

José María Izquierdo\*

## ➤ El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual

La crítica literaria española ha operado durante las últimas décadas con la dicotomía cultura popular/cultura de elite. El uso de tal división heredera de la visión del mundo clásico re-actualizada por una Ilustración pasada por el filtro del elitismo intelectual romántico del “Espíritu” y del “Genio” supone el defender la existencia de una literatura de calidad, superior, y de otra de carácter consumista o popular<sup>1</sup>. El caso paradigmático de esta actitud es el materializado por la crítica literaria española, e internacional, ante la obra de Manuel Vázquez Montalbán<sup>2</sup>, autor al que se le reconoce una valía literaria por sus novelas “morales” o “serias”<sup>3</sup> y un valor sociológico o político por las novelas policíacas de su serie dedicada al detective Pepe Carvalho. Ahora bien, dicha dicotomía mantenida por una parte de la crítica literaria se ha visto superada en la práctica por la utilización del canon literario de la novela policial en la elaboración de algunas de las novelas de mayor importancia en el panorama novelístico español de los últimos veintisiete años.

### 1. La hegemonía del lector

La década de los años setenta será determinante en lo que respecta al cambio estético en la literatura española, cambio protagonizado por autores a quienes habitualmente se ha clasificado bajo el apelativo de “generación del 68”. Un grupo de ellos, Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona \*1939), Eduardo Mendoza (Barcelona \*1943), Félix de Azúa (Barcelona \*1944) o Juan José Millás (Valencia \*1946), junto a otros pertenecientes a los novelistas del cincuenta como es el caso de Carmen Martín Gaité (1925-

---

\* José María Izquierdo es doctor en Filosofía (1993) por la Universidad de Valencia. Actualmente es bibliotecario de investigación de la Universidad de Oslo (<<http://www.ub.uio.no/uhs/sok/fag/RomSpr/index.html>>) y profesor de literatura española de la misma universidad. Más informaciones sobre su currículum en <<http://folk.uio.no/jmaria/index.html>>. Correo electrónico: <p.j.m.izquierdo@ub.uio.no>.

<sup>1</sup> Umberto Eco estudió en 1965 “la contraposición maniquea entre la soledad, la lucidez del intelectual y la torpeza del hombre de masa” (Eco 1985: 21), en su *Apocalittici e integrati*.

<sup>2</sup> A las preguntas de la periodista Rosa Mora acerca de esta posición crítica contesta Montalbán: “Ya no me lo planteo, como me han dado el Premio Nacional de las Letras por toda mi obra... y ahí están también los Carvalhos” (Mora 2002).

<sup>3</sup> *El pianista* (1985), *Los alegres muchachos de Atzavara* (1988), *Galíndez* (1990), *Autobiografía del general Franco* (1992), *Estrangulador* (1994), *O César o nada* (1998) y *Erec y Enide* (2002).

2000)<sup>4</sup>, revisará su poética en el sentido de descubrir el valor de la narratividad, la narración que genera narración, el “cuento de nunca acabar”.

A partir de mediados de los setenta se retomará, en el campo de la crítica y en el de la propia narrativa, el tema del lector desplazándose el eje discursivo tanto de la problemática realista como de la metaliteraria hacia el fomento de una literatura que buscará atraer la atención del lector fascinándole con técnicas de identificación, reconocimiento e intriga. Un lector que, como resultado de la progresiva socialización de la enseñanza<sup>5</sup> y del desarrollo de los medios de comunicación de masas, será buen conocedor de los códigos culturales utilizados en los diferentes géneros literarios.

En nuestras sociedades, la cultura popular transmitida y configurada a través de los medios de comunicación hace que vivamos inmersos en una especie de sopa comunicativa, la “semiosfera” de la que hablaba Iuