada con el Rubio. Tiene un local llamado el Torre Dorada:

-Vete a la cocina-le ordenó el Rubio.

-¡Déjame en paz, coño!- le gritó Dora-. A ver, ¿de qué estáis hablando?

-¡Eh!, buena mujer, dos vinos- dijo uno de los tipos-. Que estén frescos.

-¡Te esperas!-gritó Dora-. ¡Qué harta estoy de esta mierda! ¿Sabes lo que

te digo, Rubio? Que como me toquen las quinielas me esfumo, me doy el piro- dijo avanzando hasta el mostrador. (*Un beso*, pp. 118-119)

A través de este discurso podemos saber que Dora tiene un carácter impaciente y que es una persona a la que no le es difícil replicar con groserías. Está esperando que le toque la lotería, con lo que se sobreentiende que la falta de dinero es algo constante en su vida.

En *Las apariencias* la gente de clase alta engaña al público y además finge con habilidad. Por ejemplo, la viuda del señor Cazzo, que se llama Lucía, finge su pena en público cuando se la entrevista para un programa de televisión. En realidad, la mujer engañaba a su marido, manteniendo un romance con el chófer Zacarías, desaparecido desde la muerte de este. Se hace claro que la viuda no quería a su marido ni le respetaba durante el matrimonio. Pero al tener que aparecer en el programa, actúa como si estuviera desolada y preocupada por su hija:

-Ahora mi única preocupación es mi hija, Catalina, mi hogar y continuar la obra... -aquí hubo un quiebro-, la obra de mi marido en el partido. Gracias a Dios, tengo muy buenos colaboradores que me ayudan mucho. Sin ellos no podré hacer casi nada. -Sonrisa dulce-. Para ellos mi agradecimiento más sincero. Me han ayudado mucho, me siguen ayudando cada día con su apoyo y aliento. (*Las apariencias*, p. 104)

Su apariencia es la de una mujer cristiana, honesta y muy familiar, cuando en realidad es todo lo contrario. El lenguaje de Lucía es formal y cuidadoso y se preocupa de mostrar siempre dignidad. La hija de la señora Cazzo no se lleva bien con su madre. Las palabras de Zacarías dejan esto en claro:

-Lucía es una perra salida y lleva entrando en mi cama desde que entré al servicio de Cazzo. Era como tomar el té o jugar a las cartas con sus amigas... Dos días a la semana tocaba estar con el chófer... Las señoras lo hacen bien.

-Y tú le sacabas la pasta.

-Naturalmente. Si ellos no dan nada gratis, yo tampoco. Desde el principio quedó estipulado de esa manera. Llevo al servicio de señores casi toda la vida, y la diferencia que existe entre ellos y yo está en las

apariencias. Ellos fingen continuamente y nosotros, la gente de nuestra clase, tú y yo, plasta, no tenemos necesidad de aparentar nada. Somos lo que somos. (186-187)

Normalmente las novelas de los primeros dos escritores que hemos visto hasta ahora demuestran una ambivalencia social y económica a través de sus lenguajes. Podemos determinar los usos del lenguaje según las dos clases que tienen mayor presencia: la clase alta que se expresa de una manera culta en la que se nota su ideología política, y la clase baja, que habla de un modo vulgar y poco cuidado pero posee sentimientos más nobles hacia los demás. Los personajes de clase baja, aunque viven en la pobreza, se esfuerzan por sacar adelante sus vidas y por trabajar, y parecen felices. No es este el caso de las personas poderosas y adineradas, que no cesan de desear más dinero y más poder, en una actitud codiciosa que nunca parece encontrar satisfacción.

A diferencia de esto, en las novelas de Juan Madrid todos los personajes son materialistas. Tanto la clase alta como la clase baja aspiran a un mismo reto. Todo el mundo quiere tener más dinero, sin excepción de clase. Santos está trabajando para Céspedes, que era un comisario como Toni Romano:

-Sé todo lo que has estado haciendo en los últimos años, y no tienes dónde caerte muerto. Has trabajado de guardaespaldas, de cobrador de morosos en Ejecutivas Draper..., 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 al Céspedes y la mayoría no lo sabe. ¿Qué te importa a ti ese maldito chófer? (71-72)

En este punto a Santos le da igual trabajar en cualquier cosa, lo único que le importa es ganar dinero para poder vivir. Santos está intentando convencer a Toni de que se una a Céspedes, utilizando un lenguaje agresivo y directo por medio del cual podemos ver su desencanto sobre la realidad y el capitalismo. Como dice An Gum-Young (1992: 204), “el lenguaje utilizado caracteriza la situación marginal de los personajes y permite al autor

recrear con frescura los ambientes que describe, alcanzando una verosimilitud que identifica y agradece el lector”.

2.1.2. Interrupción en el caso principal

El texto carnavalesco puede desarrollar varias historias paralelas a la principal sin que estas tengan necesariamente una conexión estrecha o permanente con la historia principal. Yuxtaponer episodios, separar historias, volverlas a unir en otro punto del libro, centra la atención en una intención formal que algunas veces predomina ante el aspecto del fondo; y otras lo destaca por contraste. El texto carnavalesco da mayor prioridad a la acción que al aspecto o a la indagación psicológica de los personajes; se podría decir que en este “carnaval” hay más despliegue de la “carne” que del “espíritu”. La fragmentación de la historia y la inclusión de muchos más elementos y personajes rompen la continuidad y, a través de la alternancia, logran una nueva manera de entender la unidad narrativa, donde la linealidad es prescindible y donde el lector ayuda a conformarla.

Como dice Selden (1993: 28), “Bajtín subraya que el carnaval rompe este organicismo incuestionado y apoya la idea según la cual las grandes obras de la literatura pueden poseer diferentes niveles y resistirse a la unificación: un punto de vista deja al autor en una posición mucho menos dominante en relación a sus escritos”. El arte carnavalesco, en vez de totalizar, unificar los episodios y absorber a los lectores a través de una forma única dominante, deja enfrentarse entre distintos episodios y esta situación produce un nuevo sentido. Eso es lo que dice Bajtín de los textos polifónicos o de los dialógicos.

2.1.2.1. Manuel Vázquez Montalbán

En la serie Carvalho se presentan varios casos además del caso principal, y en la novela pueden aparecer en forma de episodios. La poética carnavalesca expone varias historias separadas y evita contar solo una historia de una única manera. Por ejemplo, en *Los mares*, la mayor parte de la historia se enfoca en desentrañar el misterio de la muerte de Pedrell, cuando

de repente otro cliente, que no tiene nada que ver con el caso principal encarga una investigación distinta a Carvalho y el caso aparece como un episodio más en medio de la historia principal. Este episodio desvía el flujo central de la historia:

- Nada más colgar sonó el teléfono. Una voz de hombre tenor lírico.
- ¿Ahí hay un detective privado?
 - Lo hay.
 - Quisiera consultarle un caso confidencial.
 - ¿Se ha escapado su mujer?
 - ¿Cómo lo sabe?
 - Intuición.
 - No es un asunto para hablarlo por teléfono. Es muy delicado.
 - Pásese por aquí Ahora.
 - En un cuarto de hora estoy ahí (*Los mares*, p. 139)

Este asunto se realiza en medio de la investigación del caso de Pedrell. No se describe con detalle el proceso por el cual se resuelve el asunto, como sí pasa en la historia principal, y no hay una indagación extensa, pero antes de acabar la obra se resuelve este segundo caso. Podemos decir que un episodio independiente está encajado en el centro de la historia principal.

En *Los pájaros* Manuel Vázquez Montalbán ha sido más audaz, extendiendo varios episodios al margen del caso principal. En esta novela aparece un total de cuatro casos. Como anuncia su título, el asunto principal tiene lugar en Bangkok, capital de Tailandia, y se trata de averiguar el paradero de Teresa Marsé, que ha huido de España. El autor dedica más páginas a este caso que a otros. Pero también en Barcelona transcurren otros tres casos que no son menores al principal. Uno es el de la desaparición de seis millones de pesetas de la empresa de la familia Daurella, otro es el de la huida del yerno de Daurella y su nuera, y el último es el del asesinato de Celia Mataix. Esta vez los episodios tienen un proceso de indagación y culminan en su solución; el autor dedica un tiempo considerable a estos episodios hasta el final del viaje a Bangkok.

El primer caso, el de la desaparición del dinero de la familia Daurella, se soluciona antes

de que Carvalho se marche a Tailandia. Cuando está de viaje en Bangkok por el caso de Teresa Marsé, Carvalho recibe las llamadas de Biscuter desde Barcelona por el caso del asesinato de Celia. El detective está metido en dos asuntos a la vez. Cuando regresa a Barcelona, el señor Daurella encarga a Carvalho otro caso de su familia. Esto se narra en la siguiente escena:

Carvalho ya estaba llamando a Daurella, cuando Biscuter volvió del lavabo con la corbata anudada y colgante sobre su camiseta de felpa relavada.

-¿Señor Daurella? Soy Carvalho.

-No sabe lo que me alegra oírle. ¿Podríamos vernos?

-¿Qué le pasa? ¿Otro desfalco?

-Peor, Carvalho, peor. Una desgracia que puede hundir a nuestra familia. El pocavergonya ese, ese mal nacido, que maldita sea la hora en que entró en esta casa, se ha fugado con mi nuera, la holandesa.

-¿Así de repente....?

-Se ve que vená de lejos, porque ahora mi Ausià ha ido atando cabos y ha comprendido cosas, situaciones que antes no comprendía.

-¿Se han llevado dinero?

[...]

¿Qué pinto yo en todo esto?

[...]

-Y que ahora quiero que usted les encuentre y me lo lise.

-¿Cómo que lo lise?

-Que le dé un mal golpe al mal nacido ése y se quede en el sitio o desgraciado para toda la vida.

-Búsquese a otro para eso.

[...]

Biscuter, llama a Charo y dile que el asunto aún no ha terminado y que la llamaré en las próximas horas. (*Los pájaros*, pp. 392-393)

Por tanto, mientras estaba investigando el caso de Teresa, en la propia Barcelona se desarrollarán tres casos paralelos en los cuales también se verá involucrado nuestro protagonista. Las cuatro historias se entrelazarán provocando un cúmulo de situaciones para

Carvalho, que tendrá que lidiar con ellas tanto en Barcelona como en Tailandia, aunque no será hasta el final cuando se resolverán las tres partes.

Como Manuel Vázquez Montalbán siempre decía que no quería escribir una novela policíaca sino que quería contar la historia contemporánea española y su crónica a través de sus novelas, puede decirse que el autor ha aprovechado el género de la novela negra para su meta literaria. José F. Colmeiro (1994: 182) también está de acuerdo con esta idea cuando afirma que “El fondo elegido por el autor como material sobre el que construir ese *collage* narrativo se corresponde básicamente con el formato de la novela policíaca negra”. Como hemos visto hasta ahora, ese *collage* mencionado se corresponde con la acción de mezclar episodios en los textos carnavalescos. Por tanto, podemos decir que la carnavalización literaria también tiene la capacidad de mostrar y reflejar de un modo cercano la realidad.

2.1.2.2. Eduardo Mendoza

En la trilogía de Mendoza no aparecen tantas historias apartadas de la principal. Pero entre todas hay un asunto que se destaca como una historia independiente a todas las demás en *El misterio*. La primera novela de la trilogía trata de la desaparición de la niña Isabel Peraplana, hija del empresario Peraplana. El comisario Flores decide emplear al detective loco que está encarcelado en un manicomio para investigar este caso de desaparición. Flores piensa que será fácil aprovecharse del detective ya que, al no tener identidad y llevar muchos años en un manicomio, no será consciente del peligro al que se expondrá, ni de los riesgos que correrá al investigar este asunto en medio de una sociedad tan corrompida como la descrita. En esta historia el lector dirige su atención a la solución de este asunto, que es el principal.

El detective loco sale del manicomio tras cinco años de estar encerrado, y lo primero hace al salir es ir donde su hermana Cándida para ver cómo se encuentra y pedirle su ayuda. Es aquí cuando Cándida aún se dedica a la prostitución y cuando el detective conoce al marinero sueco, cliente de su hermana. Cuando el detective loco vuelve a la pensión donde se hospeda el sueco, lo encuentra sangrando y, nada más entrar por la puerta, muere. A partir de este

momento parece que empieza otra historia. El lector siente también curiosidad por este nuevo caso: porqué lo han matado, quién, etcétera. Durante una parte de la historia este asesinato se desarrolla de forma paralela al incidente de la desaparición de Isabel Peraplana.

A diferencia de los casos de interrupción de los otros dos escritores, que resuelven pronto y por completo los casos distintos al principal, aquí Mendoza no da una solución a este asesinato, que parece no tener ninguna relación con la historia principal de la desaparición de la niña. Al final los dos casos se juntan y se revela que el asesinato del marinero sueco está vinculado a la desaparición de la niña. Peraplana pretendía distraer la atención del detective y tener así una vía libre para ocultar sus pasados y actuales delitos; involucra al cliente de su hermana para tener una forma de presionarlo y comprar su silencio. “Peraplana era y es todavía hombre influyente, pero no tanto que pudiera escapar impune a un asesinato si éste se descubriera, como sin duda estaba a punto de suceder. Decidió entonces ocultar el crimen con otro crimen de naturaleza tal que las autoridades se avinieran a darle carpetazo, enterrando inadvertidamente con uno el otro, al que este último había de parecer vinculado.” (*El misterio*, pp. 196-197).

Aunando al final estos dos episodios Eduardo Mendoza muestra cómo inevitablemente el delito de la gente poderosa es algo complejo que va integrando muchas más situaciones y nexos impensables al principio, aspectos tales como el engaño público, la manipulación del poder o el uso impúdico de la gente débil. Al relacionar estos dos delitos, además de la inventiva del autor, es clara la habilidad con que las circunstancias dotan a estos personajes de clase alta para delinquir. A través del proceso de investigación podemos observar cómo el personaje de Peraplana ha ido acumulando sus bienes y sus propiedades ilegalmente y por medio de la corrupción; el asesinato del sueco demuestra el desprecio hacia la vida ajena de seres tan materialistas como Peraplana, cuya codicia no tiene límite. Puede decirse de quienes la padecen en el libro el dicho de: “a la codicia no hay cosa que la hincha”.

2.1.2.3. Juan Madrid

En las obras de Juan Madrid también aparecen algunas historias que nada tienen que ver con la historia principal. Son casos independientes, que se resuelven pronto y sin mucha dificultad. En *Un beso* el caso principal es investigar la desaparición del personaje Otto con un documento importante de Ignacio Elósegui. El detective Toni Romano tiene una prima que se llama Dora y cuando va a su restaurante, llamado Torre Dorada, el Rubio, que es su marido, le pide a Toni que asuste un poco a un hombre que según él puede ser el amante de su mujer:

-Oye- me dijo el Rubio-, quisiera hablar contigo, Toni. Es sobre Dora. Estoy muy preocupado con ella.

[...]

-Bueno, el caso es que desde hace unos días está muy rara. Llama por teléfono durante la noche y habla en voz baja con alguien que no sé quién es. La he seguido por las mañanas cuando va a la compra, y se mete en una pensión que hay en Pontejos. –Suspiró ruidosamente y continuó-: Así casi todos los días. La he visto salir con un menda de pelo largo, un chaval que toca la guitarra en un club que se llama el Birimbao, que está ahí cerca, en Concepción Jerónima. (*Un beso*, p. 116)

-He visto al pájaro. Es alto y flaco, un melenudo de estos, tú podrías hablar con él y convencerlo para que deje a la Dora –suplicó. (117)

-Le dices que se mude de pensión. Tú sabes convencer a la gente, tienes labia. No va a hacer falta que le hagas nada. En cuanto te vea se acaba la historia. No tiene media galleta. (118)

En el siguiente capítulo Toni visita a este hombre que se llama Salvador y lo amenaza diciéndole que se mude de pensión sin escuchar sus razones o su versión. Este nuevo asunto se inicia y se resuelve en nueve páginas, va desde la página 115 hasta la página 123. Toni, nada más escuchar al Rubio se va inmediatamente a encarar a Salvador, para luego regresar al Torre Dorada. Este caso transcurre en un corto espacio de tiempo y podemos decir que es una

historia dentro de la historia principal. En *Un beso* este asunto se resuelve cuando se descubre, al final, que Dora va a casa de Salvador a ver a su propio hijo, a quien este esconde, ya que es sospechoso del delito de la historia principal. Este tipo de interrupción forma parte de la novela polifónica y demuestra un supuesto argumento de varios casos que puedan ocurrir en la “plaza pública”.

2.1.3. Cambio de punto de vista del narrador

2.1.3.1. Manuel Vázquez Montalbán

En la coexistencia del autor y su protagonista Carvalho es posible la alternancia para narrar la historia. Algunas veces uno interrumpe la narración del otro sin ningún formalismo o transición. Normalmente, en la novela, el autor es la voz que permanece sin nombre de manera omnisciente. La historia empieza a ser contada en tercera persona y de un modo objetivo, y luego se introduce cada vez más la voz de la primera persona. Este doble punto de vista refuerza el texto, ilustra la situación y ayuda a compartir la visión del protagonista, no dejando que el autor sea siempre el que tenga la última palabra respecto a lo que sucede en la historia.

En *La soledad*, la siguiente escena alterna las dos voces:

El asco con el que Carvalho solía acoger casos menores, casi todos producto de la usura moral de gente pequeña, parecía preferible a la inquietud con que se enfrentaba a un desafío tal vez por encima de sus posibilidades. ¿Cuáles son mis posibilidades? Voy a remover veinte posos y tal vez en algunos esté la clave del crimen. ¿Y si no?⁴⁴ Señora Jaumá, las bragas pueden ser todo lo nuevas que quieran, pero su marido murió como consecuencia de una camorra. (*La soledad*, p. 92)

Este estilo de describir sigue apareciendo en *Los mares*. A veces, en la novela polifónica

⁴⁴ Los subrayados en el texto son míos.

la voz del autor y la del protagonista están intercambiadas y mezcladas, por lo que, por momentos, es difícil distinguirlas:

A Carvalho le había costado mucho convencerse de que valía la pena cocinar para uno mismo. Le costaba comprender cómo un hombre puede falsificar su papel solo para sí sin la posibilidad de comunicarse. ¿Te mirabas al menos en el espejo, Stuart Pedrell? Saltó de la cama. (*Los mares*, p. 133)

También se ve este tipo de cambio de vista de narrativa en *Asesinato*. Cuando Carvalho encuentra a Floreal Salvatella, que es miembro del Comité Ejecutivo del PSCU y del Comité Central del PCE, el detective habla con su propia voz en medio de la narración del autor omnisciente:

Salvatella en cambio solo lo recordaba a aquel hombre casi joven al que Carvalho había visto juzgar y condenar a ciento doce años de cárcel. Has engordado, Floreal, y no pareces gordo de cárcel, sino gordo de tiempo y de legalidad. Solo se sentaron cuando Carvalho lo sugirió y aun entonces lo hicieron con la recatada prudencia con que todo comunista va por la vida... [...]. (*Asesinato*, p. 29)

En *Los pájaros* Carvalho está con su novia Charo, que es bastante celosa. Esta situación empieza a describirla el narrador omnisciente e imperceptiblemente se cambia a la primera persona, que es Carvalho:

Dijo Charo y se echó a llorar. Yo también, pensó Carvalho, pero no lloró. Recordó entonces la conmoción emocional del viejo Daurella. Allí cada cual con su escuela de arte dramático. Charo no resistió más y acudió junto a él, se sentó a su lado, buscó el abrazo, quiso meterse en su pecho como si fuera una cueva y estuviera lloviendo fuera. Me das tu angustia y me la quedo. Soy tu banco de angustia, de miedo. Le acarició los cabellos y la dejó llorar. (*Los pájaros*, p. 46)

En estos ejemplos mencionados parece que solo está la descripción del narrador

omnisciente, cuando aparece la voz de Carvalho en primera persona. Esta forma narrativa, además de en estos ejemplos, aparece frecuentemente en la serie Carvalho y no da a la voz del autor la última palabra, haciéndole un participante más, lo que nos da más perspectivas de la historia, al mismo nivel del carnaval. Ana Padilla Mangas (1999) señala que “Vázquez Montalbán, preocupado y ocupado en conocer la realidad a través de una posición distanciadora, rompe con Pepe Carvalho muchas convenciones literarias precedentes, transgrediendo sus códigos nos ofrece un detective peculiar que observa una realidad donde no existe una divisoria clara entre el Bien y el Mal, donde las contradicciones y las injusticias más agudas no parecen preocuparles a nadie. En nuestro detective no hay degradación por esta inexistencia de valores dominantes: él no distorsiona la realidad, solo la observa desde el punto de vista del rendimiento, el escepticismo y en definitiva el desaliento”. Esto no disminuye la incertidumbre de la historia ya que narrador y detective no anticipan más de lo debido. No podemos saber qué va a ocurrir, con lo cual se mantiene la tensión en la novela. Todo esto implica que las novelas de Vázquez Montalbán usan la forma polifónica en la novela carnavalesca.

Hay otro tipo de voz polifónica en *Asesinato*, donde el autor se sitúa explícitamente a sí mismo fuera de la narrativa:

Es un pedazo de carne ofrecido a la lógica del sistema y cuestionar este hecho significa cuestionar el sistema y poner en peligro la celebración de actos como este o que se pueda reunir el Comité Central en la legalidad o que haya cursos universitarios para mayores de veinticinco años o que escritores como Vázquez Montalbán puedan ganar el Planeta. (*Asesinato*, pp. 93-94).

Asesinato se escribió en 1981 después de que Vázquez Montalbán ganara el premio Planeta en 1979 gracias a *Los mares*. Aquí el autor está parodiándose a sí mismo mencionando su nombre a través de la voz de Carvalho. Esta situación implica que el autor real está dentro de la historia como otro personaje, y la inclusión de ambos en la ficción nos lleva a la impresión de que hay otra voz objetiva, que narra y que documenta las acciones de ambos. Esta distancia y este intento de objetividad se suman a los elementos esenciales de la novela polifónica en la “plaza pública”. El autor no es una presencia omnisciente, y esto hace

que la narrativa no pertenezca a nadie y esté más allá de la subjetividad del escritor.

Según Bajtín (1991: 59), “El potencial de discursos narrativos (directo, indirecto, indirecto libre) permite articular otras ‘voces’, integrar cambios de sujetos hablantes, además de la del narrador. En cuanto género, la novela representa para Bajtín el más adecuado para desmontar la voz autoritaria del narrador (*authorial voice*) que regula, controla y maneja las otras ‘voces’ del texto. Pero el texto dialógico es excepción, no la norma: se podría incluso decir que representa la posibilidad de la novela moderna contemporánea, si bien se inserta en una larga tradición, directamente asociada con el mundo ‘carnavalesco’. El texto dialógico, en el tratamiento especulativo de Bajtín, arroja nuevas direcciones que exploran escrupulosamente la así llamada ‘desaparición’ del autor, y el personaje deja de ser objeto de una posición estratégica y de unos propósitos y decisiones del ‘autor implícito’”. Así que en la novela polifónica la representación de la sociedad y la realidad se da a través de los diálogos de los personajes, abiertos y múltiples para los lectores.

2.1.3.2. Eduardo Mendoza

El cambio del punto de vista del narrador continúa en las novelas de Eduardo Mendoza. Al principio, la narración de la primera obra de la trilogía arranca en primera persona, en la que el narrador se nos presenta a sí mismo como si fuera un personaje más:

Creo llegado el momento de disipar las posibles dudas que algún amable lector haya podido haber estado abrigando hasta el presente con respecto a mí soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino cumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme, pero nunca tuve, ni tengo, un pelo de tonto: las bellas palabras, engarzadas en el dije de una correcta sintaxis, pueden embelesarme unos instantes, desenfocar mi perspectiva, enturbiar mi visión de la realidad. Pero estos efectos no son duraderos; mi instinto de conservación es demasiado agudo, mi apego a la vida demasiado firme,

mi experiencia demasiado amarga en estas lides. Tarde o temprano se hace la luz en mi cerebro y entiendo, como entendí entonces, que la conversación a que estaba asistiendo había sido previamente orquestada y ensayada sin otro objeto que el imbuirme de una idea. Pero, ¿cuál?, ¿la de que debía seguir en el sanatorio por el resto de mis días? (*El misterio*, p. 22)

El narrador no quiere perder el contacto con el lector y a menudo se dirige a él con la clara intención de hacerle olvidar que está leyendo un relato impreso en el papel, y haciéndole ver que está involucrado en la historia, donde los personajes no son instrumentos de ficción sino que se sienten como seres reales. Zavala (1991: 144) menciona, sobre el papel activo del lector, las teorías del texto carnavalizado de Bajtín: “no solo para llenar los vacíos, ensamblar el significado, reconstruir y desconstruir el texto en nombre del placer o *jouissance* sino como un poderoso elemento en la evolución del género y el estilo. Está claro que el oyente es el participante siempre presente en un discurso individual interno y externo”.

Muchas veces el narrador utiliza alguna de las técnicas del texto posmodernista preguntándole al lector directamente:

Pero no fue así o no estará usted saboreando estas páginas deleitosas, porque aterricé sobre un legamoso y profundo montón de detritus, que, a juzgar por su olor y consistencia, debía de estar integrado a partes iguales por restos de pescado, verdura, frutas, hortalizas, huevos, mondongos y otros despojos, en estado todo ello de avanzada descomposición, por lo que salí a flote cubierto de la cabeza a los pies de un tegumento pegajoso y fétido, pero ileso y contento. (*El misterio*, p. 57)

Se preguntará usted, sin duda, querido lector, cómo iba yo a reconocer a la niña en cuestión, a la que nunca había visto, y si tal es el caso, hallará la respuesta en el capítulo siguiente. (177)

Y ahora era yo el que cometía idéntica torpeza. Nunca diga usted, lector, de esta agua no beberé. (180)

Algo que también sucede en *El laberinto*, como podemos comprobar:

Baste decir que hice lo que usted, comprensivo lector, habrá hecho de encontrarse en mi lugar. (*El laberinto*, p. 44)

Cuando el detective-narrador está a punto de tener una aventura con Emilia, no olvida la existencia del lector y se dirige a él de forma directa para explicar, sutilmente, lo que ha acontecido:

[...] me convirtió en sujeto pasivo al principio, activo luego y ruidoso siempre de actos que no describiré, porque opino que los libros han de ser escuela de virtudes, porque no creo que el lector necesite más datos para hacerse cargo de lo que allí advino y porque, si a estas alturas todavía no se da por enterado, será mejor que cierre el libro y acuda a una casa, cuya dirección le puedo proporcionar, donde por una suma razonable le satisfarán su curiosidad y otras apetencias de mucha más baja índole. (197)

En *El laberinto*, en el momento en que el detective-narrador descubre el telescopio, empieza a describir en primera persona la situación, por lo que ayuda a entender su actitud y a implicar al lector en la propia historia:

Del vestuario que en forma tan precipitada habíamos⁴⁵ tenido que abandonar y adonde regresamos sin ser molestados, arrancaba una escalera de caracol por la que subimos hasta llegar a un descansillo espacioso, en una de cuyas paredes había un ventanal al que con prudencia nos asomamos y a través del cual vimos los siguiente: una sala circular casi tan grande como una plaza de toros de pueblo, que tenía por techo una cúpula de metal tachonado de unas tuercas tan voluminosas como mi cabeza, que lo es mucho, de cuyo centro al borde se abría como un gajo de mandarina por el que apuntaba al

⁴⁵ Los subrayados en el texto son míos.

firmamento un telescopio monumental, de cuya boca por un momento pensé que iba a salir disparada aquella célebre mujer-cañón con la que en mis tiempos de calavera salí un par de veces y a la que hube de dejar por razones de salud y prestigio. (291)

Pero luego, el detective cambia su postura de narrador y decide participar directamente en el contexto, criticando la realidad española a viva voz:

Y no se piense que era el telescopio la única maravilla que el recinto contenía, pues había en él un despliegue de aparatos electrónicos de cuya adquisición jamás habría creído yo capaz a un país aporreado, como bien sabemos, por la inflación, el desempleo, la anemia pecuniaria y otros males aún peores, así como tableros de control, contadores no ya de la luz y el gas sino de más importantes fenómenos, aparatos de muy variada laya para los que mi precario léxico no tiene locución y numerosas pantallas de televisión, menor la mínima que la palma de mi mano y mayor la máxima que una sábana matrimonial. Creo que con esto el inventario está completo. (291)

Como postula Yang (2000: 120), “al ver el telescopio y otros aparatos electrónicos de la estación espacial, el protagonista-detective expresa su admiración por el avance tecnológico, mientras agudamente critica el tradicional atraso científico y económico de España. Este atraso, según las novelas, ha llevado a problemas como la inflación, el desempleo y la pobreza en general”:

Me incorporé como buenamente pude y me encontré, a un palmo de mis ojos, con el rostro siempre jovial del comisario Flores, a quien ya conocerá quien sea reincidente en mis escritos. (*El laberinto*, p. 20)

En la frase mencionada arriba el detective-narrador dice, en primera persona, lo que hizo en el pasado e inmediatamente menciona al posible lector que ha leído la primera novela de la trilogía del autor mismo, Eduardo Mendoza, lo cual genera un poco de confusión ya que en un primer momento no sabemos quién está hablando, el autor Mendoza o el detective-narrador. La excesiva confianza en el lector por parte del detective-narrador se aprecia en

La aventura, en la que le habla como si éste supiera todo lo que ocurre más adelante, dirigiendo la historia como si fuera el narrador omnisciente:

El lector sabrá disculparme si en este punto del relato revelo algo que él (mi inmerecido lector) seguramente ya habrá deducido con anterioridad, a saber, que hasta que no me fue dada esta explicación, yo habré alimentado la fatua convicción de haber sido elegido por aquella monada... [...]. (*La aventura*, p. 98)

(...) el lector ya conoce, con el plan de introducirme en casa de Reinona (119).

Yo ahora omito, habrán llegado los tres ante la cancela de la residencia de Vilassar ya conocida del lector atento. (277-278)

Como recordarán ustedes, al final del capítulo anterior estaba yo a punto de recibir una ráfaga de plomo, y sin duda se estarán preguntando, al inicio de este, cuál era mi estado de ánimo en tan delicado trance, cuáles mis reflexiones y cuál el balance postrimero de mi azarosa existencia. (359)

En ocasiones, en este tipo de novela polifónica, la voz narradora y la del personaje se combinan entre sí por lo que a veces no es evidente saber quién habla. Esta técnica puede enriquecer la obra polifónica y, sobre todo, los diálogos de los personajes de las obras. También, a través de estas diferentes posturas del narrador se expresa la propia opinión del autor sobre su realidad.

2.1.3.3. Juan Madrid

En *Las apariencias* el punto de vista es el de la primera persona, por lo que es una forma de narración unilateral a través de una voz cercana. Toni apela a la segunda persona que es el lector, y le aborda tuteándolo como si este fuese uno más de los personajes de la novela. Está intentando comunicarse con un “tú”, con sus interlocutores directos, “los lectores”, y

negándose así a una narración estrictamente parcial:

En Casa Justo comí dos huevos duros y un tomate abierto con sal, casi sin darme cuenta de lo que hacía. De la misma forma apuré el café y la Faria. Me había sentado en uno de los rincones, y allí permanecí hasta que el último parroquiano se marchó. Justo y su hija Mercedes salieron del mostrador y comenzaron a limpiar el establecimiento. En Casa Justo no te meten prisa. Pedí otro café. Era de pucherillo y muy bueno y me reconfortó lo suficiente como para pedir una copita de aguardiente de hierbas. Cuando terminé todo, fui a donde estaba el teléfono y marqué el número del Club Melodías. (*Las apariencias*, p. 133)

A esa distancia, una bala Parabellum del 9 te puede abrir un agujero en el cuerpo por donde puede entrar un balón de fútbol. (168)

Este cambio de posición del escritor puede pensarse como un intento para que el lector le escuche y no desvíe su atención del narrador. También este acto demuestra que existen varios puntos de vista en esta novela: además del narrador y los lectores, existe “el Otro”, el “tú” o el implícito “ustedes”. Estos llamados y tuteos implican la familiaridad con que el narrador nos aborda. En *Un beso* empieza la frase preguntando a “ustedes”:

¿Conocen la cervecería Hamburgo en la plaza de Santa Ana? Cuando yo no levantaba un palmo del suelo estaba en el mismo sitio en que está hoy. (*Un beso*, p. 27)

En *Las apariencias*, cuando describe el barrio donde vive el narrador, empieza por dirigirse a los lectores:

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. (*Las apariencias*, p. 47)

Cuando Toni está en un momento íntimo con su novia Lidia, también se nos indaga,

dejando sobreentendido que participamos y sabemos perfectamente de lo que habla:

Dejé de pasear y volví al sofá. Nos abrazamos, no se me ocurrió algo mejor que hacer en aquellos momentos. La besé, ella cerró los ojos y entornó su boca brillante de humedad. La humedad de Lidia, no sé si ustedes me entienden, es como una catarata de humedad. (149)

Cuando Toni encuentra al Zazá muerto, se arrepiente de no haberse quedado más con él en su casa. En esta situación tampoco se olvida el narrador de incluir a los lectores:

Podía haberme quedado un poco más, registrar la casa y mirar sus cosas, pero no lo hice. No me pregunten por qué. (162)

Como se ha dicho antes, también existe el “usted” en esta novela. Cuando presenta su local “El Diamante” en la siguiente escena, en medio de la descripción el narrador le habla al lector tratándole de “usted”:

El restaurante El Diamante está en la calle del Pozo, al lado de una vieja pastelería que hace las mejores empanadas de hojaldre y salmón del mundo, y sirve comidas ininterrumpidamente día y noche. Pero si usted quiere comer algo después de la una y media de la madrugada, debe dar la vuelta, entrar en el portal de al lado, que huele a orines de gato y está oscuro, y llamar a una puerta lateral que se encuentra a la izquierda según se entra. (158)

En las novelas de Juan Madrid aparecen físicamente múltiples personajes como protagonistas y antagonistas, además de los indirectos: los lectores a los que se incluyen con el “yo”, el “usted” y el “ustedes”. Este aspecto de tener varios puntos de vista hace de la serie de Toni Romano relatos polifónicos y conectados formalmente con la posmodernidad, donde el lector participa activamente en la narración y su punto de vista es otro modo de interactuar con el texto y con el autor.

Los elementos que forman parte del dialogismo nos muestran, a su manera, parte de la

realidad de entonces. La importancia del dialogismo en la representación de la realidad la podemos explicar citando a Iris M. Zavala (1996: 101), que dice que “el dialogismo significaría el potencial actualizado y exteriorizado de la palabra, en un plurilingüismo que orienta unas y otras lenguas. [...] Nos acerca a encontrar la huella de la experiencia acumulada de la tradición, de las generaciones, para lo cual la profundización lingüística es el vehículo más certero de la transmisión de una elaboración que marca la realidad psíquica”.

2.2. Elementos carnalescos: realismo grotesco, parodia, humor y risa

2.2.1. Realismo grotesco

La técnica de lo grotesco comprende elementos exagerados, paródicos y caricaturescos, los cuales destacan con más claridad en la descripción corporal. Estos están basados, especialmente, en los principios de la vida material y corporal, es decir, que son imágenes del cuerpo humano, de actividades como el comer, el beber, la satisfacción de necesidades biológicas, de la vida sexual, etc. Para Bajtín (Zavala, 1991: 138), lo grotesco modernista es tenebroso, aterrador, hostil, extraño e inhumano; es una forma de expresar el *id*, lo extraño, la locura. A partir de estas distinciones, parece claro el escepticismo que domina lo *grotesco modernista* y la inexistencia de una inversión liberadora de signos. En el siguiente análisis podemos comprobar dichos elementos.

2.2.1.1. Manuel Vázquez Montalbán

2.2.1.1.1. Comer y beber

Como el protagonista es gastrónomo, las escenas de la comida o las recetas siempre aparecen en el texto y van acompañadas frecuentemente del alcohol. A Carvalho le gusta comer y beber y este hecho le divierte. Igual que al detective, a Biscuter le gusta mucho cocinar y comer bien. Aunque estas comidas no tienen nada que ver con los casos en los que trabajan, son mencionadas por el detective y su ayudante Biscuter. A veces las descripciones

de la comida interrumpen la tensión de la situación y provocan comicidad. La escena del banquete nos lleva al ambiente festivo del carnaval:

No estaba el zar, aunque el local lo habían decorado para complacer los gustos del zar de casi todas las Rusias. Doscientos o trescientos hombres pulcros, encorbatados, con las facciones recién moldeadas por un escultor especializado en dirigentes de empresa. Cincuenta mujeres en lucha cotidiana e implacable contra la celulitis, las varices y los guardias de tráfico. Casi treinta camareros con bandejas aeroplanos cargadas de canapés, cucharas llenas de papillas que se acercan brumm brumm a la boquita de niños inapetentes. Dedos inapetentes, pero mandíbulas implacables engullendo pedacitos de paraíso a doscientas pesetas el milímetro cuadrado: caviar ruso, salmón asturiano, dátiles encuadrados en piel de bacon, tortilla de patatas con gambas rampante sobre campo de mayonesa, picadillo de cangrejo ruso con salsa francesa, aceitunas de Kalamata, tacos de jamón Cumbres Mayores. (*Los mares*, pp. 143-144)

Al vivir en medio de la pobreza, para Carvalho, este tipo de banquetes es un sueño. Los platos de este banquete son lujosos y de buena calidad, es decir, estas comidas, claro está, no son las típicas de la clase baja. En esta escena aparecen las bocas de niños llenas de comida, la variedad de platos y la descripción de los utensilios y los elementos festivos acaparan nuestra mirada y nos incluyen en la diversión de la fiesta.

A veces Carvalho queda con gente para comer o cenar. En el diálogo de Carvalho y unos personajes sospechosos, el marqués de Munt y Planas, podemos observar la jerarquía de clase social según las comidas que piden cada uno según sus propias preferencias:

Dos camareros felicitaron a Planas por su reciente nombramiento y él les contestó con un nublado gracias, sin diluir el ceño con que había recibido a Carvalho.

-Una ensalada verde y pescado fresco a la plancha.

-Isidro, ¿por qué no pides una ensalada a la plancha y un pescado verde?

Tendrás la misma suma de calorías y no irritarás nuestra imaginación

visual.

-Allá cada loco con su tema.

-Es un hombre imposible. Ahora está preocupado por conservar la juventud de los músculos y las vísceras. ¿Le ha visto usted desnudo? Es como un atleta griego. Se le pueden delimitar todos los músculos. Y las vísceras aún las tiene mejor. Tiene un hígado que parece de cabrito.

-Tú ríete. Yo reiré el último.

-Lo que has dicho tiene poca gracia y poco mérito. A mis setenta y muchos años me conservo muy bien y sin renunciar a nada.

Carvalho pidió una mousse de gambas y lubina al hinojo.

El marqués empezó unos caracoles a la borgoñesa y se sumó a la lubina.

(*Los mares*, pp. 185-186)

Planas es empresario, se cuida mucho a sí mismo, hace ejercicio y se interesa por cualquier tema relacionado con la salud. Como Planas pertenece a la clase alta, no tiene problemas de comida, controla incluso las calorías que consume e intenta mantener su salud y su juventud.

De todo esto se desprende que la gente rica está llevando una vida relajada en ese momento. Los gustos reflejados en las elecciones de la comida denotan costumbres de personas por fuera del ámbito de la pobreza. Los gustos de Carvalho, que pide platos normales, resultan menos exquisitos y más frecuentes para la mayoría. El marqués de Munt queda en otra ocasión con Carvalho y “su discurso gastronómico se dirige a reafirmarse como parte de la capa más alta de la sociedad.” (Jorge L. Catalá Carrasco, 2008).

Veamos este ejemplo: “Planas no ha descubierto el placer de comer. Es un placer que hay que descubrir a los treinta años. Es la edad en que el ser humano deja de ser un imbécil y a cambio paga el precio de empezar a envejecer. Esta tarde he decidido merendar ‘morteruelo’ y beber Chablis. ¿Sabe usted qué es el morteruelo?” (*Los mares*, p. 63).

A través de estas escenas mencionadas, tal y como opina Joan Ramón Resigna (1997: 122), podemos recordar que “Mary Douglas sigue a Lévi-Strauss en la idea de que el sistema culinario expresa las relaciones sociales, pero considera que los lenguajes gastronómicos

están condicionados por la estabilidad social.” Estos elementos incluidos en las actividades de comer y beber forman parte del Carnaval. En la “plaza pública” se reúne la gente rica y la pobre a comer juntos, y se nota la ambivalencia, pero siempre con carácter alegre.

2.2.1.1.2. Muerte

Según Joan Ramón Resina (1994: 135), “La preocupación postmoderna por el cuerpo, que penetra en la teoría con la atención a las configuraciones ‘materiales’ del texto (entendido como tejido carnoso y no ya como esqueleto de funciones lógicas) y los procesos capilares de la significación, invierte el materialismo histórico”. El mismo investigador señala que, “si Carvalho, como Marx, cree que lo simbólico puede deconstruirse para revelar su base material, la historia le demuestra que la teoría revolucionaria se ha unido a los discursos culturales, sumándose al imaginario social” (*Los mares*, p.134). En la serie Carvalho aparecen mucho las descripciones grotescas relacionadas con el cuerpo.

En *Asesinato* el autor nos da una descripción grotesca de la escena en que se ha asesinado a Fernando Garrido refiriéndose a la boca, los ojos y la postura de su cadáver. Especialmente “la boca abierta” se refiere a que “Está, ciertamente, ligada a lo ‘bajo’ corporal topográfico: *la boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales*. La imagen de la absorción y de la deglución, imagen ambivalente muy antigua de la muerte y de la destrucción, está relacionada con la boca abierta.” (Bajtín, 1974: 292):

Volvió la luz y Santos fue el primero en comprender que la escena había cambiado, que no era normal que Fernando Garrido tuviera la cabeza sobre su carpeta, una cabeza ladeada que le enseñaba la boca abierta y los ojos más vidriados que los gruesos cristales de las gafas desplazadas hacia la frente. (*Asesinato*, p. 18)

Como señala Rigmor Kappel Schmidt (1993: 208), “Parodiando el poder a través de los usurpadores viejos del poder, se produce un giro carnalesco mostrando que toda ansia del poder en el fondo lleva a la misma muerte”. En la historia de *Asesinato* la muerte de Garrido es el resultado de la lucha entre los poderes.

En *Los pájaros*, después de dialogar con la familia de Teresa Marsé, Carvalho describe grotescamente un conejo muerto:

Tenía la sensación de haber atropellado a un pájaro o quizá a un conejo. A aquel conejillo blanco y gris, deslumbrado, que una noche se alzó sobre las patas traseras y le hizo un gesto con las delanteras que no le salvó la vida. El pequeño ruido del cuerpo contra el parachoques le dolió en el pecho durante kilómetros y kilómetros, a él, a un hombre que sabía lo que era matar y morir. (*Los pájaros*, p. 156)

2.2.1.1.3. Descripción corporal y vida sexual

Sexualidad y política eran los dos tabúes fundamentales del nacionalcatolicismo. Como escribe Joan Ramón Resina (1997: 62-63), “no solo se representa la sexualidad como un elemento del crimen, sino que también forma parte de la actividad del detective, el cual no responde ya al paradigma de sus castos precursores. La novela policíaca postfranquista transforma la sexualidad en mito de lo espontáneo y la despliega con el valor de una anti-ideología. Pepe Carvalho la concibe como verdad atrapada bajo las formas culturales”.

Cuando Carvalho encuentra a Carmela, siempre observa su cuerpo de abajo arriba y lo describe de un modo sensual y sin elegancias:

Llevaba unas medias blanquecinas, tal vez para dar mayor entidad a unas piernas en el justo límite de la delgadez o para ocultar las enramadas de venas azules que debían asomar a aquella piel transparente que se le pegaba a los pómulos, como forzando las cosas para dejar espacio a unos ojos negros bien pintados, excesivos, comiéndose el sitio de una nariz forzadamente pequeña y de unas mejillas que al sonreír tenían que pedir permiso a la boca y dejar allí una suave arruga tensa como un arco, junto a las esquinas de labios constantemente humedecidos por una lengua pequeña. (*Asesinato*, p. 61)

Especialmente entre los elementos de realismo grotesco las actividades de la vida sexual surgen siempre en toda la serie Carvalho. El detective, aunque tiene novia, Charo, siempre se acuesta con otras mujeres, como sus clientes o sus ayudantes o con quien sea. Carvalho no controla su deseo sexual ante una mujer hermosa. Aunque no siente amor por estas mujeres, el protagonista sigue acostándose con ellas. Las descripciones de estas escenas son muy detalladas y sensuales y, como dice Bajtín (1971: 49), esto es “no bajo la forma del pensamiento abstracto o de emociones internas, sino en la realidad total del individuo: pensamiento, sentimiento y *cuerpo*. La participación del cuerpo adquiere una importancia capital para lo grotesco”.

Cerraba los ojos y sonreía como si viviera un hermoso sueño, cogió las manos de Carvalho, tiró de él hasta ponerle en pie, pegó las puntas de su cuerpo a la piel sorprendida del hombre, frotó su mejilla contra un hombro, contra el pecho, luego la cabeza, el cuerpo entero, mientras sus manos seguían por la espalda de Carvalho un recorrido de palomas inciertas. Carvalho tuvo que imponerse al deseo y ella respondió con una obediencia drogada a las propuestas eróticas de su partenaire. Le besó con unas ganas reflejas ante la proximidad de la boca, siguió con los labios la senda del pecho, el vientre y el pene en cuanto Carvalho le inclinó levemente la cabeza hacia abajo. Cambiaba de postura al menor gesto de Carvalho, vencidas todas sus resistencias y todas sus pasiones, instrumental la piel y la voluntad. (*Los mares*, p. 76)

Este tipo de realismo grotesco se dibuja a través de los ojos de Carvalho. Estas descripciones implican que la ambivalencia de lo divino y lo vulgar se destruye por medio de esta mención de la vida sexual ya que, a través del cuerpo humano, individualizado en el mundo del ascetismo medieval, en compañía y en acción con otro cuerpo supera la individualidad. El tema del sexo ha sido considerado como tabú durante mucho tiempo por los escritores anglosajones, es decir, se situaba al margen de la vida puritana, pero ahora la ambivalencia de lo sagrado y lo profano ha destruido el orden del sistema convencional.

Manuel Vázquez Montalbán se atreve a poner escenas sexuales con más detalle. Sobre todo, en *Los pájaros*, la descripción del masaje tailandés tiene una fuerte carga erótica y el

autor dedica cinco páginas a esta descripción. Al principio, como siempre, el detective observa el cuerpo de la masajista tailandesa:

A todo esto la brevedad de sus pechos se correspondía armoniosamente con la brevedad de sus caderas, la fragilidad de sus brazos con la delgadez de sus piernas, sin que nada hubiera que oponer a la bella inocencia de sus facciones de colegiala precozmente pintada. (*Los pájaros*, p. 253)

Y luego sigue detallando la acción del baño y la parte “inferior” del cuerpo:

Empanado en espuma por la espalda, Carvalho, fue empanado en espuma por delante y la propia masajista se cubrió de espuma antes de deslizarse con todo su cuerpo sobre el de Carvalho, adhiriéndose en su brevedad a todos los rincones y esquinas del cliente y consiguiendo con perfección de trineo no salir del territorio del cuerpo, aunque en ocasiones la rapidez del deslizamiento hiciera temer a Carvalho que la muchacha no pudiera frenar a tiempo y saliera despedida contra la bañera. [...] Allí se instaló el detective con su hijo predilecto en posición vertical, intrigado y expectante tras los frotamientos de que había sido objeto. Thida le miró el pene y le preguntó si quería que se lo chupara, al tiempo que hacía muecas de asco. Le estaba diciendo que le daba asco chupárselo, pero que a cambio de un regalo personal lo haría antes del polvo al que le daba derecho lo que había pagado. (254)

Los comentarios sexuales se utilizan frecuentemente y en esto existe una intención que se enfrenta a la divinidad del cuerpo que tradicionalmente mantenía la sociedad católica. El cuerpo ya no es algo sobre lo hay que mantener un pudor excesivo con un lenguaje aséptico que mantenga el tabú, sino que ahora, de un modo explícito y poco delicado, participa en la narrativa. La sexualidad es parte de la vida cotidiana, y en la serie de Carvalho asoman sin prejuicio y con frecuencia las escenas de sexo:

Por el pasillo Charo se fue desnudando y a Carvalho se le limaban los nervios cuando veía el sol del culo temblando al vaivén de los pasos. La

penumbra de la alcoba no conseguía ocultar lo contenido de las carnes de la muchacha, morenas de terraza y ultravioletas, pezones aún perezosos y una lengua que se clavó entre los dientes de Carvalho con la contundencia de un karateka. Charo le despegó las ropas como si fueran el envoltorio de un regalo precioso y se sentó en su pene mientras le frotaba el pecho con una mejilla de siempre sorprendente suavidad. Con morosidad fueron acercándose los cuerpos a la cama sin perder el tiempo dando pasos, apenas permitiendo que los pies se deslizaran con voluntad de tardanza y lejanía, y ya en la cama Carvalho se tumbó frente al techo sustituido por la achinada cara de Charo, llena de calores internos, rubores de virgen mental. En la flotante continuidad de la caricia y el esfuerzo, los límites de la habitación fueron perdiendo presencia, de acero el vínculo de los sexos, concentrada en los labios y las lenguas toda la capacidad expresiva de los cuerpos. Lubricados por sus propios jugos, se resbalaron para quedar desparramados, como un libro abierto aún unido por bisagras de brazos y piernas. La paz del techo descendió sobre Carvalho mientras con una mano trataba de dejar en los senos de Charo penúltimas solidaridades, un rescoldo de la intensa comunicación poniente, como un sol tardó sobre animales saciados (*La soledad*, pp. 52-53).

Como señala Javier Rodríguez Pequeño (2001) citando a Bajtín, “la principal característica del realismo grotesco y en especial del carnaval es la transferencia al plano material y corporal de lo elevado y espiritual, es decir, la degradación, la caída, el descenso a todo lo inferior, corporal y material, la tierra, el infierno, el vientre, los genitales, el culo, los pies, etc.” Estas descripciones lujuriosas niegan el desprecio convencional de entonces sobre lo material y lo corporal. La supremacía del ascetismo y del misticismo sobre el cuerpo ahora se muestra como algo ridículo.

Como refiere Jorge L. Catalá Carrasco (2008), “estas situaciones tienen más bien un carácter paródico que deconstruye la imagen arquetípica del tipo duro, del detective, del macho”. También este elemento tiende a provocar la risa, que es un elemento esencial carnavalesco. Cecilia Novella (1992: 309) comenta que “La risa surge por la comicidad que produce el ‘rebajamiento’ y la ‘materialización’ del principio material y corporal. El

rebajamiento es otra de las formas del realismo grotesco”. Todos estos elementos carnales se encuentran allí también para producir la risa carnavalesca. Podemos poner de manifiesto este aspecto añadiendo la opinión de Joan Ramón Resina (1997: 118) de que “Sexo y gastronomía, ‘las cosas más serias que hay’, sustituyen al cogito en la tarea de fundamentar al sujeto epistemológico arrasado por el escepticismo. Ambos discursos, el erótico y el gastronómico, gobiernan el análisis de la estratificación social y sus implicaciones políticas. A pesar de su memoria del franquismo y de la violencia instituida, Carvalho es especialmente hostil al dinero como regulador social, y por tanto a la burguesía en cuanto clase que, por primera vez en la historia de España, consolida su hegemonía en el discurso público”.

2.2.1.2. Eduardo Mendoza

Al igual que en las novelas de Manuel Vázquez Montalbán, el elemento del discurso aparece en las de Eduardo Mendoza. Ya sabemos que la dialéctica invita al lector a participar en la historia y también se usa ‘el realismo grotesco’ como otro rasgo estético de la ambivalencia, convirtiéndose de esta forma en un instrumento para ‘la risa’ en el carnaval. Eduardo Mendoza entiende muy bien este carácter del texto carnavalesco y lo aplica en sus novelas, como menciona Miguel Herráez (1998: 77), de tal forma que “extrema la estructura del género, entendido a la manera aristotélica, y marca un desafío en el que se impone la experiencia de la deformación, en línea con el carácter de heteroglosia que Bajtín revierte en la narración”. Alicia G. Andreu (1989: 14) explica que “con la adaptación del concepto del carnaval a la literatura, el ‘realismo grotesco’ nace precisamente de la contienda dialógica que se crea entre discursos provenientes de textos dispares y conflictivos. El resultado de la contienda es la creación de una nueva palabra cuya característica principal es la ambivalencia, la ambigüedad”.

En la trilogía de Mendoza las descripciones grotescas y esperpénticas son una buena prueba de ello. Por lo tanto, analizaremos cómo se refleja el realismo en la trilogía de dicho autor enfocando sus diálogos polifónicos desde el punto de vista de lo carnavalesco en su acepción bajtiniana.

2.2.1.2.1. Cuerpo grotesco y esperpento

Según Giulia Colaizzi (1994), citando a Bajtín, “El cuerpo grotesco constituye la figura clave en la representación de este proceso de subversión festiva del orden establecido oficial y de la jerarquía de la sociedad medieval; es el epítome de esta noción de tiempo que impide ‘toda posibilidad de perpetuación’ y fundamenta la relación y el compromiso del ‘pueblo’ con ‘los cambios sociales e históricos’”.

Todas las novelas mencionadas de los tres autores contienen elementos del realismo grotesco. No obstante, la descripción grotesca del cuerpo humano se destaca sobre todo en Eduardo Mendoza. Este “realismo grotesco” se ve definido en la descripción de Cándida (la hermana del detective loco) cuando ve a su hermana tras cinco años de encierro, en la obra *El misterio*:

Tená, por el contrario, la frente convexa y abollada, los ojos muy chicos, con tendencia al estrabismo cuando algo la preocupaba, la nariz chata, porcina, la boca errática, ladeada, los dientes irregulares, prominentes y amarillos. De su cuerpo ni que hablar tiene: siempre se había resentido de un parto, el que la trajo al mundo, precipitado y chapucero, acaecido en la trastienda de la ferretería donde mi madre trataba desesperadamente de abortarla y de resultas del cual le había salido el cuerpo trapezoidal, desmedido en relación con las patas, cortas y arqueadas, lo que le daba un cierto aire de enano crecido, como bien la definió, con insensibilidad de artista, el fotógrafo que se negó a retratarla el día de su primera comunión so pretexto de que desacreditaría su lente. (*El misterio*, p. 40)

Aunque es su hermana, el detective anónimo la describe de forma grotesca y esa descripción tan deformadora puede significar la rebelión contra lo establecido porque naturalmente “Dios creó a nuestros primeros padres y cualquiera de ellos pertenece a la integridad y perfección de la especie, para alabanza de la naturaleza.” (Tomás A. Mantecón Movellán, 2008: 210).

También podemos escuchar a Giulia Colaizzi (1994) que señala que “Lo real en que el ‘realismo grotesco’ está interesado es la *historicidad* del objeto, es decir, su estatuto de enunciado, la tensión que el objeto crea en la medida en que es visto desde dos perspectivas diferentes y enfrentadas al mismo tiempo, su ‘aspecto material corpóreo’, su llegar a ser en tanto resultado de una confrontación socio-histórica”.

En *La aventura* también contemplamos la descripción grotesca del comisario Flores:

Con una uña larga, sucia y astillada se rascó las mejillas secas, hundidas, que unidas a una barba rala y descuidada le conferían aspecto patibulario... (*La aventura*, p. 216)

Estas descripciones deformadoras implican que estos personajes están separados de un mundo perfecto y que son incompletos. El detective-protagonista explica sobre el nacimiento de su hermana que “mi madre trataba desesperadamente de abortarla.” Cándida es el personaje más humilde de todos, y también la descripción de su rostro y cuerpo demuestra su falta de perfección y su cercanía al resto del mundo. La anterior descripción del rostro de Flores puede producir una sensación de pena. Este personaje es curioso ya que el comisario, por mucho que intenta demostrar su poder ante el detective loco, engañándolo y amenazándolo, al final, en la última novela de la trilogía, ya no es comisario; y es este ex comisario el que llega a pedir la libertad del detective-anónimo. Es un personaje oportunista que cambia su actitud ante la gente dependiendo de la clase social de cada uno.

También a las descripciones corporales se añade la mención de la parte inferior del cuerpo humano. Para Gómez-Torres (2004), “[...] nos encontramos aquí con un ‘héroe’ al que se somete a una degradación constante mediante el uso sistemático de elementos escatológicos y humorísticos. La mayoría de estos recursos entran dentro de la definición bajtiniana de lo grotesco, en tanto que están relacionados con actividades corporales que hacen referencia a las tripas y al sexo”.

Un ejemplo de ello es el momento en que el detective loco se fija en el cuerpo de una modelo cuando miraba una revista, tal como leemos en la siguiente escena de *El misterio*:

Una coterránea de Ilsa, llamada Birgitta y dotada de unos senos algo caídos para su estado temprano de desarrollo, se manoseaba “iniciándose en los misterios órficos de sus curvas recientes” (*El misterio*, p. 145)

Según Eduardo Ruiz Tosaus (2002), “el esperpento significa pasar toda la vida por un sistema deformador, ya que la deformación de la apariencia nos da la realidad, una realidad (la historia, la vida española contemporánea) grotesca y absurda”. Este “esperpento” se aprecia bien en *El misterio* cuando el detective-protagonista se presenta a sí mismo:

De todas formas, el problema carece de sustancia, ya que mi verdadero y completo nombre solo consta en los infalibles archivos de la DGS, siendo yo en la vida diaria más comúnmente apodado “chorizo”, “rata”, “mierda”, “cagallón de tu padre” y otros epítetos cuya variedad y abundancia demuestran la inconmensurabilidad de la inventiva humana y el tesoro inagotable de nuestra lengua. (*El misterio*, pp. 76-77)

Ruiz Tosaus (2002) explica de forma precisa en qué consisten las técnicas del esperpento de Mendoza: “Tratar de retorcer, transgredir y observar la realidad social e histórica esencialmente barcelonesa y española para poner en entredicho todo un sistema de valores y creencias asumidos pero en muchos casos absurdo. A diferencia de Valle-Inclán, Mendoza no pretende crear una nueva estética basada en la deformación, pero sí presentar ciertos momentos históricos como resultado de un proceso de degradación del ser humano que le conduce a aceptar un estado ridículo y desalentador de algunas cuestiones. La descripción de la burguesía y de la vida moderna, el conservadurismo intelectual de la sociedad española actual, la falta de asentamiento de la democracia en un país acostumbrado a la violencia o la manipulación interesada que de la historia realiza el poder fáctico... son solo algunos ejemplos del reflejo de la degradación que contempla el escritor barcelonés.”

2.2.1.2.2. Locura y disfraces

Además de los aspectos descriptivos grotescos, en las tres novelas de Mendoza los elementos de lo carnavalesco son más que evidentes. Un detalle muy significativo es que el protagonista está “loco”. Debido al largo periodo que ha pasado encerrado en un manicomio, sale de esa burbuja para enfrentarse con una situación y coyuntura histórica desconocidas: la realidad de la época. Así contempla la situación sin prejuicios y puede investigar el caso de forma objetiva. La supuesta locura del detective es más fácil de ocultar que cualquier delito de los otros personajes como, por ejemplo, los políticos. El autor muestra algunos de los problemas de la época de la Transición española tales como cuestiones atisbadas desde una locura-cordura, como el debate sobre la utilidad o no de determinadas leyes o la inestabilidad social.

Por otra parte, como menciona Gómez-Torres (2004), “entre las manifestaciones que se incluyen dentro del carnaval o lo carnavalesco, y que han aparecido constantemente en la literatura, incluye Bajtín la presencia de la locura (locos y tontos), la incomprensión, las predicciones y augurios paródicos, el uso de la parodia, el mundo al revés, los juegos (cartas, ajedrez, deportivos, etc.), los golpes, caídas, las máscaras y disfraces. También el lenguaje se caracteriza por el uso de juramentos, groserías, gritos, insultos, despropósitos, publicación de hechos escandalosos, uso de apodos y blasones, dialectos, correcciones, imprecaciones, deformaciones, etc.”

La trilogía de Mendoza tiene bastantes de todos estos aspectos del texto carnavalesco. En *El misterio*, el detective anónimo cambia su nombre en cada situación pero siempre usa el apellido de Sagrañes, en un intento de velar su inestable identidad a través de su deseo de un cambio de papel con el doctor Sagrañes. Se sueña también con “el mundo al revés”, uno de los principales caracteres de lo carnavalesco.

-Juico ingenioso pero falaz. Está usted hablando, inspector, con don Ceferino Sagrañes, concejal del Ayuntamiento y propietario de bancos, inmobiliarias, aseguradoras, financieras, constructoras, notarías,

registros y juzgados, por citar solo una parte de mis actividades marginales. (*El misterio*, p. 63)

-Soy, en tal caso, afortunado -dije-, porque he venido de muy lejos a conocerle a usted. Permíame, ante todo, que me presente: soy don Arborio Sagrañes, profesor de lo verde en la universidad de Francia. (71)

-La propiedad habíá estado abandonada muchos años. ¿Puedo ofrecerle algo de beber, señor...?

-Sagrañes. Fervoroso Sagrañes, para servir a Dios y a usted. (80)

En *El laberinto* el detective-protagonista se disfraza varias veces tal como lo hiciera un payaso en un carnaval con la única intención de provocar la risa en el lector. Hay que recordar que también los disfraces son una tradición del loco y que en esta actitud también se muestra algo de la imprevisible mentalidad del detective:

Me apliqué a los labios el líquido carmesí y con las pestañas postizas que llevaba puestas Cándida me confeccioné un primoroso bigotito. Luego me engominé el pelo con la grasa del bocadillo que me habíá quedado en las manos.

- ¿Qué tal?- pregunté.

- No te sienta bien el uniforme de camarero.

- Peor me sentará salir a la calle desnuda, idiota.

(*El laberinto*, pp. 67-68)

Sin pensarlo dos veces me desnudé, hice un rebuño con mi ropa y la escondí entre un montón de retales. Luego me puse el primer vestido que me vino a mano. Era una bata de percal floreada con escote en pico y volantes en los puños; la falda me llegaba un poco por debajo de la rodilla. Con unas madejas de lana blanca me confeccioné una peluca que sujeté con pedazo de tela anudado a modo de pañoleta y rellené con unos trapos el escote hasta formar un busto generoso. (110-111)

Enredándome con la falda, a cuyo uso no lograba habitualmente, me levanté y la Emilia me imitó. (122-123)

Al no tener un nombre explícito, el detective se ve obligado a ocultar o mentir respecto a su identidad para conseguir alguna información o para encontrarse con ciertas personas. Siempre inventa una profesión e intenta cambiarse de vestimenta en cada situación porque, en caso de que dijera la verdad y contase que acababa de salir del manicomio, nadie confiaría en él y sería excluido socialmente de cualquier encuentro. Por lo tanto, se puede intuir la situación de aislamiento social a la que el detective es vulnerable, y cómo se ve obligado a cambiar su identidad varias veces. Se muestra, no sin mucha comicidad, que una persona no aceptada en la sociedad tiene dificultades para integrarse y, en el caso que nos ocupa, puede llegar a sentir en sus propias carnes el amargo sabor de la discriminación, la sospecha y el prejuicio.

Según dice Knutson (1999: 61):

Generalmente, las exageraciones y explicaciones grotescas de X son entretenidas y humorísticas. Al mismo tiempo, estas novelas detectivescas consideran críticamente a la sociedad que las produjo. [...] comentan y satirizan a la policía, el gobierno, el sistema de salud, la clase alta, la clase baja, la red de ferrocarriles, la educación, la iglesia y muchas otras instituciones españolas. Sin duda, estas novelas indican un desencanto con muchos resultados de la transición. Mendoza ha utilizado la popular historia detectivesca para transmitir un mensaje social poco halagüeño.

Estos elementos de lo carnavalesco como las descripciones grotescas, la locura y los disfraces, mencionados hasta ahora, son entretenidos y humorísticos en las novelas de Eduardo Mendoza, pero no por ello se olvidan de lanzar su crítica a la realidad.

2.2.1.3. Juan Madrid

2.2.1.3.1. Sangre y muerte

De los tres escritores que estudiamos en esta tesis, Juan Madrid es quien más desarrolla la descripción de la muerte. A diferencia de los textos de los otros dos novelistas, en las obras de Juan Madrid aparecen varios casos de asesinato. Por ejemplo, en la serie Carvalho ocurre un asesinato y Carvalho persigue las huellas del caso, al igual que en la trilogía de Eduardo Mendoza donde también hay un caso principal de homicidio, pero en las novelas de Juan Madrid, en el transcurso de la indagación del caso principal, se suceden más decesos y se intuyen otros tantos. En las novelas de Juan Madrid hay más violencia que en las de Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza.

En *Un beso* la trama empieza con que el personaje Otto ha desaparecido con papeles importantes, por lo que la historia se encamina a buscarlo. Pero, a lo largo de esta búsqueda, hay muchos personajes implicados y varios de ellos mueren asesinados. En esta novela abunda la sangre, la muerte y los tiroteos. Cuando Toni Romano y Juan Delforo encuentran a Yumbo muerto en un sótano, la descripción del cadáver es la siguiente:

Hay muchas maneras de quedarse quieto, y solo una causada por la muerte. Me arrodillé a su lado y levanté la manta que le cubría la cabeza. No hizo falta tomarle el pulso, estaba helado y casi azul. La dentadura se le había escapado de la boca y rodado al suelo. Apestaba a vino, estaba impregnado desde la cabeza a los pies. Parecía descansar en una inocente postura fetal, si no fuera porque estaba muerto. Me arrodillé a su lado y encendí el mechero. Aparte de su gorro y la botella vacía, no había nada más. Lo moví para registrarle y Juan gimió.

-¡Dios mío, está muerto!- Se apretó la boca.

-Procura no vomitar, no compliques las cosas.

Retrocedió hasta la puerta del ascensor. Allí vomitó largo y tendido.

[...]

Le palpé la cabeza y sentí cómo se hundía la nuca; la sangre estaba

coagulada y había manchas en el suelo donde había tenido apoyada la cabeza. No se podía ver mucho. (*Un beso*, p. 130)

Al final de la historia de *Un beso*, los malvados Torrente, Charli y Dani están en contra de Toni y Marga e intentan matarlos con sus pistolas, dando lugar a un tiroteo:

Quedé inmóvil, tenso, con la pistola de Charli humeante. Torrente trastabilló, una mancha más oscura que el color naranja de su chaleco apareció debajo de su tetilla izquierda. Marga gritó y me volví Detrás, tambaleándose a mi lado, Dani mostraba una extraña sonrisa: donde antes tenía la nariz y el labio superior, ahora mostraba un boquete, por donde rezumaba sangre, como si se tratase de un grifo con goteras. (176-177)

En *Las apariencias*, la historia principal es la del asesinato de Cazzo y la búsqueda del testigo de este acto y a la vez chófer del difunto Cazzo. En el sitio donde ocurre el asesinato estaba el Zazá Gabor, que tocaba el acordeón con la Colombiana. A fin de investigar el caso, el detective tiene que contactar con el Zazá y la Colombiana, pero, al final, también estos dos testigos son asesinados. Cuando Toni encuentra al Zazá, ya estaba muerto:

Porque el Zazá estaba tumbado en el sofá de escay con la cabeza aplastada. La frente le había desaparecido y en su lugar aparecía un revoltijo de sesos, hueso hundido y sangre, mucha sangre, que había resbalado al sofá y al suelo y salpicado la pared. Vestía su pantalón de pana rosa y la misma camisa blanca remangada, ahora del mismo color que el pantalón. Se habían empleado a fondo, concienzudamente, porque aquello no era obra de un golpe o dos, sino de muchos golpes. No pude acercarme para saber si estaba muy frío. La sangre encharcaba el suelo a su alrededor y la idea de pisarla no me pareció la mejor en aquel momento. Como la sangre aún no estaba coagulada del todo, calculé en dos o tres horas el tiempo de su muerte. (*Las apariencias*, pp. 161-162)

Después de que Loren matara al Zazá, Toni se lleva al cubano, Rubén Lacampre. Toni se

encuentra con todos los subordinados de Céspedes que querían liquidarlo. Pero Santos, el Calvo, que es un antiguo compañero de Toni en la comisaría, ayuda al detective para que se salve, traicionando así a Loren y Rubén. Al final, Santos los mata y la escena se escribe con detalle:

Tiré la Browning y lo agarré por los tobillos. El cubano estaba caliente, y excepto la nuca, que parecía hecha de barro húmedo y goteante, todo lo demás no indicaba que estuviese muerto. Lo colocamos sobre el volante. Después, Santos abrió la portezuela trasera y recogimos a Loren.

Loren tenía los ojos abiertos, muy abiertos, y pesaba más que su jefe. Lo tendimos detrás. Santos se agachó, tomó la Browning del suelo y la colocó cerca de su dueño. Después, jadeante por el esfuerzo, transportó el bidón, lo desenroscó y comenzó a verterlo en las ropas de los dos cadáveres, el interior del coche y el portaequipajes. Lo último fue para la chapa exterior. El bidón fue a parar al asiento delantero. (177-178)

Aunque no sea siempre en una escena de muerte, en la novela también abunda la sangre. En la siguiente escena podemos verlo:

Me volví a Montse, que se apretaba la mano. Tenía el uniforme manchado de sangre y gemía entrecortadamente.

-El... dedo.

-Déjame verlo.

La bala le había arrancado de cuajo el dedo índice de la mano derecha. La sangre brotaba como si se tratase de un grifo. Le hice un torniquete con el cinturón de la bata y la senté, apoyándola en la pared. (83)

Estas descripciones de sangre y muerte en las novelas de Juan Madrid nos llevan a una atmósfera oscura y violenta, que también tiene cabida en la realidad. De esta misma opinión es José F. Colmeiro (1994: 255) cuando escribe: “Lo que nos muestran las novelas de Madrid es una visión a ras de suelo de la miseria de la vida contemporánea en la ciudad, los personajes que no queremos ver, los sucesos que leemos con aprensión en las crónicas de los periódicos. Su antiepopéya de la ciudad se encarga de ofrecernos el otro lado de la realidad;

poesía urbana, con una estética dura, de alcantarilla y vomitona, sangre y puñetazos”.

2.2.1.3.2. Descripción corporal y sensual

Entrando en el Renacimiento, la gente empezó a observar de una manera distinta el cuerpo humano y a tener un mayor interés en él. Esto también puede ser una reacción en contra del pudor establecido en la Edad Media.

Según escribe Tony Bennet (1979: 84-85), “bodily imagery serves as a mean of inverting the official social, moral and political order. It is a system which has at its ‘head’ the anus and as its ‘heart’ the belly. It is an image of the body as a devoured and devouring totality which, related to the world through its orifices, remains forever in a state of incompleteness. Within its original popular setting, Bakhtin argues, the principle of ‘grotesque realism’ served both to invert established hierarchies and to furnish a ‘base’ alternative to the officially sanctioned Christian eschatology”. En este sentido, la descripción corporal grotesca forma parte del espíritu del carnaval y expresa una transgresión a las normas de la Edad Media o a lo formalmente establecido.

A través de la descripción del cuerpo de cada personaje, nos es posible intuir su historia, edad y posición social, ya que aquí la apariencia puede contar más o menos toda la historia de un individuo. Por tanto, la descripción corporal grotesca funciona como un espejo indirecto de las circunstancias; por ejemplo, la abundancia de arrugas puede significar el resultado de una vida cansada. Este aspecto podemos verlo en *Un beso* cuando Toni Romano observa el cuerpo de cada persona con quien se encuentra. Cuando Toni visita la casa de Elósegui, describe su rostro grotescamente:

Elósegui nos contemplaba. Estaba envejecido, la carne le colgaba de la cara y el cabello rubio grisáceo era más escaso que cuando lo vi por última vez. La nariz grande y carnosa era la misma, al igual que los ojos duros y claros como cristales. Su rechoncha figura avanzó por entre el césped. (*Un beso*, p. 106)

En *Las apariencias* también se refiere a la parte corporal de la señora Cazzo. Como este personaje es una viuda adinerada, el autor quería demostrar su codicia con la descripción de su rostro y también con sus arrugas; a través de su descripción podemos pensar en la huella de un pasado no tan fácil:

Tenía la cara avejentada, llena de arrugas, y la carne flácida le
abultaba el uniforme. (*Las apariencias*, p. 110)

Por otra parte, lo que entendemos sobre el cuerpo grotesco en lo carnavalesco es que aquel es un signo de interacción entre el dentro y el fuera, el cuerpo humano es una forma orgánica que conecta ambos ámbitos. Según Giulia Colaizzi (1994) citando a Voloshinov, “Los signos forman parte de la materialidad de lo ‘real’, participan de la ‘interioridad’ que el pensamiento occidental ha definido para la conciencia individual, y de la ‘exterioridad’ que los factores socio-económicos supuestamente constituyen. Están a la vez dentro y fuera, enredados en ‘la realidad’ y siendo parte de lo individual, pero, al mismo tiempo, son producto y representación de lo social”. Por esta cita podemos entender la función del cuerpo como una “interacción” bajo el punto de vista carnavalesco. En este contexto, beber, comer, orinar y defecar son acciones que conectan el interior con el exterior.

De manera semejante a lo anterior, las acciones de parir, morir o copular tienen el significado de unir dos mundos. Giulia Colaizzi (1994) opina que “el cuerpo es, por tanto, mostrado como una construcción provisional en el espacio y en el tiempo; nunca verdaderamente ‘uno’, este cuerpo es el punto de encuentro de interior y exterior, de la muerte y la vida, nos enseña las formas de la muerte que dan vida y de la vida que dan muerte; es un cuerpo escindido, doble, que nos enseña su exterior junto a su interior- las entrañas, los dientes, la lengua, la garganta- generado por un cuerpo y que siempre genera otro nuevo cuerpo y, por lo tanto, impensable en términos de totalidad: incompleto, no pulido, no limpio, es un cuerpo en el proceso de llegar a serlo”.

En la obra de Juan Madrid hay una fuerte presencia de la muerte y la sangre, pero además aparecen muchas descripciones de la lengua, los dientes, la nariz etc. del cuerpo humano. Por ejemplo, en *Un beso* podemos leer:

Me acarició la mano y se humedeció los labios con una lengua roja y grande. Luego, acercó sus labios a los míos y me besó. Su lengua entró en mi boca como una saeta y la recorrió de arriba abajo. Me mordió los labios y me estuvo besando hasta que perdí la noción del tiempo. (*Un beso*, p. 135)

El acto de besar queda aquí bastante detallado, al igual que todo el movimiento de la “lengua”. Así como lo define Bajtín (1974: 24), “el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal, abstracto”. Puede decirse que esta descripción exaltada de la “lengua” intenta subvertir el orden social y moral establecido, y que viene del espíritu carnavalesco. También, por otro lado, podemos entender la acción de besar como otra forma de comunicar el interior con el exterior.

Algunas escenas de sexo tienen también un fondo inmoral en los personajes. Por ejemplo Marga, que es la mujer de Elósegui, se acuesta con los subsidiarios de su marido, Dani y Charli. Al principio parece que intentan violarla, pero al final ella los recibe de un modo complaciente y placentero:

Desde el suelo vi cómo Marga se quitaba la ropa. Primero el pantalón y después el suéter.

-Venir los dos. Me gusta con dos tíos a la vez.

-¿Has visto qué puta? –habló Dani.

-Te lo dije, le gusta- replicó Charli-. Nunca pensé que fuera a pasarme una cosa así

Marga se quitó la diminuta braga y mostró el sexo grande y negro. Habló con voz ronca.

-Veniros al cuarto, hay una cama donde cabemos los tres.

-Sí es mejor los tres- afirmó Charli.

-Este no puede andar- indicó Dani-. ¿Me lo cargo ahora?

Marga se acarició los muslos.

-Daos prisa, tengo frío.

[...]

Charli se acercó despacio, y le pasó el cañón de su arma por el sexo. Ella abrió las piernas y emitió una risa hueca, y Dani me tomó del cuello y me levantó. Vi las nalgas morenas de Marga dirigiéndose hacia la puerta entreabierta. Dani y yo nos quedamos fuera. (*Un beso*, p. 172)

A través de esta escena queda patente que el sexo también ayuda a entender el carácter de los personajes. Los de la anterior secuencia son negativos en la historia, tienen una conciencia distorsionada que proviene de una felicidad personal que se basa en la satisfacción de sus instintos sensuales y materiales mientras revelan su ignorancia para otros asuntos. En los momentos de índole sexual se les atribuye cierta animalidad o primitivismo que resalta ese carácter.

En este momento Toni y Dani están mirando a los dos de forma “voyeur”:

Charli se quitó los pantalones sin dejar el arma. Con la chaqueta de enormes hombreras y sin pantalones, parecía un monigote de feria. Llevaba diminutos calzoncillos negros y sus piernas eran flacas y sin pelos. Sentí jadear a Dani a mi lado. Charli volvió a acariciar el sexo de Marga con la mano derecha, la izquierda seguía sosteniendo la automática. (173)

En este tipo de acciones de los personajes también percibimos su “sadomasoquismo”. Normalmente las modalidades de la ética están presentes en las obras, y cuando aparecen la distorsión y la deformación, se les puede asociar con el desencanto de la realidad, dando una impresión de repudio hacia estos mundos. Percibimos una manera indirecta de reflejar la realidad, pero de este modo grotesco.

2.2.2. Parodia

Según Joan Ramón Resina (1997: 229), “La parodia instrumental revela aspectos de la realidad que escapan al modelo literario, a la vez que muestra la naturaleza semiótica de esa ‘realidad’. Naturalmente, las parodias carnales también trascienden el espacio literario.

Por medio de la sátira carnavalizan la representación de la realidad juntamente con el código literario”. Javier Huerta Calvo (1982) alude a “la parodia” de los elementos de la teoría carnavalesca, “a la que Bajtín concede toda su atención, está planeando siempre el concepto de parodia, procedimiento utilizado desde la antigüedad para romper la solemnidad de los temas y de los géneros”.

Generalmente, en las obras de los tres escritores españoles mencionados aparecen los elementos paródicos en los que imitan o se burlan del mismo texto literario. Como dice Knutson (1999: 42), “en una parodia se respeta hasta cierto punto el estilo del texto original, pero a la vez se hacen adaptaciones para burlarse del mismo texto y provocar algo inesperado dentro de una estructura familiar”. Nosotros podemos observar la parodia de un modo diferente en cada una de las novelas negras que aquí estudiamos, como vamos a realizar en el siguiente análisis.

2.2.2.1. Manuel Vázquez Montalbán

La serie Carvalho está llena de parodias que especialmente provienen de *Don Quijote*. Manuel Blanco Chivite (1997: 56) recuerda que, “A partir de 1977 y de la aventura titulada *La soledad del manager*, Biscuter es una presencia permanente en las andanzas de su jefe. Llega a ser un amigo entrañable y entre ambos se establece un diálogo que en alguna ocasión nos recuerda a los que hubieron entre Don Quijote y Sancho, dando por supuesto la lejanía existente en la mesa y en la cama entre la criatura cervantina y nuestro detective”. Podemos decir que en la serie Carvalho hay una parodia de *Don Quijote* en general. El protagonista recorre todos los sitios como Don Quijote pero siempre junto a su compañero, Biscuter (o Sancho). La existencia de Biscuter al lado del detective nos lo dibuja como algo proveniente de *Don Quijote*. No obstante, también podemos mencionar al pícaro, el protagonista de la novela picaresca española de la Edad Media, como otro referente del detective.

Ya hemos visto que el detective es un “quemalibros”. En *Don Quijote* también Alonso Quijano (el verdadero nombre de Don Quijote) quema los libros de caballería. Pero en la obra de Cervantes eran el barbero y el cura quienes realizaban la acción, mientras que en toda la

serie Carvalho, es él mismo, dueño de su biblioteca, el que ejecuta la acción. Como analiza Jorge L. Catalá Carrasco (2008), “Alonso Quijano es un idealista que vive en su propio universo de fantasía caballeresca. Por tanto, su rasgo principal es el idealismo (aunque en la novela sufra un proceso de *sanchificación* o vuelta a la realidad), como toda la crítica ha señalado ampliamente”. Nuestro detective siempre quema los libros en su chimenea y en esta acción muestra su desengaño y desilusión frente a la realidad en la que vive, sin ninguna concordancia con la ficción.

Asimismo, como apunta José F. Colmeiro (1994: 191), “No deja de ser irónico que un personaje de ficción se revuelva contra la literatura y siga las pautas de personajes de ficción, pero lo es más aún que juegue con las posibilidades de que sus aventuras policíacas quizás hayan sido o sean algún día escritas. Las novelas de este ciclo, saturadas de claves de literatura y el cine negro, alcanzan el terreno de la meta-ficción autorreferencial, con la repetida inclusión en el discurso narrativo de reflexiones teóricas sobre el mismo género de la novela policíaca negra”. En la serie Carvalho se presentan estos elementos paródicos.

Además de la parodia de *Don Quijote*, algunos críticos estudian la serie Carvalho como una parodia de la novela policíaca de Conan Doyle. Jorge L. Catalá Carrasco (2008) opina lo siguiente sobre Biscuter: “Carvalho vive con Biscuter, un antiguo compañero de la cárcel que le hace las veces de secretario y de cocinero. Biscuter es el necesario compañero del detective, a lo Sherlock Holmes y Dr. Watson, pero llevado a la escena española de la época”, y cita a Patricia Hart (1987) cuando dice que “El mismo autor comenta sobre el referente real de este personaje que le llamaban Biscuter en plan irónico porque el Biscuter fue un coche utilitario y siniestro que se puso de moda en España en los años 50 [...] Entonces este personaje me servía de Dr. Watson para Carvalho”. Nuestro detective Carvalho también se parodia a sí mismo con su mascota Bleda, en lugar de un Biscuter que podrá ser un Dr. Watson. En *Los mares*, cuando estaba de camino a Vallvidrera, Carvalho pensaba: “Menuda estampa compondrías, Pepe Carvalho. Pasarías a la historia como Pepe Carvalho y Bleda, equiparables a Sherlock Holmes y el doctor Watson” (*Los mares*, p. 157).

José F. Colmeiro (1994: 180) indica que, “Así, en un momento de introspección en *La soledad del manager* acertamos a leer una reflexión autoparódica sobre el origen cultural del

comportamiento del protagonista, el cual dando una nueva vuelta de rosca a la ironía cervantina, acepta irónicamente los modelos culturales del género policíaco (literarios y cinematográficos) que se le presentan a su alcance”:

¿A quién debo imitar? ¿A Bogart interpretando a Chandler? ¿A Alan Ladd en los personajes de Hammet? ¿Paul Newman en Harper? ¿Gene Hackman? (*La soledad*, p. 144)

Carvalho está auto parodiándose a sí mismo. Como hemos visto en el Capítulo I (Ver 1.3) de esta tesis, el detective sigue recibiendo preguntas sobre su origen por parte de muchos de sus clientes en las novelas. *Asesinato* constituye en general una parodia de las novelas anteriores de la serie, a la vez que mantiene sus estructuras ideológicas. Cuando se presentan José Santos Pacheco y Floreal Salvatella, Carvalho dialoga con ellos:

- Mi nombre está en la placa de la portería.
- No era necesario que estuviera. Nos envía Marcos Núñez, un camarada que le conoce mucho a usted.
- Nos conocimos de paso tratando de solucionar el misterioso asesinato de un manager.
- ¿Un caso difícil?
- Tan difícil que entre todos le mataron y él solo se murió. (*Asesinato*, pp. 28-29)

Carvalho está recordando lo que pasó en *La soledad del manager* mencionando “el misterioso asesinato del manager”. Cuando el detective acude a la librería de Princesa en Madrid, también está pensando en su pasado:

No había entrado en una librería desde que en Ámsterdam se viera obligado a hacerlo para vigilar a uno de los implicados en el caso del tatuaje. (*Asesinato*, p.198)

Como vemos, esta vez Carvalho está recordando *Tatuaje* con su viaje a Ámsterdam. Se supone que los lectores ya han leído estas novelas anteriores de la serie Carvalho y, siendo así al lector le parecerían especiales o cómicas estas menciones de las novelas anteriores (si el

lector no conoce el origen de las alusiones tampoco tiene ningún problema para entender lo que pasa). Este tipo de referencias son interesantes para el lector enterado y ayudan a mantener la cohesión de la serie Carvalho; a la vez, dejan la lectura abierta.

Joan Ramón Resina (1997: 228) escribe sobre el criterio de parodia de Mijaíl Bajtín, “la risa carnavalesca implica siempre una negación de la norma. Si el carnaval parodia la estructura social sin destruirla, no es menos cierto que relativiza la ideología dominante y revela sus contradicciones. Otra forma de concierto ideológico entre la parodia y su modelo la ofrece la parodia instrumental”.

Aparte de imitar la novela policíaca clásica, como dice Knutson (1999: 14), “la parodia posmodernista se centra en figuras populares y géneros que antes estaban bien lejos del centro”. En la serie Carvalho de Vázquez Montalbán aparecen una multitud de personajes marginados y de figuras populares que supuestamente podemos conocer. Este tipo de parodia posmodernista ayuda a que la historia posea una nueva verosimilitud y desempeñe un importante papel para criticar la realidad y la sociedad. Este aspecto coincide con la opinión de Joan Ramón Resina (1997: 229) al decir que, “al desbordar el hipotexto, la parodia establece una relación intertextual con la realidad, comportándose como un metalenguaje respecto a ella”.

2.2.2.2. Eduardo Mendoza

En la trilogía de Mendoza se puede observar un gran número de parodias y un fino sentido del humor que divierte incluso al lector más serio. En palabras del propio Mendoza, “I never planned to write a parody of any other novel. But then, I believe that 90 percent of novels are parodies of other novels. [...] Everything is a parody; you collect materials and shuffle them until they acquire a structure of their own.” (Gazarian Gautier, 1991: 204).

Aunque Eduardo Mendoza negó su intención de parodiar en sus novelas, sí que se encuentran elementos paródicos presentes en un gran número de ellas, que fueron

descubiertas por muchos críticos como Amell⁴⁶ (1987: 196): “se ve mezclada con un importante elemento paródico”, o José Valles Calatrava (1991: 124), quien afirma que las dos novelas primeras “poseen como rasgos principales el intento de parodia del género negro”. Sobre todo, los personajes de la trilogía de Mendoza nos dan la sensación de que ya los hemos conocido antes.

Por ejemplo, si observamos a personajes centrales, como “Cándida” en la trilogía de Mendoza, nos recuerda a “Charo”, la meretriz de la serie Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán; el detective-protagonista se parece mucho también al protagonista del *Lazarillo de Tormes*. Y, además, en *El misterio*, “el marinero sueco tatuado” que es asesinado nos hace recordar a la víctima con un tatuaje en Ámsterdam de la novela *El tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán. También Yang (2005: 122) ha mencionado que existe una parodia en “el sueño sobre los senderos en el jardín del manicomio de *El laberinto* que nos hace recordar el famoso cuento policíaco de Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*”.

Como hemos visto anteriormente, las novelas de Eduardo Mendoza surgen de la mezcla de muchos géneros. Pulgarín (1995: 39) las define con tres características principales: “picaresca, novela de intriga y folletín”. Sobre todo, en las obras de Mendoza se destaca la parodia de la novela picaresca. Cuando leemos sobre el detective sin nombre en sus obras, es fácil asociarlo a algún protagonista de la novela picaresca por su facilidad para fingir otra personalidad, disfrazarse en cada situación y usar un lenguaje diferente en cada momento, pero sobre todo por moverse guiado por una necesidad propia que, en el caso concreto de la trilogía de Mendoza, es la recuperación de la libertad. Asimismo, hay muchos críticos que han mencionado la semejanza entre el detective anónimo y Lazarillo de Tormes.

Eduardo Mendoza también lo reconocía en una entrevista concedida a José F. Colmeiro (1994: 205)⁴⁷: “Todos somos deudores de la picaresca: solo a partir del descubrimiento de la picaresca fue posible la novela policíaca española... Solo al descubrir la posibilidad de un héroe auténticamente español y verosímil, como un Lazarillo o un Guzmán de Alfarache,

⁴⁶ Samuel Amell (1987), “Literatura e ideología: el caso de la nueva novela negra en la España actual”, *Monographic Review* 3 (1-2).

⁴⁷ Colmeiro menciona que esta entrevista se realizó en Barcelona, el 7 de julio de 1987 (*op. cit.*, p. 205).

empezó la novela policíaca española, donde los protagonistas son verdaderamente unos desarrapados, unos derrelictos”. Por lo cual, no hay duda de que existe una fuerte influencia de la novela picaresca.

Al principio, para analizar esta influencia hay que contemplar la intriga de la novela picaresca. Rey Hazas (2002: 23) observa que “El antihéroe de la novela picaresca comienza siempre su autobiografía haciendo especial hincapié en su innoble herencia de sangre”. Francisco Rico (2000: 12) afirma también que lo que convierte al pícaro en una criatura literaria es “escribir su propia vida. En líneas generales, conocemos el sentido de la autobiografía en el *Lazarillo de Tormes* y en el *Guzmán de Alfarache*. En el relato anónimo, la primera persona proporcionaba el pretexto de historicidad (que parecía de rigor en los inicios de la novela y se ajustaba difícilmente a un asunto tan humilde), reforzaba la ilusión realista, servía al relativismo y al humanismo...”.

Sobre esta similitud entre el detective anónimo y *Lazarillo* opina Provence (2010: 28) lo siguiente: “Otro aspecto llamativo es que distintos críticos coinciden en que existe cierto vínculo entre P⁴⁸ y el detective de la primera obra de Mendoza con el protagonista clásico *Lazarillo de Tormes* debido a la condición pícaro de todos. P por ejemplo, en tres volúmenes, igual que *Lazarillo* tiene que luchar por sobrevivir e incluso aguantar todo tipo de humillaciones y atropellos. Casi nunca tiene éxito ni incluso en el amor. Su condición física es bastante miserable, aunque este último aspecto entre otras cosas mejora un poco en el último volumen”.

Como ya hemos visto, de antemano el detective-protagonista en la trilogía de Mendoza nos hace recordar al pícaro español. Normalmente el pícaro vive en la pobreza, es egoísta, busca su propio beneficio y, como se siente libre, es un mozo que tiene varios años. Es un superviviente que aprende a marchas forzadas a sobrevivir en el camino de la vida, pero muchas veces estas lecciones no son bien aprendidas e incurre en la inmoralidad con engaños y robos. Se vuelve un ser maleducado y camaleónico capaz de hacerse pasar por otros y de no sentir ningún tipo de aprecio por nadie. En *El laberinto* podemos ver claramente el carácter

⁴⁸ ‘P’ está utilizado por Provence en su tesina para referirse al ‘loco’ detective anónimo de la trilogía de Mendoza.

picaresco del detective-protagonista:

Tomé una rápida decisión y le dije que me llevara al hotel donde me había entrevistado con el señor Ministro, a quien pensaba pedir, con el debido respeto, algunas explicaciones. Llegado que hubimos a nuestro destino, pagué la carrera con el dinero que le había mangado al viajero locuaz, esperé a que desapareciera por el chaflán el taxi y me colé de rondón por la portezuela de hierro que la noche antes habíamos utilizado el comisario Flores y un servidor y que, a la sazón, como entonces... (*El laberinto*, p. 56)

Como bien se puede apreciar, el detective anónimo ha robado dinero y lo utiliza para pagar sus necesidades. En general, el pícaro es inteligente, locuaz, tiene una gran rapidez mental y se muestra muy habilidoso en cualquier situación esquivada, complicada o difícil para él. Así habla de sí mismo el detective-protagonista:

Con una habilidad adquirida en mi más tierna infancia, perfeccionada en mi vida civil y refrescada ocasionalmente en el manicomio, donde la convivencia, ya se sabe, ocasiona roces y malentendidos, acerté a propinarle a un matón un puntapié en muy crítico vértice, de cuyo nombre, por deferencia, hago gracia al lector.
(240)

Rey Hazas (2002: 32) afirma del pícaro que, “al esquema de ‘mozo de muchos amos’, a su viajar impenitente y a su frecuente función de mero espectador, el pícaro contempla vicios y deformaciones, no solo múltiples y variadas, sino también ocultas y escondidas, dada la nula peligrosidad social que implica su situación clara de individuo discriminado, de ser fuera, al margen de la sociedad. Esta posición de observador privilegiado es, sin duda, otro de los elementos que impulsaron exclusivamente hacia los módulos picarescos a unos escritores inusuales, preocupados por el estado social y moral de España”.

Sumado a esta personalidad, el personaje es experto en disfrazarse y manipular situaciones, jugando con la adaptación del lenguaje para hacerse pasar por otra persona. Por

su situación de marginado, el pécero puede observar sin apenas ser observado, estudiando cuidadosamente las personalidades y la forma de actuar de otros.

Pero la trilogía de Mendoza no solo consiste en la parodia de la novela picaresca sino también en la de novela policíaca, donde coexisten elementos convencionales como el misterio, el enigma, la investigación, el detective, el crimen, etc. Sobre todo, como ya hemos mostrado en el análisis anterior de las obras de Mendoza, sabemos que esta trilogía parodia la novela policíaca americana *'hard-boiled'* que contiene una dura crítica en cuanto a lo moral y a lo social.

José F. Colmeiro (1994b: 157) realiza un resumen de la opinión de Leo Hickey (1990) sobre la parodia de las obras de Eduardo Mendoza:

“The parody also reaches many conventions of gothic story, the screwball and the literature of the absurd. Mendoza recuperates as well certain specific elements from Golden Age Spanish literature; Cervantes of course comes immediately to mind, with his classic type of the sane madman of which Don Quixote is its best example, the use of the labyrinthine or Byzantine novel and his technique of interpolated novels. The Spanish traditions of the picaresque novel and the grotesque as represented by Quevedo, that Baroque master of satire, and Valle-Inclán, the modernist exuberant stylist, are strongly present throughout Mendoza’s novels as well”.

Observando al detective anónimo de la trilogía podemos saber que Mendoza está parodiando a través de su protagonista, lo convierte en pécero y, a través de sus ojos, muestra sus sentimientos de soledad, de marginalidad en un mundo en el que se encuentra solo, y donde es rechazado socialmente. El personaje se siente vencido ante la opresión del mundo, la injusticia y el abuso de los poderosos.

Oxford y Knutson (2002: 14) señalan que “Eduardo Mendoza uses parody as a structural base upon which he builds a broad, highly varied and rich array of literary forms while calling attention to characters ignored in the mainstream”. Provence (2010: 39) añade que “La

aparición de muchos personajes excéntricos en la parodia, acorde a las estructuras posmodernistas⁴⁹, le brinda la oportunidad de plasmar el presente y el pasado de esa gente por medio del humor y la burla”.

En resumen, en estas tres novelas se mezclan las parodias. Para Mendoza son incluso “parodia de parodia⁵⁰”. *El misterio* parodia la novela picaresca y la novela negra y, a su vez, estos dos tipos de novela provienen de la bizantina y la cervantina, que tienen su base en las aventuras del protagonista. *El laberinto* parodia a *El misterio* y, finalmente, *La aventura* parodia a las dos anteriores. Con este hecho Mendoza nos hace sonreír y sus obras pueden tener los recursos de la farsa humorística, siendo un texto carnavalesco, y mantener a su vez el trasfondo crítico-irónico de la burla. Giménez Micó (2000: 16) también reconocía el papel de la parodia en Eduardo Mendoza, “Dentro de la línea de parodización de un acontecimiento pasado que ha determinado de manera crucial el presente, se sitúa la obra literaria de Eduardo Mendoza. Esta se constituye en una respuesta a los discursos hegemónicos en un momento clave de la historia española”. Asimismo, esta parodia tiene una función importante en la trilogía mendoziana; como señala Yang (2005: 131), “A través de la parodia, se abre una variedad de posibilidades creativas para los géneros tradicionalmente devaluados como el policíaco”.

2.2.2.3. Juan Madrid: parodia y sátira

La serie Toni Romano tiene también elementos de parodia, mayormente en dos de sus personajes: el protagonista Toni Romano y su amigo periodista Juan Delforo. Linda Hutchen (1995) se expresa así respecto a este tema: “What we tend to call postmodernism in literature today is usually characterized by intense self-reflexivity and overtly parodic intertextuality”.

⁴⁹ Yang (2000: 96) indica que “la parodia es un recurso muy efectivo utilizado por los posmodernistas”. Según Linda Hutcheon en Yang (2000: 75), “Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak to a discourse from within it, but without being totally recuperated by it. Parody appears to have become, for this reason, the mode of what I have called the ex-centric, of those who are marginalized by a dominant ideology”.

⁵⁰ José María Marco ha mencionado esta expresión en “El espacio de la libertad”, *Quimera*, 66-67, Barcelona: Montesinos editor, S.A., 1987.

Por eso, la aparición del alter-ego del autor o su imitación también puede formar parte de la literatura posmodernista. Linda Hutcheon (1995) opina lo siguiente sobre el posmodernismo:

The postmodern relationship between fiction and history is an even more complex one of interaction and mutual implication. Historiographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that effects both aims: the intertexts of history and fiction take on parallel (though not equal) status in the parodic reworking of the textual past of both the “world” and literature.

Como ya Bajtín definió que el carácter carnavalesco es comunicar con la realidad e interactuar sin límite, este aspecto del posmodernismo encaja exactamente con lo carnavalesco. Así, podemos entender que la parodia también puede ser la interacción entre la realidad y la ficción.

En la serie Toni Romano el autor Juan Madrid atribuye a estos dos personajes circunstancias de su propia vida. La experiencia como boxeador del propio autor es transferida al protagonista-detective, mientras que la carrera profesional de periodista y escritor de novelas la tiene Juan Delforo (además de llevar su propio nombre). Sabiendo esto, es fácil identificar al autor en estos dos personajes.

Juan Delforo, que apareció en la primera novela y tenía su papel como un personaje más, no participa realmente en la historia de la segunda novela. El autor sigue manteniendo su existencia pero no de la misma forma que en *Un beso*. Cuando Toni Romano estuvo en el despacho del subcomisario Frutos por la denuncia, Toni se refirió así a su amigo periodista:

-Ayer por la tarde recibimos una denuncia- comenzó con su voz ronca-. Al parecer, alguien intentó robar en una sauna. El encargado, la cajera y una empleada sufrieron lesiones. La cajera está ahora en el hospital, le falta el dedo índice de la mano derecha. Fue obra de un chapucero, de un imbécil. ¿Sabes algo de eso?
Aplasté la colilla en el cenicero.

-Sigue, Frutos, me encantan las novelas policíacas. Te pareces a mi amigo Juan Delforo. (*Las apariencias*, p. 88)

Siendo protagonista de la novela policíaca de Juan Madrid, el detective afirma que le “encantan las novelas policíacas”, como si no fuera un personaje dentro de una, y además habla de su amigo periodista Juan Delforo cuando contesta a las preguntas de Frutos. Podr ámos pensar que con Delforo, Juan Madrid habla de sí mismo, que es quien escribe la novela. El personaje habla de los oficios de su amigo:

-¿Tú eres Antonio Carpintero o Toni Romano?

-Antonio Carpintero me gusta más.

-¿Por qué?

-¿Por qué, qué?

-Lo de Toni Romano.

-Es una historia larga. Las cuenta un amigo mío, un tal Juan Delforo.

¿Has oído hablar de él? (95)

Escuchando este diálogo, parece que pronto va a hacer su aparición el personaje de Juan Delforo, ya que su presencia, por el modo de mencionarlo el protagonista, se nos presenta muy familiar y cercana.

Los aspectos de sátira de Juan Madrid destacan en los títulos de sus obras. La primera novela de la serie de Toni Romano es *Un beso de amigo*. La historia trata de la búsqueda de Otto, chófer de Elósegui. La mujer del desaparecido, Ana, propone a Toni Romano que busque a su marido. Cuando Toni y su primo Alfredo quedan con Ana, la primera aparición de esta última fue de un gran impacto para Toni por su “aire exótico y maléfico como el de un pecado” (*Un beso*, p. 30). Ana es muy atractiva, piensa Toni: “No me hice la idea de que alguien casado con aquella mujer pudiera necesitar un lío de faldas” (32). Ana dice que quiere demostrar que su marido no ha robado los documentos de Elósegui. Parece que es una mujer honesta y que quiere mucho a su marido. Pero, aun así, Toni duda de Ana. Cuando el detective le dio la mano, pensó que “no era una mano excesivamente femenina” (30). Toni sigue sospechando de ella. Cuando queda con Ana por segunda vez, esta confiesa que no es la mujer de Otto, sino solo su amante, e intenta seducir a Toni:

Se acercó hasta casi pegar su cara a la mía. El perfume a limones me invadió.

-Soy una mujer muy impulsiva y cuando conozco a un hombre como tú no se me escapa tan fácilmente. (133)

Ana es clara en su deseo por Toni, pero este rechaza sus coqueteos cuando se da cuenta de su falsedad:

-Lástima, cariño, pero eres más falsa que un duro de madera. Que te aprovechen los millones-. (135)

-Métete en sus asuntos, ha sido un beso de amigo-. (135)

Como afirma An Gum-Young (1992: 223), “Este hecho guarda paralelismo con la trama general, en la que todos los personajes son seres “falsos”, hecho que es producto de la ambición. De ese modo el título puede interpretarse como una acusación en contra de la falsedad tanto política como social de la España de los primeros años de la transición”. La sospecha y la duda son comunes en esta sociedad, y ni siquiera la belleza física la disipa. En el ambiente de la novela flota la desconfianza, no se puede confiar en algo o alguien y siempre hay que tener cuidado con lo que sale al paso. Por eso, el título *Un beso de amigo* se refiere al beso de una mujer bella con la que se representa la falsedad y la desconfianza hacia la sociedad de entonces.

El título de la segunda novela de la serie es *Las apariencias no engañan*. Ya An Gum-Young (1992: 224) en su tesis doctoral ha hablado sobre este título indicando que “Las apariencias no engañan, es el contrapunto de un refrán que alude a la diferencia entre apariencia y realidad”. La mayoría de los personajes de clase alta que aparecen en esta novela pretenden parecer personas buenas o respetables. Siempre se visten bien y con pulcritud, y ante los demás utilizan un lenguaje formal; por ejemplo, toda la familia del difunto Cazzo, Lucía, la viuda de Cazzo y su hija Katia. Ante la cámara de una entrevista, fingen tristeza por la muerte del marido y padre, sobre todo, la viuda. Pero estas dos mujeres no son honestas y parece que la moral les importa poco. Justamente, sus apariencias son las que engañan a toda

la gente. También Valeriano Cazzo tiene dos caras diferentes. Oficialmente, Cazzo “era uno de esos sujetos que aparecen siempre en la televisión declamando en contra del aborto, el divorcio, la violencia y cosas así. Le llamaban el defensor de la familia y se decía que en cuanto se lo propusiera podría llegar muy lejos en política” (*Las apariencias*, p. 22). Pero Cazzo iba a la sauna El Sirocco frecuentemente con su chófer, en secreto.

Esta familia, como vemos, demuestra la hipocresía de una clase alta en el foco de la sociedad. Por ello, el refrán “Las apariencias engañan” es comprensible en este sentido. Y lo es tanto para las clases altas como para los personajes de clase baja. Normalmente, a la gente de clase baja no le importa aparentar. No tienen nada que ocultar o fingir ante otra persona. Aparentemente, los personajes del hampa siempre necesitan dinero y, por conseguirlo, hacen lo que haga falta, aunque su pobreza no les justifique ante un mal acto.

En estas novelas de la serie Toni Romano, Juan Madrid describe a los personajes de clase baja sin dobleces, distintos a los de la clase alta, en el sentido de que no hay hipocresía en sus actitudes. En estas obras toda la gente es materialista y la única diferencia entre la gente de clase alta y baja es la cuestión de las apariencias. Por lo tanto, podemos pensar que el título de “*Las apariencias no engañan*” también se aplica para el caso de Zacarías: en la segunda novela se dice que, desde niño, este personaje ha vivido en la pobreza con su madre. Por esta razón, Zacarías se mete en este asunto, para sacar dinero y, cuando al final lo consigue, se va con su madre a un chalé lujoso. Zacarías es un personaje que, desde el principio hasta el final de la historia, se adelanta hacia su meta, que no es otra que la de conseguir un montón de dinero, sin rodear ni fingir ninguna otra cosa.

En resumen, los títulos de estas dos novelas son una sátira en contra de las falsedades de la sociedad y la desconfianza que esta genera.

2.2.3. Risa y humor

Según Iris M. Zavala (1996: 34), “La infinita heterogeneidad de los tonos son también formas de cultura –la risa y las lágrimas-, la importancia de la risa desmitificadora contra la

seriedad gris monocorde, monotonálica. Esta se levanta contra el mundo pragmático, utilitario, positivista, que empobrece los tonos: los matices de la risa están presentes en todo texto cultural que se inscribe al *gran tiempo* –desde la risa medieval, a la ambivalente risa y sonrisa quijotesca, a la risa irónica de los modernos desde el siglo XIX”. Cecilia Novella (1992) menciona, citando a Bajtín, que “El carnaval es la segunda vida del pueblo basada en el principio de la risa; es vida de fiesta, de alegría. Estas festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo y siempre han extraído una concepción del mundo” y continúa afirmando que, “En cuanto a la risa, hay que recordar que es inherente al ser humano; todo el mundo ríe. Y además, es ambivalente, porque puede ser desbordante de alegría, pero al mismo tiempo es sarcástica, niega y afirma a la vez” (Cecilia Novella, 1992).

Ya hemos estudiado antes los elementos de las descripciones del cuerpo humano y las partes tabúes. Estos aspectos también pueden incluirse en la risa carnalesca. Además de estos ya citados, la parodia y la comicidad verbal también funcionan como principios de la risa. Por ello, en el siguiente análisis observaremos solo “la pura risa y el humor”. Según Bajtín (1979: 65), “la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a este en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*”, y “la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, solo puede abarcar ciertos aspectos *parciales* y *parcialmente típicos* de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico”. Por lo tanto, la risa y el humor en el texto carnalesco son un instrumento muy eficaz para mostrar la vida cotidiana de la gente de cada clase social y la realidad de entonces sin barreras.

También podemos reírnos leyendo algunas escenas de las novelas de estos tres escritores en donde es evidente el rechazo a la sociedad de entonces; se trata de escenas que no parecen ajenas a la vida real del ser humano.

2.2.3.1. Manuel Vázquez Montalbán

Zavala (1988: 153) afirma que “para Bajtín las características de la visión carnavalesca son: una nueva actitud respecto a la realidad (el pasado se actualiza, se moderniza exageradamente), una libre invención y una actitud crítica o polémica con la tradición. En esta multiplicidad de tonos y voces, se mezcla lo sublime y lo vulgar, lo serio y lo cómico”.

En *Los pájaros* el lenguaje tan folclórico propio del guá tailandés es bastante cómico. Los personajes que aparecen en las novelas tienen su propio lenguaje, que algunas veces no está exento de groserías o imprecaciones. La actitud de la gente de clase alta es otro elemento cómico por la incoherencia entre sus actos y sus pensamientos. Leyendo estas novelas de Manuel Vázquez Montalbán no es difícil reír, ya que la serie Carvalho, además de momentos serios, también está llena de diversión.

Asimismo, hay otro tipo de comicidad en la serie Carvalho. El detective-protagonista posee su propio sentido del humor. Normalmente, cuando los personajes hablan seriamente Carvalho interrumpe la conversación inesperadamente con sus ocurrencias, por ejemplo, con preguntas que no tienen nada que ver con el diálogo que está realizándose. Muchas veces, de repente, cambia el tema de la conversación para hablar de su gusto gastronómico o de sus apuntes sin sentido.

En *La soledad*, por ejemplo, vemos que Carvalho está en medio de una situación peligrosa, pues le han llamado para decirle que venga al piso de su novia Charo, que se supone que está secuestrada por unos desconocidos. Carvalho se está preparando para salir y habla con Biscuter en la siguiente escena:

- Llama dentro de una hora al piso de Charo y si adviertes algo raro telefona a estos dos: Núñez y Biedma. Les cuentas lo que haya pasado, sea lo que sea.
- Yo voy con usted, jefe.
- Tú te quedas aquí y te cierras por dentro.
- ¿He de llamar a la policía en algún caso?

-A esos solo los llamas si te roban las habas. (*La soledad*, p. 233)

Como hemos visto, Carvalho en esta situación de emergencia sigue bromeando con Biscuter, haciendo mención a las “habas”. Esto rompe repentinamente la tensión de la situación de ese momento.

Cuando Carvalho llega al aeropuerto de Madrid en *Asesinato*, Carmela le lleva en su coche y, desde la ventana, el detective ve a mujeres teñidas de rubio dentro de los coches; entonces pregunta a Carmela:

- ¿Todos los niños de Madrid son rubios?
- No sé qué pasa, pero ahora todos salen igual.
- La contaminación.
- Pues la contaminación será. (*Asesinato*, p. 56)

Carvalho responde e imagina lo que le parece, aunque no tenga mucho sentido, porque Carmela tampoco piensa mucho en la respuesta del detective y le responde lo primero que se le ocurre. También a veces suscita risa ver el lado irónico de Carvalho. Podemos comprobarlo leyendo la escena en la que el protagonista queda con Marta Miguel, que es la asesina de Celia Mataix en *Los pájaros*:

- ¿Cómo nos reconoceremos?
- Yo soy gordita, mejor dicho, de aspecto fuerte, llevo el cabello corto y llevaré en la mano un libro, *Los poderes terrenales*, de Anthony Burgess. Es un libro muy gordo.
- Yo no llevaré ningún libro y no me gusta autodescribirme por si me equivoco. (*Los pájaros*, p. 84)

El detective sabe responder con su humor usual a Marta Miguel, parodiando así la manera en que ella se ha expresado. Carvalho dice que no le gusta autodescribirse cuando él mismo es un gran observador, lo cual es irónico. En la siguiente frase podemos ver la descripción de Marta Miguel desde el punto de vista de Carvalho:

Hay que elegir entre todos los cuerpos con libro uno que tenga cuarenta años cumplidos y un libro que se titule *Los poderes terrenales* de Anthony Burgess, un libro que ha de ser lo suficientemente voluminoso para que sirva de señal en un ámbito amortiguador de señales. Y allí está, baja pero con cintura, cuadrada pero con cintura, pelo negro corto, facciones blancas y algo grasientas, ojos con poder de convocatoria y una boca triste, blandos y salivados los labios, como contagiados de la misma sensación de humedad que impregna los cabellos de Marta Miguel. Hay un rápido arqueado de cejas en la mujer cuando Carvalho se detiene ante ella y le mira el libro. (*Asesinato*, pp. 96-97)

Estas dos escenas son cómicas por la ironía de Carvalho y la descripción que hace de la mujer. A veces el detective piensa sensualmente en medio de una escena seria. La actitud del protagonista rompe el flujo del cuento. Podemos comprobarlo en la siguiente escena:

Al salón llega el ruido marchoso de una criada que recorre el pasillo sobre bayetas enceradoras del parquet de roble. La señora viuda de Jaumá trata de imaginar unas bragas que no son suyas. Carvalho trata de imaginárselas puestas sobre las patrias más exactas de cualquier cuerpo de mujer. (*La soledad*, p. 32)

Como se han descubierto unas bragas junto con el muerto, Antonio Jauma, la gente tiene dudas sobre si el asunto tiene que ver con prostitutas o “chulos”. Así que la mujer de Jaumá está preocupada por todo esto, mientras que la imaginación de Carvalho es erótica y poco seria. Este aspecto nos explica que es un hombre corriente y de deseos comunes, con un humor parecido al del típico detective inglés. Cuando dos jóvenes policíás visitan a Carvalho, la conversación entre ellos es también muy lúdica. Los policíás le advierten que se aleje del caso del asesinato de Jaumá:

-Cuidado con las atribuciones que se toma y a quien molesta. Luego se echan sobre nosotros y hemos de dar explicaciones. El jefe nos dice que no se crea usted el James Bond.

Biscuter miraba a los jóvenes policíás y a su jefe como si estuvieran

jugando al tenis.

-Me parezco más a Gregory Peck.

-No se lo tome usted a guasa.

Intervino con la voz crispada el hasta ahora silencioso:

-Hemos venido de buenas maneras, pero sabemos con quién hablamos.

Tiene usted un historial muy raro y el jefe al leerlo se hac á cruces de que le hubieran dado el carnet de investigador privado.

-Conoc á al sobrino de un sobrino del primo del ministro de Gobernación de la época.

-¿Cuándo fue eso?

-Aún viv á el glorioso general Franco.

-Pues no habla usted del tiempo. Eso fue cuando lo de Matusalén.

(*La soledad*, pp. 93-94)

Aquí apreciamos claramente que Carvalho es un personaje sarcástico. En cualquier situación seria y espontánea Carvalho nunca pierde la tranquilidad, todo lo contrario, responde con su humor de siempre. Se descubre que es una persona muy tranquila si se la compara con sus contrarios, que actúan de forma precipitada y a veces pierden su temple. El humor del detective deja ver su visión contraria al poder y hace que la seriedad de lo que dicen otros sea en vano. Este hecho puede significar un rechazo contra la sociedad. Para poner de manifiesto la risa carnalesca en estas escenas, podemos citar un fragmento de *Rabelais*, como indica Vitali Makhlin (1997-1998):

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte. Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que solo emplea el humor negativo se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo, por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que r é n. (*Rabelais*, 17)

Según esta cita, podemos definir a Carvalho como un personaje humorístico que nos provoca la “risa popular ambivalente”, siendo uno más del público español que está participando en el carnaval.

También el otro personaje, Biscuter, nos hace reír por su carácter. Es de una personalidad simple. Parece que dice lo que quiere sin pensarlo, en cualquier situación. Aunque interrumpa la conversación principal, le da igual. Cuando Biscuter está hablando con Marta Miguel con mucha seriedad sobre el caso del asesinato de Celia, elogia a su amo Carvalho y la conversación se dirige a una dirección que no tiene nada que ver con lo de Marta:

-Ondia, el crimen del champán. Recuerdo que el jefe estaba muy interesado y ahora me lo explico, usted es su amiga y era lógico que él estuviera preocupado. Parece un hombre frío que no piensa en los demás, pero, oiga, no se le escapa nada y siempre tiene un detalle. Conmigo, con su novia, la señorita Charo, con Bromuro. A mí me ha abierto una cartilla de ahorros en la Caixa y me ha nombrado su heredero, a mí, ¿qué le parece? No es que vaya a heredar mucho, pero es un detalle, y que se fija en lo que necesito. Esos zapatos no se los pone ni un mendigo, Biscuter, a cambiarlos, y no para hasta que me los cambio. Y como lo que él come. Yo me lo compro, yo me lo guiso, yo me lo como. No tengo pagas, eso no. Pero me ha metido en la seguridad social como si yo fuera del servicio doméstico y tengo el seguro. Y yo no le pedínada. Todo fue cosa suya. Me lo arregló todo el señor Enric, el gestor amigo suyo de Vallvidrera, y así el día de mañana tendré un retiro. A veces me lo digo a mí mismo y no me lo creo. Qué suerte has tenido, Biscuter. (*Asesinato*, p. 213)

Al final, Biscuter está contando su historia y su vida personal a Marta Miguel, a quien acaba de conocer. A la vez podemos conocer a Carvalho más objetivamente, saber que es un hombre bueno y generoso. En este diálogo la excentricidad de Biscuter es bastante cómica.

2.2.3.2. Eduardo Mendoza

Según señala Zavala (1991: 137-138), “los modelos del discurso de la literatura carnavalizada –lenguaje abusivo, imprecaciones, palabras o expresiones insultantes, combinaciones de textos erótico-sagrados dentro de un vívido poliglotismo- vuelven a despertar la parodia, lo grotesco realista y la risa. Este mundo de significantes se empleó históricamente para obtener efectos cómicos-realistas, y se diferencia del intercambio de orden jerárquico y la significación privilegiada de la literatura del ‘sinsentido’ (el ‘nonsense’ estudiado por Stewart, 1979), con las que también se quiere producir la risa. En lo carnavalesco la risa es una fuerza fundamental, en un ‘reino utópico de la comunidad, la libertad, la igualdad y la abundancia’”. Las diferencias son evidentes.

Un gran número de críticos opinan sobre las obras de Mendoza, ya que sus novelas contienen muchos rasgos carnalescos y abundan, principalmente, los elementos cómicos. Por ejemplo, en *El misterio*, cuando el innominado detective intenta investigar al jardinero después de disfrazarse de profesor de la Universidad de Francia, lleva una botella de vino diciendo que procede del país de la Torre Eiffel:

Y sacando la botella de vino, la mitad del cual, por estar aquella abierta, se había derramado empapando mi camisa y los extremos de mi barba, se la ofrecí al jardinero, que la cogió por el cuello y me miró con distintos ojos.

- Haber empezado por ahí dijo-, ¿qué coño quiere?
- Primero- dije yo-, que sacie usted su sed a mi salud.
- ¿No tiene un gusto un poco raro este vino?
- Es de una cosecha especial. Solo hay dos botellas en el mundo.
- Aquí dice: Pentavín, vino común- dijo el jardinero señalando la etiqueta. (*El misterio*, p. 72)

El detective-protagonista debería haber comprado un vino de mayor calidad, ya que había fingido ser profesor de la Universidad de Francia pero el jardinero lo reconoce sin demasiadas dificultades. Este diálogo se muestra sugerente y divertido, dada la simplicidad e inocencia

con la que maneja la situación el detective.

En *El laberinto* el comisario Flores tiene un incidente cuando va al baño; el chino lo encuentra y llama al detective anónimo:

Corrimos en pos del chino y llegamos ante una puerta que decía: CABALLEROS. El chino entró y le seguimos. En el suelo estaba tendido el productor. Me abalancé sobre él y comprobé que respiraba normalmente.

-Solo está sin sentido. Vamos a echarle un poco de agua.

Lo arrastramos hasta el inodoro, le metimos la cabeza en la taza y tiramos de la cadena. El agua arrastró consigo el peluquín rubio dejando al descubierto una calva lironda. (*El laberinto*, p. 123)

En esta escena la situación es urgente porque alguien ataca de repente al comisario Flores, le roba el resguardo de la consigna en que estaba guardado un maletín con mucho dinero y este se desmaya y se cae al suelo del baño. El detective anónimo y el chino se apresuran a despertar al comisario pero la actitud del primero es muy graciosa, ya que lo que se le ocurre es llevarle al retrete y meterle la cabeza en la taza al mismo tiempo que tira de la cadena. De una manera impensable, la situación urgente se convierte en una situación ridícula.

La función de lo humorístico de las obras mendocianas nos hace reír fácilmente con el aparente “sinsentido” y muchas veces lleva de este modo la atención del lector hacia la realidad. Yang (2005: 131) indica que “El humor de Mendoza domina los relatos de corte picaresco y la condición paródica de la galería de los personajes. Asimismo, la crítica social se transmite mejor con una dosis de comicidad para suavizar el tono directo y atinado de la sátira política y de las denuncias contra la moral. De ahí las aventuras del protagonista anónimo se convierten en una crónica del pícaro desilusionado que se mueve bajo el barniz de lo cómico y lo absurdo en busca de la revisión del orden y la ética oficiales”. Así que podemos concluir afirmando que el humor de Eduardo Mendoza es un intento de criticar y mofarse de la realidad española. En *El laberinto*, el humor del detective rompe la seriedad del diálogo con la Emilia:

- Tengo un amigo en Tráfico. ¿Qué hacemos ahora?

Miré la hora y le recordé la cita que había concertado con el presunto productor italiano. La idea, como cabía esperar, no le hizo ninguna gracia y tuve que prometerle que la acompañaría para que no se rajase. Preguntado que le hube dónde habían quedado, dijo:

- En el restaurante chino Dos Gardenias, por la zona de Mitre-Muntaner, ¿lo conoces?

- No, pero espero que las raciones sean abundantes, porque estoy que desfallezco- dije yo. (*El laberinto*, p. 118)

En este diálogo, la respuesta del detective a la pregunta de la Emilia no tiene nada que ver con el contenido de discurso que llevaban los dos. Estaban hablando del sitio de la quedada pero al final el detective habla de la cantidad de comida que quiere que le sirvan en el restaurante chino.

También es tremendamente cómica y divertida la situación en la que toma un actimel el señor alcalde de Barcelona en la siguiente escena de *La aventura*:

-Pues espere a saber cómo sigue la intriga- dijo el señor alcalde. Hizo una pausa para chuperretear el botellín de actimel que el camarero le había servido mientras él relataba su historia, se limpió los labios y la barbilla con una servilleta de papel, se guardó la servilleta de papel en el bolsillo para reciclarla y continuó diciendo-. (*La aventura*, pp. 247-248)

En esta situación el señor alcalde, un posible involucrado, está explicando al detective qué ha hecho en *El Caco Español* para demostrar su inocencia. El señor alcalde es una persona ambiciosa que aspira a ser reelegido en las elecciones y, ciertamente, quiere evitar las situaciones complicadas que puedan perjudicar las elecciones. Como ya hemos observado anteriormente, a través del uso del lenguaje del alcalde como en su frase “Estas no son cosas que yo deba oír”, se describe al político como un personaje íntegro y honesto, que quiere mantener su posición demostrando dignidad. Pero vemos que tiene afición por el actimel y, en medio de su explicación de defensa, hace una pausa para “chuperretear” la pequeña botella.

Esta actitud de “chuperretear” es una situación que ridiculiza al alto cargo y la dignidad que este personaje ostenta.

Para Rolf Klopfer (1994: 101), “la marginalidad natural, la excentricidad cotidiana, la usual falta de sentido y otras paradojas más se tornan evidentes para quien las hace soportables para sí mismo a través del cristal de la comicidad, se atreve a soportarlas y, con ello, celebra su propia vitalidad. No es posible “superar” todo lo esencial, y solo puede soportarse esta situación mediante el purgante continuo que es la risa”.

En *La aventura*, Mendoza utiliza el humor negro para retratar el ambiente electoral del alcalde de Barcelona:

- ¿Qué tal?
- Mal- respondí. Anoche me detuvieron y casi no pegué ojo, y anteanoche, tampoco.
- Bueno- dijo la voz firme y afectuosa-, a mí esto me la sopla. Soy el alcalde de Barcelona y estoy haciendo campaña electoral. Ya sabe: reíme como un cretino con las verduleras, inaugurar un derribo y hacer ver que me como una paella asquerosa. Hoy me toca esta mierda de barrio. ¿Estamos en directo? Ah, vaya. Habérmelo dicho.
- Es que es usted la hostia, alcalde- dijo el realizador.
- Yo no estoy censado- advertí.
- Mejor, mejor- replicó el señor alcalde-. Al partido y a mí nos interesa el voto independiente. (*La aventura*, p. 242)

Como se puede comprobar, en este caso, al alcalde solo le preocupa sumar votos y no le importa para ello acudir a un barrio por el que siente un absoluto desinterés, sin preocuparse de las personas que viven en él. Solo piensa en la campaña electoral y en ganar las elecciones. El cinismo político está presente en toda la novela. Veamos otro ejemplo:

- Hola, conciudadanos y conciudadanas. Soy candidato a ser lo que soy, o sea, alcalde. Después de cuatro años en la alcaldía me propongo llevar a feliz término mi programa, que consiste en seguir

cuatro años más en la alcaldía. Para ello pido tu voto. ¿Esto es una verdulería?

- No, señor alcalde. Es una peluquería. Señora, caballero, si quiere un moldeado informal pero elegante, ¿a qué espera? Venga corriendo a....

- Oiga, que el spot es mío, no suyo-. (242)

Como vemos en este fragmento, el detective comienza a promocionar su peluquería. Aquí se destaca el ingenioso humor del detective anónimo en la pregunta y la respuesta como ‘verdulería’-‘peluquería’. Este juego, por la semejanza de dos palabras, da lugar a la graciosa réplica del detective, mientras que pone de relieve la ignorancia del señor alcalde sobre un sitio que nada le interesa. Además, la actitud inesperada del detective que de repente promociona su peluquería hace que el lector se sorprenda, al mismo tiempo que se divierta. También hay otra opinión interesante sobre este aspecto. Enrique Gallud Jardiel⁵¹ indica una de las claves del humor en Mendoza:

La comicidad mediante juegos lingüísticos es muy común en Eduardo Mendoza, que vuelve a poner de moda un humorismo verbal casi desaparecido desde la época del sainete y, todo hay que decirlo, bastante desprestigiado durante muchos años. El autor se divierte particularmente con el empleo de antropónimos absurdos y de connotaciones cómicas, tanto por su sentido como por su fonética. Por ello encontramos personajes episódicos que se llaman Pepito Purulencias, Ceregumio Lavaca, Suzanna Trash (‘basura’, en inglés), Calomelo Purga, Isabel Peraplana, etc. [...] La moda de los nombres de pila pintorescos queda también satirizada en una anécdota sobre la madre del loco, quien, por estar enamorada de Clark Gable, el día de su bautizo se empeñó a media ceremonia en que el niño tenía que llamarse ‘Loquelvientosellevó’, sugerencia esta que indignó bastante al párroco que oficiaba los ritos.

Como afirma Vitali Makhlin (1997-1998), “Una de las formas más puras e inmortales de la risa en la vida y en la literatura es el humor; de ahí la atención de Bajtín hacia el humor en todas las etapas de su creación”. El humor en las obras mendozianas es el instrumento irónico

⁵¹ Véase en <http://www.literaturas.com/v010/sec0704/educomania/educomania.htm>

para captar la realidad y la humanidad de sus personajes. Yang (2000: 98) también indica algo similar: “El humor en Mendoza no es puro entretenimiento ni farsa absurda tal como afirman algunos críticos, sino que posee una gran intensidad que se conjuga con el elemento paródico con el fin de suavizar la agudeza de su crítica social”.

También Mendoza demuestra ‘la risa carnalesca’ del ‘mundo al revés’ en *La aventura* a través de dos personajes, el detective anónimo y el comisario Flores. En esta novela se aprecian grandes cambios de rol social, principalmente en el estatus del detective anónimo y de su hermana Cándida. En el caso del protagonista sin nombre se observa, paródicamente, su cambio con respecto al comisario Flores. Por lo tanto, podemos decir que en esta obra el detective loco adquiere el papel de payaso, como en el carnaval, para hacernos reír:

- En fin, que me presentaron unos papeles a la firma y los firmé. Apenas lo hube hecho, entre los cuatro me cogieron en volandas y me trajeron aquí Y ya está, joder. No me dejan salir. No me quieren dar lápiz y papel. Por si la angustia de la página en blanco me afloja los esfínteres, dicen. Además me han robado mi identidad: me han quitado el arma, la documentación y la ropa. Y estos virajos, como saben que no me puedo defender, se dirigen a mí en catalán. Hasta para ir al excusado he de pedirles permiso. *Que puc anar a l'excusat?* ¡Pues no señor! El Alcázar no se rinde. Me lo hago todo encima: pis y caca. Y el primero de abril, me la pelo. Y así no sé ni cuántos años llevo. Pero tú no me has dicho aún a qué has venido.
- Estoy en un caso, comisario, y no me vendrá mal su ayuda. Suspiró, bajó la frente, entornó los párpados enrojecidos y la nariz, larga, afilada y torcida, se le descolgó como la trompa de un mosquito.
- Pobre de mí gimoteó-, yo ya no puedo ayudar a nadie.
- A mí sí repuse-. ¿Ve aquel hombre? (*La aventura*, pp. 216-217)

Esta situación nos recuerda algunas de las escenas de las primeras dos novelas. Si solo leyéramos este párrafo, podríamos confundirnos con la situación del detective sin nombre en los dos tomos anteriores. Y es que esta vez, la situación del comisario Flores y el detective anónimo es la misma en ambas novelas cuando solicitan su libertad, pero al contrario, con los

papeles cambiados, el uno en el lugar del otro. En la primera, el comisario tiene la sartén por el mango y engaña al detective. En la última, el detective es quien manda y manipula al comisario:

-Hombre, vista sí la tengo. A poco que enseñe los muslos, me la como con los ojos, menudo soy yo con las tías. Pero de todo lo demás no sé nada. No me trato con esta gentuza, ni esta gentuza conmigo. Claro que lo podrá averiguar. En eso nadie me gana: fui el mejor. Todavía lo soy, huevos aparte.

-Pues demuéstremelo, comisario- le sugerí, pero con mucho tacto. Nadie debe saber que alguien se ha interesado por este sujeto. Esto es fundamental, ¿lo entiende? [...]

-Conozco gente ahí fuera. Gente influyente. El alcalde de Barcelona y yo, sin ir más lejos, uña y carne- dije-. Podrá mover algunos hilos para que revisaran su caso.

-No te creo- respondió. (217-218)

El comisario Flores utilizaba al detective loco para que indagara sobre tramas y casos oscuros prometiéndole algún tipo de compensación a cambio (su libertad), pero nunca cumplía su palabra. Después, el detective actúa con el comisario de la misma forma que este hizo con él:

El comisario Flores emitió una tos maquiavélica y bronquítica.

- Quizá- dijo-. Quizá sé algo que te podrá ayudar a encontrar a tu inválido. Por cierto, ¿cómo está mi asunto?

- Bien, comisario. Sobre ruedas.

- No es suficiente, muchacho. ¿Has hablado ya con el señor alcalde?

- Sí, claro. Y me lo ha dado por hecho. Con estas mismas palabras: dalo por hecho, muchacho, me ha dicho. Pero para después de las elecciones, no vaya a haber malentendidos.

- ¿Y si las pierde?

- No las perderá, comisario. El recuento está amañado.

- Esto me tranquiliza- suspiró el comisario Flores.- La falta de libertad hay que conquistarla cada día, muchacho. (256)

Aunque el ex comisario Flores no está en una coyuntura exactamente igual a la del detective anónimo, solicita también la libertad a cambio de algo, una situación que recuerda a lo pasado por el detective en las primeras dos novelas. En ese momento, el detective se considera una persona más poderosa que el ex comisario Flores.

Este aspecto queda explicado por Tatiana Bubnova (2000: 148): “La vida carnavalesca es una vida fuera de su curso normal, es un mundo al revés, en el cual son abolidas las leyes y reglas que rigen la cotidianidad, se cancelan las jerarquías sociales, las distancias que separan a los seres humanos, y se instaura un contacto libre y familiar entre la gente, una especie de utopía o rememoración de la integridad propia de la edad de oro. Este tipo de contacto establece una nueva modalidad de las relaciones entre personas, opuestas a las relaciones jerarquizadas de todos los días. Por eso dentro del carnaval son no solo posibles, sino obligados, los actos plenos de excentricidad, las parejas desiguales, las profanaciones de lo sagrado y de lo jerárquicamente superior. Hay que adivinar la ubicuidad de la violencia ‘festiva’”.

Hasta ahora, observando detenidamente la comicidad, el humor y la parodia de Mendoza, podemos comprobar lo que dice el psicoanalista Jaime Nos (2006: 32), uno de los mejores amigos de Mendoza: “Eduardo es una persona con la que me he entendido muy bien a través del humor. El suyo es un humor plurifacético. Hay un humor muy español que se basa en reírse de los demás. Y luego está el modelo de humor judío, que consiste también en meterse con uno mismo. Eduardo practica los dos, combinados. Busca siempre el *one punch line*, la frase de efecto cómico. Y, si tiene el día sembrado, las encadena”.

2.2.3.3. Juan Madrid

La serie Toni Romano está llena de humor e ironía. Como en esta lectura hay mucha violencia, este tipo de humor ayuda a suavizar la rigidez de la trama de novela negra y hace que los lectores también se diviertan.

Primero, hay muchas descripciones satíricas y humorísticas aparte de las grotescas. Por ejemplo, este hecho se ve en la presentación del ex-compañero de Toni Romano, Santos el Calvo, en la Comisaría de Centro. Ya lo podemos suponer por su nombre “Santos el Calvo”, pero la descripción lo resalta:

A Santos el Calvo lo conocía de cuando yo estaba en la Comisaría de Centro y ya entonces no me gustaba nada. Siempre había sido calvo, sin un pelo en la cabeza, y con el aspecto de un levantador de pesas. Su cara ancha, de pómulos altos y labios gruesos, se movía constantemente como si estuviera aquejado de un tic nervioso. Le gustaba vestir bien y esa mañana llevaba un traje negro a rayas con corbata roja de lunares. Con la tela del traje se podía haber hecho una tienda de campaña. (*Las apariencias*, p. 35)

Esta descripción humorística amortigua la tensión acumulada por la investigación sobre el asesinato de Cazzo y esquivo el ritmo monótono. Veamos otro ejemplo:

Me besó en la boca con fuerza. Yo también la besé, pero no le dije que me habían apagado un cigarrillo en la boca, ni que tenía la lengua destrozada. Cuando se retiró, arregló el pelo de su frente y lloró. Tenía manchas de sangre en los labios. (*Un beso*, pp.180-181)

Esta escena sucede cuando Toni se escapó con Marga, mujer de Elósegui, de los secuestradores Charli y Dani, que son a la vez subsidiarios de Elósegui. Al final hubo un tiroteo y Marga y Toni se salvaron. Marga quería a Toni y quería que viviera con ella pero Toni la rechaza. En esta situación, el beso parecía ser algo triste y sincero porque sería el último beso y el último encuentro entre ellos. Pero nada más describir el beso, empieza a aparecer el humor negro y grotesco. Según An Gum-Young (1992: 259), “En la escena trágica, la aplicación del humor la transforma en tragicómica. El autor recurre a la carnavalización mezclando lo trágico con lo cómico”. Así que la tristeza se convierte en la risa y el humor.

También existe otro tipo de humor. Como ya hemos observado anteriormente, al protagonista Toni Romano no le gusta que le llamen “tío”. Toni Romano tiene su propio

humor que se ve en varias situaciones, se nota en las descripciones que realiza de otros personajes y en las escenas en que está enfadado porque lo han llamado “tío” e interrumpe la seriedad de los diálogos solo para hacer ese apunte:

El enviado del Botines llegó cuando los chicos llevaban cada uno dos coca-colas. Era un sujeto con un traje azul de verano que lo vestía con la misma soltura con la que yo transporto pianos. Le hacía falta un afeitado y desodorante.

-¿Eres tú el que quiere ver al Botines, tío?

-No me llames tío. No seas cretino. (*Un beso*, p. 75)

Este tipo de humor de Toni sigue apareciendo en el discurso con el enviado de Botines. Cuando están caminando para ver a Botín, Toni intenta entrar en el Zafiro, donde hay un ambiente amenazador y bastante serio.

-Está bien, primo. Puedes pasar, pero antes voy a decirte algo. No me ha gustado la forma en que has entrado en el Zafiro, ni lo que le has hecho a mi hermano. Recuérdalo para cuando nos volvamos a ver.

-Es difícil que olvide tu olor- le dije, entrando en el portal oscuro. (76)

Cuando Toni afirma, “es difícil que olvide tu olor”, la seriedad de la amenaza se rompe. Su respuesta no tiene nada que ver con lo que ha dicho el enviado de Botines, y lo dicho sobre su supuesto “mal” olor es suficiente para hacernos reír.

Los antagonistas también perciben el humor del detective y sienten sus bromas como una afrenta a la seriedad de sus amenazas, como cuando le están apuntando con una pistola y le dicen que pare con sus bromas:

-Así me gusta, que te portes bien- le dijo Charli, con una mueca. Luego se dirigió a mí. Para ti no habrá nada. Lo siento.

-No puedo- murmuré-. Tengo las piernas paralizadas. Pero te agradezco el detalle.

-Dice que nos agradece el detalle- repitió Dani-. Todavía hace chistes. Se encogió de hombros.

-Cuando acabe con él no tendrá ganas de bromas- replicó y soltó una seca carcajada. (172)

También su hábito de fumar interrumpe cómicamente la seriedad de una situación arriesgada. En el momento en que un hombre le está apuntando, Toni solo piensa en fumar. Con este gesto parece un ser “con agallas”, sin importar el momento:

El tipo que tenía enfrente apuntándome sin pestañear parecía cualquier cosa menos un insensato, de forma que no quise hacer la prueba y seguí sentado. A esa distancia, una bala Parabellum del 9 te puede abrir un agujero en el cuerpo por donde puede entrar un balón de fútbol.

No le pregunté si podía fumar, sino que, simplemente, encendí un cigarrillo. Como no me disparó, supuse que no le importaba y me pasé la mayor parte del tiempo fumando. (*Las apariencias*, p. 168)

En el momento en que Toni está a punto de morir por manos de Loren y Lacampre, también demuestra su sosiego:

-Contigo será más limpio. Detrás de la casa hay un pozo que vamos a cegar, tú serás la primera piedra.

Miré a mi alrededor. Solo vi árboles silenciosos y oscuros. Saqué mi paquete de cigarrillos y encendí uno.

-¿Puedo?

-¡Acabemos ya! Tengo que regresar a Madrid- exclamó el cubano. (174-175)

Como indica José F. Colmeiro (1994: 255), “La ironía y el humor están siempre presentes en la obra de Madrid, un humor amargo y negro, evidentemente, que transparenta un fuerte sentimiento de decepción ante la realidad”. Por ello, el humor que tiene Toni Romano, aunque parece inadecuado en la situación que vive, tiene la función de demostrar su decepción ante la realidad hasta el punto de expresar un “me da igual que me maten pero fumo”. Este tipo de interrupción, además de graciosa, puede significar que en un momento de riesgo en que se puede perder la vida lo más importante para él es disfrutar de estar vivo fumando. No tiene ninguna esperanza para el futuro o no le importa salvar la vida porque la realidad se la toma

como viene, y no le merece ninguna lucha, le ha decepcionado tanto que le da igual no estar vivo.

2.3. Personaje carnavalesco

2.3.1. Carvalho y Stuart Pedrell en *Los mares del Sur*

Según Bajtín (1974), “la risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es algo “general”; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado con un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último, esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”.

En la serie Carvalho podemos decir que el detective es un personaje carnavalesco. Se trata de una persona muy liberal sobre el deseo sexual y esto pertenece al bajo nivel cultural en la concepción ambivalente. Él mitiga esta desigualdad de clase por el contacto físico, es decir, el sexo. Carvalho imagina leyendo la portada de un periódico:

¿Qué harás tú si fueras presidente de Estados Unidos? Te tirabas a la Faye Dunaway. Eso para empezar. En el caso de que se dejara. Le advierto a usted que soy el presidente. Faye le mirará con sus ojos salvajes, fingirá el beso para morderle traicioneramente la nariz hasta arrancársela. Le advierto que acaba usted de comerse la nariz del presidente de los Estados Unidos. (*Los mares*, p. 38)

A través de esta escena se ve que Carvalho es un hombre corriente. El detective está pensando que si fuera presidente de los Estados Unidos, se acostaría con una actriz estadounidense; con esto suaviza la ambivalencia de las clases sociales, lo alto y lo bajo, en su posición de presidente del mundo. Cuando su imaginación se detiene, se aprecia que está haciendo el papel de payaso en el carnaval, ya que Carvalho se convierte en presidente en su

imaginación aunque realmente no lo es. Sabemos que, como todos, también el detective tiene el sueño de ser poderoso. Al final se da cuenta de que es él mismo, de que no pertenece a esta clase. Esta situación es graciosa, por lo que podemos decir que este elemento es “la última risa ambivalente” de la que habla Bajtín.

Del mismo modo se nota la ambivalencia en el lugar donde vive Carvalho, Vallvidrera, que está sobre un lugar alto desde el que ve toda Barcelona. A pesar de que Carvalho no es de clase alta, puede mirar desde arriba y observar a los ricos y corruptos que viven en lo bajo. La posición geográfica es contraria a las posiciones económicas en que viven los personajes y esta situación también tiene gracia.

La actitud de quemar libros de Carvalho, además de ser opuesta a la cultura, puede significar que nuestro personaje está burlándose del alto nivel cultural. Carvalho se considera la parodia de Don Quijote, al que le quemaron los libros de caballería que pertenecían a la cultura de alto nivel en aquel momento. Como ya ha mencionado Bajtín, *Don Quijote* es un prototipo de literatura carnavalesca; nosotros podemos afirmar que la serie Carvalho también puede serlo.

Aparte del protagonista hay un personaje más que se destaca como personaje carnavalesco entre todos los que pueblan las páginas de las cuatro novelas mencionadas de la serie Carvalho, y este es Stuart Pedrell en *Los mares del Sur*. Pedrell es contrario al personaje carnavalesco normal como el pícaro o el pobre de nacimiento, ya que es un empresario y un hombre rico de nacimiento. Parece que no carece de nada porque ya tiene suficiente. Pero un día desaparece y lo encuentran muerto. La historia de *Los mares del Sur* es perseguir la huella de la vida de Pedrell. El empresario se sentía cansado de su vida materialista y se escapó de esa vida hacia otra más espiritual. En San Magín, el barrio en cuya reconstrucción participó, se escondió y vivía como el contable alias Antonio Porqueres. Ana Briongos, amante de la falsa identidad de Pedrell, cuenta a Carvalho lo que sabía de él:

-Me contó que era viudo y había residido mucho tiempo en el extranjero. Estaba cansado y quería sobrevivir, simplemente sobrevivir, observar, participar en la nueva etapa del país. (*Los mares*, p. 160)

Pedrell quería escaparse de su vida lujosa y vivir –o mejor diríamos sobrevivir– en el nuevo barrio como un proletario más. Esto implicaba, aparentemente, un descenso en la calidad de la vida lujosa a la que él estaba acostumbrado y de la que quería escapar. Por ello, con su acto y su renuncia, también está criticando la vida de clase alta. Su estado social se convierte en el contrario y esto se acerca mucho a la “transgresión” del carnaval. Pedrell se sent  feliz y libre viviendo en San Magín, ocultando su identidad verdadera. Este aspecto hace que los lectores miren de otro modo la vida burguesa donde se es vulnerable a la corrupción y al materialismo. Al mismo tiempo se le da valor a la vida proletaria donde hay espacio para la sinceridad y el trabajo honesto. A través del personaje de Pedrell se destaca bien la ambivalencia de la sociedad de entonces.

2.3.2. Detective anónimo

Para Bajtín, “en las fiestas del carnaval las jerarquías se invierten (los locos se convierten en sabios, los reyes en mendigos), los opuestos se mezclan (fantasía y realidad, cielo e infierno) y lo sagrado se profana: se proclama una “festiva relatividad” de todas las cosas.” (Selden, 1993: 27).

El personaje del detective anónimo tiene un marcado carácter carnavalesco en la trilogía de Mendoza. El detective es la única persona que nos muestra la ambivalencia de las dos clases sociales, aunque no hay mucha diferencia en la vida del detective, que vive un poco mejor en *La aventura* que en las dos novelas anteriores. A pesar de que no vivía con grandes lujos como la clase rica, gracias a la ayuda de su hermana Cándida –quien ascendía a una sociedad más alta tras su matrimonio–, el detective pudo establecerse como una persona normal con un trabajo estable en *La aventura*. En las primeras dos novelas, parecía muy complicado que el protagonista sin nombre escalara socialmente porque acababa de salir del manicomio y estaba muy estigmatizado debido a su enfermedad mental. Asimismo, la sociedad de la época no concedía ninguna posibilidad al detective para integrarse, utilizándolo solo para investigar un caso ilegal y peligroso, tras lo cual podía ser enviado de vuelta con relativa facilidad al manicomio acus ndosele de tener un trastorno. Por lo tanto, el

detective loco siempre intenta fingir su identidad y utiliza el apellido del doctor “Sugrañes” para gozar de una posición social mejor, así sea por un solo momento. Como vimos arriba, según la necesidad se disfraza varias veces.

Estos aspectos también existen en una plaza de carnaval: “La alegre relatividad del poder y de todo estado temporal se manifiesta en una subversión ritual de las instituciones, en los disfraces, en el travestismo. Es notable la descripción del pueblo en trance de fiesta, en una plaza de carnaval.” (Tatiana Bubnova, 2000: 149). En la trilogía de Eduardo Mendoza el protagonista loco está viviendo en el carnaval y cumple todas las características para ser un personaje carnavalesco.

Las novelas de Mendoza nos muestran cómo era posible que las personas más pobres estuviesen confinadas a la marginalidad en aquella época y a seguir viviendo en circunstancias de pobreza y discriminación. De esta forma, para las clases más pudientes y adineradas, se convertían en presa fácil, para ser culpados de sus propios delitos, sin que nadie dudara de la moralidad de cada uno.

De antemano, en el apartado “Risa y humor”, dedicado a Eduardo Mendoza, ya hemos analizado cómo se trastocan los papeles del detective loco y el comisario Flores en *La aventura*, no sin comicidad. Además de la transgresión del rol, el detective se burla del ex comisario Flores cuando habla con la enfermera, describiéndolo con total impunidad:

Al salir busqué a la enfermera jefa y le anuncié que a lo mejor volvía y a lo mejor no.

-He encontrado a mi pariente muy consentido y muy gordo- añadí: póngalo a dieta, y si protesta, duro con él. (*La aventura*, p. 219)

En la escena que habla el detective con el ex comisario, podemos sentir el desahogo de aquel, a través de este cambio de papeles en sentido contrario. Ambos personajes entran ahora en una situación paródica, tan típica de las novelas de Mendoza:

- Comisario- respondí, hace mucho que nos conocemos. Usted sabe que puede fiarse de mí tanto como yo de usted. La promesa sigue en

pie: si usted me ayuda a resolver el caso, yo le ayudo a salir del asilo. Pero garantías, no puedo darle ninguna. Así que lo mejor será que se guarde su secreto, si es que de verdad hay tal secreto, y se pudra donde está. Al fin y al cabo, ¿por qué habrá de mover yo un dedo por usted? Usted ya no vale un pimiento, comisario. Ni siquiera es comisario. Usted solo es un viejo pestífero que no sabe nada de nada. Y yo voy a colgar. (*La aventura*, p. 256)

Es opinión personal que esta escena es el culmen de la ironía y la parodia. La víctima convertida en verdugo, y el verdugo en víctima. Ni los malos son tan malos, ni los buenos tan buenos. Todos son víctimas y verdugos en diferentes tiempos. Ambos personajes pasan por todas las etapas, no todo es blanco ni negro, y todo depende de la situación. Otra característica típica del texto carnavalesco es la inversión de la jerarquía, tal y como aparece en el cambio de papeles entre comisario/ex comisario y el detective loco recién salido del manicomio/el detective establecido en la sociedad. Uno parece la caricatura del otro. Podemos compartir la satisfacción del detective en la siguiente descripción después de vengarse del ex comisario:

Quando salí de la residencia el cielo se había despejado y el sol del mediodía proyectaba la sombra de cada cual debajo de sus zapatos (219).

Por lo tanto, podemos decir que el detective loco es un personaje carnavalesco y que desempeña perfectamente el papel de “payaso” durante el carnaval.

2.3.3. Toni Romano, el detective menos carnavalesco

A diferencia de dos detectives-protagonistas como Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán y el detective anónimo de Eduardo Mendoza, Toni Romano de Juan Madrid es el personaje menos carnavalesco, a pesar de que la serie Toni Romano esté llena de elementos carnavalescos.

Hasta ahora, según lo que hemos analizado sobre el carácter de los detectives, Carvalho a veces sueña con cambiar su clase social, aunque solo sea a través de la imaginación. También el autor Manuel Vázquez Montalbán pone la casa de su protagonista en el sitio más alto de toda Barcelona a fin de que pueda observar toda la ciudad. Al contrario de Carvalho, Pedrell muestra su propia ambivalencia cambiando de identidad y viviendo en una situación opuesta a la suya. Siendo como el “payaso” del carnaval que se disfraza, adopta una identidad falsa y subvierte su clase social, viviendo libremente como le parece en su plaza pública, San Magín.

El detective anónimo de Eduardo Mendoza es el personaje más carnavalesco entre los tres protagonistas-detectives. Él mismo se disfraza para engañar a algún posible testigo y también es considerado como un loco delante de la sociedad. Nadie quiere reconocer al detective anónimo como una persona normal, por eso el protagonista intenta conseguir algo para mejorar su situación. Experimentando la realidad de entonces, aprende poco a poco a burlarse de la sociedad, parodiándola, usando sus trucos y engaños para, al final, establecerse "en una peluquería. Este personaje se empeña en hacer su papel de “payaso”, provocando la risa a los lectores con su humor natural.

Pero el detective de Juan Madrid no nos muestra de forma tan obvia el aspecto carnavalesco de su carácter. Parece que Toni Romano, aunque vive en la pobreza como los otros dos detectives mencionados, no tiene interés en alcanzar una vida o una posición mejor. A pesar de que el detective se mueve por dinero, tampoco lo acepta sin pensar. Toni Romano es el personaje más moral y sincero de todos, y no se compromete con la sociedad fácilmente; es en la clase baja donde se siente cómodo. No mira la vida de la clase alta con interés. Por lo tanto, no podemos determinar un personaje totalmente carnavalesco en la serie Toni Romano debido a que a él no le hace falta disfrazarse para engañar, como al detective de Eduardo Mendoza, ni se esfuerza en escalar clases sociales ni quiere cambiar su vida a cambio de dinero, ni piensa ni imagina ser de la clase alta. No intenta transgredir las circunstancias ni hace un papel de “payaso” en el carnaval. La situación de la vida de Toni Romano sigue siendo igual y sin muchos cambios en la serie. Menos Toni, la mayoría de los personajes de Juan Madrid quieren conseguir dinero. Como todo el mundo se conduce hacia el dinero, no se nota la ambivalencia temática a través de los personajes. En la serie Toni Romano se muestra la diferencia entre las clases sociales gracias a las

abundantes descripciones grotescas y a los diálogos. Aun así, el texto de Juan Madrid sigue siendo un texto carnavalesco que critica y refleja muy bien la realidad y la sociedad de entonces.

Conclusiones

Tras este largo recorrido por los amplios estudios de la novela negra entre 1975 y 1982, época de la Transición española, podemos extraer una serie de conclusiones que recojan todo lo aquí estudiado:

Tras la Guerra Civil y el franquismo, la sociedad española experimentó muchos cambios en distintos ámbitos, y, por su puesto, el panorama literario no sería una excepción. Se presenciaron movimientos de cambio tales como el experimentalismo, el existencialismo, el realismo social, el tremendismo, etc. Al final, reaparece la novela histórica debido al desgaste que sufrieron los estilos “demasiado” posmodernos, aunque esta vez reaparecerá bañada de negro. Desde este punto de partida siempre ha habido varias discusiones sobre qué es la novela negra, si se considera como un género literario, si no es así, a qué género pertenece y también sobre cómo deslindar varios de los nombres de este tipo de novela.

En esta tesis no hemos tratado de deslindar el término sino de abarcar todos los nombres similares que existen. A lo largo del análisis hemos descubierto que la novela histórica, que siempre ha existido desde hace mucho tiempo, incluida la actualidad literaria, bien podrá ser el origen de la novela negra, un género literario posmodernista. Así que hemos llevado a cabo un estudio sobre la novela negra de la Transición como un género extendido de la novela histórica. De igual modo, se han de tener en cuenta una serie de circunstancias que expliquen el surgimiento de la novela negra al calor de la Transición.

Durante el franquismo, se puede presenciar una crisis literaria surgida a raíz de la censura política, especialmente, la materia periodística sufrirá un continuo proceso de revisión por parte de las autoridades. Por tanto, el círculo de intelectualidad se encontraba limitado a la hora de plasmar la realidad a través del periódico. Tras sentirse desencantado y decepcionado por la situación de prensa, muchos de sus integrantes dejaron su trabajo y se dedicaron a la producción novelística. Por ejemplo, Juan Madrid, que ejercía de periodista, deja su trabajo y opta por el género negro con el fin de denunciar la realidad mediante la literatura. Manuel

Vázquez Montalbán también es uno de los intelectuales de la época, a la vez que es un escritor prolífico tanto en la prensa como en la literatura narrativa, siendo considerado como uno de los precursores del género negro español. Por último, el autor barcelonés, Eduardo Mendoza, comenzó a narrar historias contemporáneas con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975). Tras el éxito alcanzado por esta novela, Mendoza se convirtió en el precursor de la “nueva narrativa española”, que siempre ha caracterizado a la literatura contemporánea de España. Además, el mismo autor completa la trilogía de un detective anónimo rebozado de risa y humor, así como inundado por varios estilos literarios (especialmente españoles, como el picaresco, el quijotesco, etc.). Por tanto, se considera como el autor que mejor refleja las nociones históricas de la literatura española.

Finalmente, estos tres escritores, pertenecientes a la intelectualidad española del momento, eran sabios conocedores de la realidad española durante toda esta década. Cada uno de ellos tomaba una postura para denunciar la realidad a través de sus novelas, tal y como afirma Yvan Lissorgues (1994: 180): “Nuestros novelistas, más o menos herederos y nostálgicos de la ética del realismo social, convencidos de la necesidad en el mundo actual de un realismo crítico que no renuncie a explorar el subsuelo de la sociedad, y conscientes[...]”. Por tanto, su análisis es digno de realización.

Según Todorov (1997), hay dos historias narradas en la novela policíaca: una primera “historia del crimen” ausente que termina donde comienza la “historia de la investigación” realizada por el detective, la cual progresivamente va dejando al descubierto la primera hasta llegar a la solución del misterio. Yvan Lissorgues (1994: 180) afirma que “La originalidad de la novela detectivesca, como la de cualquier novela, está en su pluridimensionalidad, en su capacidad para captar a la vez los mecanismos sociales y las preocupaciones humanas, particularmente en esas suspensiones que, de pasada, se abren en el relato para dar paso a la expresión de aspiraciones profundas, como la búsqueda de la identidad a través del recuerdo.” Por tanto, se puede afirmar que la novela negra española tiene la misma estructura que la novela policíaca clásica, en donde siempre existe un detective como personaje principal similar al de la novela negra canónica. Pero hay alguna diferencia en el carácter del detective y sus estilos de investigación entre los dos tipos de novela.

El detective de la novela policíaca clásica tiene un carácter científico, racional y un aparente juego inductivo/deductivo, averiguando siempre con éxito cualquier misterio de la trama. Los resultados de sus averiguaciones siempre vienen de intuiciones, hábiles conjeturas o suposiciones. Por eso el lector siempre depende del detective inteligente y nunca llega a solucionar por sí mismo el misterio. Por el contrario, el detective de la novela negra es vulnerable, al igual que el de la novela negra norteamericana. No cabe duda de que la novela negra española está en deuda con la escuela de *hard boiled*, tal y como dice Vázquez Montalbán (1989: 55): “La novela negra norteamericana ha generado una poética, unas claves para describir la sociedad en un momento determinado, basándose en situaciones reales, pero creando elementos de ficción para que el viaje del lector no sea un viaje condicionado por esa exaltación de la violencia, sino que la impresión dominante al terminar la lectura sea de carácter literario. Cualquiera que recuerde una novela de Hammett, Chandler o Himes sabe que lo que domina por encima de todo es un viaje literario”. Por tanto, el detective protagonista pierde su inmunidad y está en constante peligro físico y moral. El detective se mete de lleno en la acción y la aventura de la investigación. Se trata de una persona absolutamente corriente, por lo que el lector puede tener el mismo punto de vista que el detective de la novela negra. Esto hace participar directamente a los lectores en la novela, lo cual es un elemento característico de la postmodernidad.

En la parte técnica de la novela negra, hemos visto el fondo espacial, las características del detective y el modo de indagación. Como siempre, la novela negra concede importancia al fondo espacial; de hecho, en las obras de Vázquez Montalbán y en la trilogía de Mendoza aparece la ciudad de Barcelona y la de Madrid en las de Juan Madrid. Estas obras poseen miradas diferentes hacia ambas ciudades. Por ejemplo, en la trilogía mendociana, la ciudad de los dos primeros libros recibe una amarga crítica y descripción, mientras que la Barcelona de la última publicación tiene una visión amena y menos crítica. La ciudad de Carvalho de Vázquez Montaban es fuertemente criticada, aunque siempre desde el afecto, mientras que el Madrid de Carvalho se describe con una cierta incomodidad y una fuerte perspectiva de cambio. El Madrid de Juan Madrid muestra totalmente el ambiente de la Transición como enfrentamiento ideológico, foco de corrupción política y económica, drogas, prostitución, etc. Estas distintas miradas sobre las ciudades reflejan la realidad y situación de aquella época.

En cuanto a las características de la novela negra destacan: su inmunidad, su meta personal y el resultado sin solución de varios temas políticos, económicos y sociales en la parte de indagación. En general, la novela negra trata de criticar la corrupción de los políticos y los poderosos, así como su materialismo y ambición, al tiempo que condena la pobreza de las clases bajas. Al verse el protagonista envuelto en la ambigüedad, se presenta un permanente conflicto entre el individuo y la ley, siendo frecuentemente un ser marginal que reúne las características de un pícaro. El personaje contempla la sociedad desde una postura crítica y amargada. Pero estos problemas no se pueden solucionar porque, al fin y al cabo, los crímenes provienen de la falta de confianza ante la sociedad y las contradicciones sociales por la injusta situación política ya comentada anteriormente. Esto quiere decir que el bien y el mal ya no son unos valores absolutos que se pueden aislar y relegar a unos personajes particulares (los buenos y los malos, los defensores y los agresores), sino que aparecen relativizados dentro de la sociedad y en todos sus individuos. Andreu Martín también pone de manifiesto este aspecto (1989: 31): “la sorpresa ya no se reduce únicamente al descubrimiento de que el culpable es el culpable menos sospechoso sino a denunciar mecanismos de la sociedad que no suelen airearse”.

Por añadidura, en la parte de la investigación, además de poder verse reflejados diferentes aspectos de la realidad (economía, política, educación) a través de los valiosos diálogos entre personajes de distintos estatus y condición social, especialmente, destaca la mirada hacia las mujeres e inmigrantes en Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán; en Juan Madrid se centra en la violencia y en la agresividad social, así como en su papel social y la consideración general por parte de la población.

Actualmente, la influencia en la teoría literaria de la forma carnavalesca, creada por Bajtín, es enorme. Augusto Ponzio (1998: 172) lo define así: “la ‘carnavalización’ es la forma en la que Bajtín identifica la incorporación o transposición del lenguaje del carnaval al género de la literatura”. Por supuesto, este término se halla en el Carnaval, que según la RAE se puede definir como: 1. los tres días que preceden al comienzo de la Cuaresma, 2. fiesta popular que se celebra en tales días, y consiste en mascaradas, comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos. Por tanto, se puede decir también que, por el análisis que realizó Bajtín con su

gran trabajo *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1929), el concepto abstracto de la fiesta lleva a cabo la vida concreta y cotidiana del público. El crítico ruso (1993: 152) define la literatura ‘carnavalizada’ del siguiente modo: “ha experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnavalesco (antiguo o medieval). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura. Consideramos que el problema de la carnavalización literaria es uno de los más importantes para la poética histórica, sobre todo para la poética de los géneros”.

La literatura carnavalesca ha servido para encontrar la realidad mediante el lenguaje de la colectividad. De igual modo, en el carnaval no existe un lugar fijo sino el sitio abierto que es la ‘plaza pública’, un sitio no oficial, en donde se encuentra la vida cotidiana del público ni tampoco un modo de vida homogéneo. Como es un sitio libre, de heterogeneidad a la vez que existe ambivalencia, también se reconoce la excentricidad. Este aspecto ofrece aportes que conllevan a la libre invención. Es decir, no hay límite de temas ni de historias para contar. Abundan la risa y el humor en esta plaza. No tiene mucho peso legitimado de la tradición.

Otro de los grandes elementos del texto carnavalesco es la parodia, elemento que, aunque forma parte de la risa, puede ser bastante más crítico y extender la burla hacia los rasgos físicos y de los hechos de ciertos personajes; en el caso de las obras estudiadas aquí suelen ser los políticos, los poderosos y los ricos. Como afirma Bajtín (1993: 172-173), “El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el carnaval, todos participan, todo mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras estas permanecen actuales, es decir, se vive la vida carnavalesca. Esta es una vida desviada de su curso normal, es, en cierta medida, la ‘vida al revés’, el ‘mundo al revés’”.

Anteriormente, ya hemos visto que en el texto carnavalesco el realismo grotesco tiene un papel muy importante para introducir la vida cotidiana del público. Por ejemplo, la vida corporal y material, la degradación. Pablo Nocera (2009) lo define de la siguiente manera: “Realismo grotesco es el rótulo con que Bajtín no solo aglutina estas características, sino la manera en que logra estabilizar el comportamiento del género discursivo carnavalesco y su incorporación a la literatura en la apropiación rabelaisiana”.

A lo largo de todo el apartado denominado “Técnicas de la novela carnavalesca” hemos visto muchos elementos carnalescos en cada obra. Pero, sobre todo, se pueden ver estos elementos implicados en los tres detectives protagonistas. Por ejemplo, Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán, es un personaje que representa la ambivalencia de lo bajo y lo alto. El detective vive en un lugar muy alto desde el que puede ver toda la zona en la que residen los ricos, desde arriba, aunque su clase social no le permita vivir en esta zona privilegiada. También las comidas presenciadas por el protagonista demuestran la diferencia de la clase social. A través de los ojos de Carvalho se describe el cuerpo de mujeres o la acción sexual y, tras su investigación, se oyen las voces de la colectividad con un lenguaje propio. El recorrido por Barcelona, Madrid y hasta por Bangkok nos presenta otra “plaza pública” donde recrea un nuevo carnaval. En su imaginación se ve la “transgresión” del carnaval, en el cual Carvalho se convierte en el presidente de Estados Unidos, y la famosa actriz deseada por él, por fin, le hace caso. Este tipo de situación provoca la risa sin duda alguna.

En las novelas de Eduardo Mendoza también encontramos un personaje carnalesco. El detective mendociano no tiene nombre, por lo cual esta situación le permite cambiar su identidad varias veces, como si fuera un payaso con una máscara en el carnaval. Ante todo, el personaje del detective anónimo es muy cómico, aunque aparece encerrado en un manicomio durante más de cinco años, de ahí que ya tenga excusa para no integrarse en la sociedad actual. Malverde (2010: 219) resume la trilogía del siguiente modo: “un protagonista anónimo internado desde hace décadas en un sanatorio mental disfruta de vez en cuando de algunas salidas. Durante su periplo por el mundo exterior, este personaje central suele verse enfrentado con enigmas grotescos y divertidísimos que, finalmente, resuelve para ser devuelto al manicomio con la sensación absurda de que todo el esfuerzo no ha valido para nada”. Esta condición hace que él destaque su excentricidad. En la comicidad esbozada de sus actitudes abundan la parodia, la ironía, la risa, el humor, etc. El detective sin nombre, finalmente, se establece en una peluquería y trabaja en dicho oficio. Este final no es, sin embargo, lo que esperaban los lectores del género negro. Como vemos, las situaciones absurdas están presentes de un modo constante. Por tanto, se puede decir que estos elementos carnalescos son un soporte para que el género tenga entretenimiento.

En última instancia nos encontramos con el detective Toni Romano de Juan Madrid, el personaje es el menos carnalesco de los tres detectives. Pero las descripciones que hace

Toni Romano son más grotescas que ninguna otra. En la plaza pública de Toni Romano, Madrid, abundan la violencia, las descripciones corporales, la muerte y la sangre. Pero en la escena trágica que mantiene la tensión, el detective de Juan Madrid rompe el hielo con su humor. Las peculiaridades de Toni Romano, por ejemplo, el hecho de ser un maniático con los apodos, ayudan a transformar el elemento trágico en algo tragicómico. El detective protagonista nos guía al mundo negro con su humor amargo, y eso muestra un fuerte sentimiento de decepción ante la realidad.

De todas maneras, como confiesa Eduardo Mendoza, “cuando yo empezaba a escribir, estábamos todos muy pendientes de la novela de intriga, que en España no existía, porque nos parecía en aquel momento una novela que posibilitaba la denuncia social, el descubrimiento de todas las cosas tapadas que había en una época.” (Ana Solanes, 2008: 139). La novela negra española empezó a aparecer con cierta intención de denuncia que tenían los escritores intelectuales de la época, constituyendo un género muy adecuado para reflejar la sociedad y criticar la realidad. Además, como es un género popular, pues se trata de novelas fáciles de leer, sin complicaciones formales, la mayor parte de sus elementos literarios se encuadran en la fiesta popular, el carnaval literario. Ya que sabemos de las características del carnaval, aplicando la teoría carnavalesca creada por Bajtin, podemos entrar más profundamente en la crítica de todos los ámbitos de la sociedad, incluido el literario.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Santos, *La verdad sobre el caso Savolta. Guía del lector*, Madrid: Alhambra, 1988.

Alvar Ezquerro, Jaime, *Diccionario de historia de España*, Madrid : Ediciones AKAL, 2001.

Amell, Samuel, “El periodismo: su influencia e importancia en la novela del postfranquismo”,
El urogallo, 7, noviembre, 1986.

_____, “La novela negra y los narradores españoles actuales”, *Revista de Estudios*,
20.1, 1986.

_____, “Literatura e ideología: el caso de la nueva novela negra en la España actual”,
Monographic Review, 3 (1-2), 1987.

An, Gum-Young, *La narrativa de Juan Madrid*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad
Complutense de Madrid, 1992.

Andreu, Alicia G., *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*,
Ámsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1989.

Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Francisco Rico (ed.), Madrid: Real Academia Española, 2011.

Arnaiz, Joaquín, “Madrid-Martin”, *Diario 16*, 10-VI, 1984.

Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de
François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Barcelona: Barral
Editoriales, S. A., 1974.

_____, (1961), “Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski”, en *Estética de la*

creación verbal, México: F. C. E., 1982.

_____ (1975), *Teoría y estética de la novela*, traducido por E. Kriúkova y V. Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989.

_____ (1979), “El autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, México: F. C. E., 1982.

_____, *Problemas literarios y estéticos*, Moscú: Judozhestvennaia Literatura, 1985.

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Ltda., 1993.

Balibrea, Mari Paz, “La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación”, *Iberoamericana* (2001-), 2002.

Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid: Castalia, 1989.

Barrera y Vidal, Alberto, “Barcelona en la serie Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán: Una visión pesimista de la sociedad española actual”, en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998 / Vol. 2*, 2000.

Bened íAltés, Meritxell, Herrera Pujol, Laia y Lecha Adan, Marc, “Inmigración y ciudad. Barcelona, 1939-2004”, Lecce, 2001

Bennet, Tony, *Formalism and Marxism*, London: Methuen Co. Ltd., 1979.

Ben-Porat, Ziva, “Ideology, Genre and Serious Parody”, en *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, New York 1982, vol. II, ed. de Claudio Guillén, Nueva York: Garland, 1985.

- Benson, Ken, "Experimentalismo frente a narratividad", en *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, 1992.
- Berglund, Kari, "Detective y ciudad en las novelas negras de Manuel Vázquez Montalbán", *CLUJ's Fall 2011 Issue*, UCB Comparative Literature Undergraduate Journal, <http://ucb-cluj.org/archive/vol-12-fall-2012/detective-y-ciudad-en-las-novelas-negras-de-manuel-vazquez-montalban/>
- Bessière, Bernard, "La crisis cultural de la transición y el supuesto modelo francés", en Manuel Bruña Cuevas, Mará de Gracia Caballos Bejano, Inmaculada Illanes Ortega, Carmen Ramírez Gómez y Anna Raventós Barangé (coords.), *La cultura del otro [Recurso electrónico]: español en Francia, francés en España = La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- Blanco Chivite, Manuel, *Manuel Vázquez Montalbán & Jose Carvalho*, Madrid: Grupo libro 88, S.A., 1992.
- _____, *Carvalho-Biografía de un detective de ficción*, Madrid: Ediciones VOSA, S. L., 1997.
- Bou Maqueda, Enric, "Arquitectura de la palabra: la trilogía urbana de Eduardo Mendoza", Brown University, 2009.
- Bubnova, Tatiana, "Varia fortuna de la 'cultura popular de la risa'", S. Averintsev, V. Makhlin, M. Ryklin y T. Bubnova (eds.), *En torno a la cultura popular de la risa –Nuevos fragmentos de M. Bajtín-*, Barcelona: Anthropos, 2000.
- Buckley, Ramón, *La doble transición: Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1996.
- Cagigago, J. L., y Pupo-Walker, E. (eds.), *España 1975-1980: Conflictos y logros de la*

democracia, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.

Calvo Carilla, José Luis, “Contextos discursivos audiovisuales de la novela española de la Transición”, en Antonio Ansón Anadón et al. (eds.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2010.

Cañas, Gabriela, “Juan Madrid y Jesús Pardo, dos periodistas que apuestan por la literatura, hablan de sus últimas novelas”, *El País*, 1 de junio de 1984.

Casani, Borja, “Un madrileño en la Jungla, Juan Madrid”, Madrid: *La Luna de Madrid*, 14, 1985.

Catalá Carrasco, Jorge Luis, “Eclecticismo y diversidad en *Los mares del Sur*. Un texto abierto a varios niveles de lectura”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 37, Madrid: Universidad de Complutense de Madrid, 2008.

Chan, Lai Sai Acón, “Lazarillo de Tormes: héroe de la mentira alegre y Rey Momo del carnaval”, *Revista de Lenguas Modernas*, 10, 2009.

Colaizzi, Giulia (1994), “El cuerpo ciborguesco, o del grotesco tecnológico”, en *Bajtín y la literatura*, Universitat de València/University of Minnesota, 1995.

Coma, Javier, “*Las apariencias no engañan* de Juan Madrid”, *El País*, 27 de marzo, 1983.

_____, *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona: Anagrama, 1986.

Cuadrado, Agustín, “La novela negra como vehículo de crítica social: Una lectura espacial de *Los mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán”, Texas State

University-San Marcos: Letras Hispanas: *Revista de literatura y de cultura*,
ISSN-e 1548-5633, Vol. 7, 1, 2010.

Eaude, Michael, “La ciudad de los tres pecados”, en *Con el muerto a cuestras: Vázquez Montalbán y Barcelona*, Sevilla: Alrevés Editorial, 2011.

_____, “Viviendo en desencanto”, *Con el muerto a cuestras: Vázquez Montalbán y Barcelona*, Sevilla: Alrevés Editorial, 2011.

Eco, Umberto, *Apostillas a 'El nombre de la rosa'*, Barcelona: Lumen, 1984.

Estrade, Florence, *Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2004.

Fajardo, José Manuel, “Un madrid mito y aventura inventado por Juan Madrid”, *Cambio 16*,
11 de diciembre, 1989.

Fernández Colmeiro, José, “The Spanish Connection: Detective Fiction after Franco”,
Journal of Popular Culture, vol. 28 (1), verano, 1994.

_____, *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*,
Barcelona: Anthropos, 1994.

_____, “Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán”, *El viejo topo*,
187, 2003.

Forster, Eduardo Morgan (1971), *Maurice*, Alianza Editorial, 2003

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*, Vol. 1, Argentina: Siglo
XXI Editores Argentina S.A., 2003.

Fuentes, Juan Francisco, “Escritor” en Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes,
Diccionario político y social del siglo XIX español, Madrid:
Alianza, 2002.

G Panadero, David, *Entrevista con Juan Madrid*, 2003.

Gagliardi, Tiffany D., “Mujeres fatales posmodernas y rasgos del *film noir* en *La aventura del tocador de señoras*”, en José V. Saval (coord.), *La verdad sobre el caso Mendoza*, Madrid: Fundamentos, 2005.

García Sanchez, Javier, *Crítica de la razón impura*, Barcelona: Edhasa, 1991.

Gazarian Gautier, Marie-Lise, *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1991.

Giddens, A., *The transformation of intimacy: sexuality, love and eroticism in modern societies*, Cambridge: Polity Press, 1992.

Gilbert Barberà, Pau, “Grecia y amor platónico en *Maurice* de E. M. Forster, o la grandeza y los límites de la Antigüedad como inspiración”, *BELLS* (Barcelona English Language and Literature Studies), primera parte, volumen 5, pp. 39-56, 1994.

Giménez Micó, María José, *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid: Pliegos, 2000.

Gómez Cobia, Fernando, *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijaíl Bajtín*, Salamanca: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1998.

Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.

González Hernández, Juan Carlos, “El Partido Comunista de España en la transición política”, en José Félix Tezanos, Ramón Cotarelo y Andrés de Blas (eds.), *La transición democrática española*, Madrid: Editorial Sistema. Fundación Sistema, 1989.

- González Vallcaneras, Carmen, “Juan Madrid viaja, de la mano de un abogado, por los bajos fondos de la corrupción”, *Papel de periódico*, 2013: <http://papeldeperiodico.com/2013/04/04/juan-madrid-viaja-de-la-mano-de-un-abogado-por-los-bajos-fondos-de-la-corrupcion/>
- González, Mario Miguel, “Picaresca ¿historia o discurso? (Para una aproximación al pícaro en la literatura brasileña)”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Istmo, 1986.
- Grande Rosales, María Ángeles, *Proyección crítica de Bajtín: La articulación de una contrapoética*, Granada: Universidad de Granada, 1994.
- Gratius, Susanne, “El factor hispano: los efectos de la inmigración latinoamericana a EEUU y España”, *Stiftung Wissenschaft und Politik (Instituto Alemán para Política Internacional y Seguridad)*. Artículo publicado en el Real Instituto Elcano el 18 de noviembre, 2005.
- Grohmann, Alexis, “El columnismo de escritores españoles (1975-2005): hacia un nuevo género literario”, en Alexis Grohmann & Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum, 2006.
- Grossegeesse, Orlando (1994), “El problema de la recarnavalización. El caso de la novela realista y finisecular en la Península Ibérica”, en José Romera Castillo, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbayo (eds.), *Bajtín y la literatura*, Madrid: Visor Libros, 1995.
- Gullón, Ricardo, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid: Taurus, 1979.
- Halperin, David, “San Foucault. Para una hagiografía gay. Capítulo 2: La política queer de

Michel Foucault”, *Cuadernos de Litoral*, Córdoba, Argentina: EDELP, 2000.

Hart, Patricia, *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*, Cranbury: Associated University Presses, 1987.

Hassan, Ihab. “The Question of Postmodernism”, *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. in Garvin, Hrry R. Cranbury (ed.), New Jersey: Associated University Presses, 1980.

Hernández, Jesús, *Conversación con Juan Madrid*, 2008.

Herráez, Miguel, “Lo histórico como signo de una ficción y la ficción como manifestación de lo histórico. El caso de Eduardo Mendoza”, en *La novela histórica a finales del siglo XX: Actas de V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED Cuenca, UIMP, 3-6 July 1995*, Madrid: Visor, 1996.

_____, *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*, Barcelona: Ronsel, S.L., 1998.

Hickey, Leo, “Deviancy y Deviation in Eduardo Mendoza’s Enchanted Crypt.”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 15, 1-3, 1990.
Hispánicos , 20.1 ,1986.

Holloway, Vance R., *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid: Fundamentos, 1999.

Huerta Calvo, Javier, “La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)”, *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 1, 1982.

- _____, “Lo carnavalesco como categoría poética en la teoría literaria de Mijaíl Bajtín”, Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona: Ediciones del Serbal, S.A., 1989.
- Hutcheon, Linda, “Historiographic metafiction”, in *Passionate Doubts: Designs of Interpretation in Contemporary American Fiction*, 1995.
- Iglesias Kuntz, Lucía, “Manuel Vázquez Montalbán: ‘Writing is an act of free choice’ ”, *UNESCO Courier*. 51. 10. 1998.
- Izquierdo, José María, “A un palmo del KO”, *El País*, 5 de febrero, 1987.
- _____, “El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual”, *Iberoamericana (2001-)*, 2002, 2.7: 119-131.
- _____, “Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): El escriba y la ciudad democrática”, *Moderna Sprak*, 98.1., 2004.
- _____, “La geometría del deseo. El columnismo de Manuel Vázquez Montalbán”, en Alexis Grohmann & Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum, 2006.
- Kappel Schmidt, Rigmor, “Las novelas policíacas de Josef Skvorecky, Fridrikh Neznansky, Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza y Paco Ignacio Taibo II”, *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo, 85, Editorial de Universidad Veracruzana, 1993.
- King, Stewart, “Carvalho y Cataluña: la subjetividad de los márgenes”, *CEMVM. Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 1, 2013.

- Kloepfer, Rolf, “Eduardo Mendoza –Un novelista a la altura de una época efímera”, en AAVV., *Abriendo caminos: La literatura española desde 1975*, ed. Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Barcelona: Lumen, S.A., 1994.
- Knutson, David, *Las novelas de Eduardo Mendoza: La parodia de los márgenes*, Madrid: Pliegos, 1999.
- Langa Pizarro, Mar, “La novela histórica española en la transición y en la democracia”, *Anales de literatura española*, 17, Universidad de Alicante, 2004.
- Larraz Elorriaga, Fernando, “El lugar de la narrativa del exilio en la literatura española”, *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, Vol. 12, 47, págs. 110-114, Alemania, 2012.
- Lerones Mata, Juan Carlos, “Metamorfosis de Madrid como escenario de la novela negra”, *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1, 2010.
- Lieberman, Sima, *The Growth and Crisis in the Spanish Economy: 1940-93*, Londres: Routledge, 1995.
- Lissorgues, Yvan, “La novela detectivesca española actual: un posibilismo realista”, en Juan Villegas (ed.), *Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX. Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en agosto de 1992 en Irvine, California. Actas Irvine-92*, Tomo IV, Irvine, University of California, 1994.
- Lozano, Carmen, “Juan Madrid ESCRITOR: “En los 80, escribir novela negra era como violar a la virginal doncella de la literatura”, *Diario Córdoba*, 22 de abril, 2010.

Luengo, Ana, “La literatura criminal: viajes de ida y de vuelta”, presentado en Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Universidad de Bremen, 2008.

Lukács, Georg, *La novela histórica*, traducción de Jasmin Reuter, México: Era, 1971.

Machlin, John, “Realism Revisited: Myth, Mimesis and the *novela negra*”, en Rix, Rob (ed.), *Leeds Papers on Thrillers in the Transition: “Novela negra” and Political Change in Spain*, Sheffield, England: Trinity and All Saints College, 1992.

_____, “Conformismo y disidencia: realismo, género y novela negra en España”, *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, 12, 2006.

Madrid Muñoz, Juan, en una conferencia titulada “La novela policíaca como novela de la transición española”, *El País*, 2-10, 1981.

_____, “Lo negro es en tecnicolor”, *El País*, 2 de octubre, 1987.

_____, *Las apariencias no engañan*, Barcelona: Ediciones B, S.A., 2008.

_____, *Un beso de amigo*, Barcelona: Ediciones B, S.A., 2008.

_____, “Origen, trasfondo social y actualidad de la novela negra”, Debate celebrado en la Escuela Julián Besteiro dentro del ciclo “*Iniciativas para la promoción de la lectura*”, 2009.

Makhlin, Vitali, “Una risa invisible al mundo. La anatomía carnavalesca de la Nueva Edad Media”, *Acta Poética*, 18/19, 1997-1998.

- Malverde, Héctor, *Guía de la novela negra*, Madrid: Errata Naturae Editores, 2010.
- Mantecón Movellán, Tomás A., “Los mocitos de galindo: sexualidad contra natura, culturas proscritas y control social en la edad moderna”, en Tomás A. Mantecón Movellán (ed.), *Bajtín y la historia de la cultura popular: cuarenta años de debate*, Santander: PubliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008.
- Marco, José María, “El espacio de la libertad”, *Quimera*, 66-67, Barcelona: Montesinos editor, S.A., 1987.
- Martín, Andreu, “La novela policíaca española, como hecho lúdico”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policíaca española*, Granada: Universidad de Granada, 1989.
- Martínez Méndez, Pedro, “El proceso de ajuste de la economía española: 1973-1980”, *Estudios Económicos*, 23, Banco de España, Servicio de Estudios, 1982.
- Mata Induráin, Carlos, “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”, en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), *La novela histórica – teoría y comentarios*, Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), 1995.
- McNeil, Donald, *Urban Change and the European Left. Tales from The New Barcelona*, Londres y Nueva York: Routledge, 2000.
- Mendoza, Eduardo, *Entrevista*, Declaraciones recogidas por José F. Colmeiro, Barcelona, 15 de junio, 1987.
- _____, “Telonero”, *El País*, 27 de octubre, 2003.

_____, *El laberinto de las aceitunas* (1982), Barcelona: Seix Barral, 10^a reimpresión, 2009.

_____, *El misterio de la cripta embrujada* (1979), Barcelona: Seix Barral, 8^a reimpresión, 2009.

_____, *La aventura del tocador de señoras* (2001), Barcelona: Seix Barral, 10^a reimpresión, 2010.

Moix, Llätzer, *Mundo Mendoza*, Barcelona: Seix Barral, S.A., 2006.

Molero de la Iglesia, Alicia (1994), “Novela autobiográfica: una nueva evolución de la espiral carnavalesca”, en José Romera Castillo, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbayo (eds.), *Bajtín y Literatura*, Madrid: Visor libros, 1995.

Muñoz, Carlos, “La construcción regional de ciudadanía (homo) sexual”, en Enrique Mazzei (compilador), *El Uruguay desde la Sociología*, IV, Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Montevideo: Universidad de la República, 2005.

Nichols, William J., “A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, ISSN 1096-2492, 2, 1998.

Nocera, Pablo. “Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 22.2, 2009.

Novella, Cecilia, “Elementos carnavalescos bajtinianos en dos obras de B. de Torres Naharro”, *AIHX* (see), 5, 1992.

Nunn, Frederick M., *Collisions With History: Latin American Fiction and Social Science from El Boom to the New World Order*, Athens, Ohio: Ohio University Press, 2001.

Oleza, J., “Un realismo postmoderno”, *Ínsula*, Enero-Febrero, 1996.

Oswald, Kalen (2002), “The Parodic Scourge in Spain’s Novela Negra: The Cases of Two of Eduardo Mendoza’s Detectives”, in Oxford, Jeffrey & Knutson, David (eds.), *Eduardo Mendoza: a new look*, New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2002.

Oviedo, Alex, “Juan Madrid vuelve con Romano”, entrevista que realizó el 11 de noviembre, 2008.

Oxford, Jeffrey & Knutson, David (eds.), *Eduardo Mendoza: a new look*, New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2002.

Padilla Mangas, Ana, “El realismo y sus dimensiones críticas en Manuel Vázquez Montalbán”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 136, Córdoba: Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1999.

Peral Vega, Emilio Javier, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1982-1939)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.

Piglia, Ricardo, *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Jubileo*, Buenos Aires: La Marca Editora, 1992.

Ponzio, Augusto, *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, Madrid: Cátedra, 1998.

Porter, Dennis, *The pursuit of crime: Art and ideology in detective fiction*, New Haven: Yale University Press, 1981.

Provence, Y. L.C., “Eduardo Mendoza y el humor en *La aventura del tocador de señoras*”- ¿Novela polic íaca, novela humor ística o cr ítica social?-, Tesina doctoral, Centre for Teaching and Learning Theses, 2010.

Pulgar ín, Amalia, *Metaficción historiográfica*, Madrid: Fundamentos, 1995.

Ragué-Arias, María José, “Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán”, en Florence Estrade, *Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona: Ediciones de Tempestad, 2004.

Redondo, Augustin, “La tradición carnavalesca en *El Quijote*”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas Carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989.

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

Rey Hazas, Antonio, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002.

Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid: Gredos, 1984.

Reyes, Héctor, “Cartografía del desencanto en la novela *Los mares del Sur*”- “Mapping of disenchantment in the novel *Los mares del Sur*”-, *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, ISSN-e 1887-3731, 11, 2012.

Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona: Seix Barral, S.A., 2000.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit. I: L histoire et le récit*, París: Seuil, 1985, [*Tiempo y narración*].

I: *Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI, 1995].

Rodríguez López, Julio, “La transición desde la perspectiva del análisis económico”, en José Félix Tezanos, Ramón Cotarelo y Andrés de Blas (eds.), *La transición democrática española*, Madrid: Editorial Sistema. Fundación Sistema, 1989.

Rodríguez Pequeño, Javier, “Poética del realismo grotesco: el carnaval en *El Diablo Cojuelo*”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 1, 2001.

Rosado, Moisés Cayetano, “Emigración extremeña durante el desarrollismo español (1961-1975)”, *Revista de estudios extremeños*, 63.3, 2007.

Ruiz Tosaus, Eduardo, “La Barcelona prodigiosa de Eduardo Mendoza”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

_____, “De la transgresión histórica en *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza”, en Oxford, Jefferey & Knuntson, David (eds.), *Eduardo Mendoza: a new look*, New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2002.

Sánchez Zapatero, Javier, “Apuntes para una perspectiva histórica del policíaco español”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Manuscrito criminal: Reflexiones sobre novela y cine negro*, Salamanca: Librería Cervantes, 2006.

Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribà, Àlex, “Análisis del detective literario español: Carvalho, Romano y Méndez en la era del desencanto”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad

Complutense de Madrid, 2009.

_____, “Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto”, *CEMVM. Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 1, 2013.

Santana, Mario, “Manuel Vázquez Montalbán’s *Los mares del Sur* and the Incrimination of the Spanish Transition”, *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 34, 2000.

Sanz Villanueva, Santos, *La novela española durante el franquismo*, Madrid: Gredos, 2010.

Sappi, Alain-Richard, *El personaje del loco en la narrativa española contemporánea*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Saval, José Vicente, *Manuel Vázquez Montalbán*, Madrid: Síntesis, 2004.

_____, “Comicidad y estructura en la columna de *El País* de Eduardo Mendoza”, en Alexis Grohmann & Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum, 2006.

Schwarzbürger, Susanne, “La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad”, *Revista de Filología Románica*, anejo III, 2002.

Selden, Ramón, *La teoría literaria contemporánea*, traducido por Juan Gabriel López Ruiz, Barcelona: Ariel, S.A., 1993.

Seong, Yu-Jin, “El carnaval pitoliano en *El desfile del amor*”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 37, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.

Sigüenza, Carmen, nota escrita por Carmen Sigüenza y publicada el 21 de octubre de 2010

por Google Noticias.

Solanes, Ana, “Eduardo Mendoza: No existe novela sin ironía”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 697-698, 2008.

Solís Llorente, Ramón, *Génesis de una novela histórica*, Ceuta: Instituto Nacional de Enseñanza Media, 1964.

Steinbach Drees, Denita (2002), “Literature, Architecture and the Canon: An Interdisciplinary Approach to Eduardo Mendoza”, en Oxford, Jefferey & Knuntson, David (eds.), *Eduardo Mendoza: a new look*, New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2002.

Taléns, Jenaro, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid: Júcar, 1975.

Todorov, Tzvetan, *The poetics of prose*, Oxford: Basil Blackwell, 1977.

Trelles Paz, Diego, “Novela policial alternativa hispanoamericana (1971-2005)”, *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, Pontificia Universidad Católica de Chile , 40, 2006.

Tusell, Javier, *Historia de España: La transición española y la recuperación de las libertades*, Madrid: Temas de Hoy, S.A. (T.H.), tomo 30, 1997.

_____, *La transición española a la democracia*, Madrid: Historia 16, 1997.

Tyras, George, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada: Zoela, 2003.

Valenzuela, Javier, “La negra vocación de Juan Madrid”, *El País*, 8 de noviembre, 2008.

Valles Calatrava, José R., *La novela criminal española*, Granada: Universidad de Granada,

1991.

Van Loo, Bart, “Entre realidad y ficción- La trayectoria novelística de Eduardo Mendoza”,
Romaniac, 69, 4º trimestre, 1997.

Vázquez de Parga, Salvador, “La novela policíaca española”, *Los Cuadernos del Norte*,
año IV, 19, 1983.

Vázquez Montalbán, Manuel, “El idiota en familia”, *Interviú*, 86, 1978. Mencionado en
Francesc Salgado (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán, Obra periodística –Volumen II: Del humor al desencanto (1974-1986)*, Barcelona: Random House Mondadori, 2011.

_____, “Sobre la inexistencia de la novela policíaca española”, en
Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policíaca española*,
Granada: Universidad de Granada, 1989.

_____, “La novela española entre el posfranquismo y el
posmodernismo”, en Yves Lissourge (coord.), *La
Rénovation du Roman Espagnol depuis 1975*, Toulouse:
Presses Universitaires du Mirail, 1991.

_____, *La soledad del manager*, Barcelona: Planeta, 1997.

_____, *Quinteto de Buenos Aires*, Barcelona: Planeta, 1997.

_____, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*,
Barcelona: Crítica, 1998.

_____, *Barcelones*, Barcelona: Empúries, 2000.

_____, *Los pájaros de Bangkok*, Barcelona: Planeta, 2003.

_____, *Los mares del Sur*, Barcelona: Planeta, 2006.

_____, *Asesinato en el Comité Central*, Barcelona: Planeta, 2010.

Venkataraman, Vijaya, “¿Novela policíaca? o ¿novela picaresca? Formas paródicas e intentos satíricos en la novelística de Eduardo Mendoza”, en Vibha Maurya y Mariela Insúa (eds.), *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*, Pamplona: Publicaciones digitales del Griso/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.

Verhagen, Lisette, *Deambular en las calles de Barcelona: cómo Mendoza usa el género policíaco como testimonio de la Transición*, Tesina de máster, Holanda: Universidad de Utrecht, 2011.

Vicente Gómez, Francisco (1994), “La teoría estético-literaria de Mijaíl Bajtín: la ‘poética sociológica’”, en José Romera Castillo, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbayo (eds.), *Bajtín y Literatura*, Madrid: Visor libros, 1995.

Villanueva, Darío, “La novela”, en *Letras españolas 1975-1986*, Madrid: Gredos, 1984.

Voloshinov, Valérián (1929), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza, 1992.

Yang, Chung-Ying, *Eduardo Mendoza y la búsqueda de una nueva novela policíaca española*, Madrid: Pliegos, 2000.

_____, “En busca del desencanto: El caso de las primeras novelas policíacas de Manuel Vázquez Montalbán”, ensayo presentado en “The Mid- America Conference on Hispanic Literatures”, que se celebró en Lawrence, Kansas, octubre 4-6, 2001.

_____, “Parodia, humor y crítica de Eduardo Mendoza: crónica de un detective sin nombre”, en José V. Saval (coord.), *La verdad sobre el caso Mendoza*, Madrid: Fundamentos, 2005.

Zavala, Iris M., *Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán*, en Valle-Inclán. *Nueva valoración de su obra, Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte*, Barcelona: PPU, 1988.

_____, *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín –Una poética dialógica-*, traducción de Epicteto Dáz Navarro, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1991.

_____, *Escuchar a Bajtín*, España: Edición propiedad de Literatura y Ciencia, S.L., 1996.

Zellers, G., *La novela histórica en España (1828-1850)*, Nueva York: Instituto de las Españas, 1938.

Páginas web consultadas

EL ECO DE LAS VOCES, blog de entrevistas, cómics y otras cosas:

<http://www.elmundo.es/ladh/numero140/todo1.html>

<http://hermezosxxi.blogspot.com.es/2013/03/juan-madrid-escriptor-preparo-mis.html>

http://www.foroporlamemoria.info/documentos/2005/epozuelo_09082005.htm

<http://www.literaturas.com/v010/sec0704/educomania/educomania.htm>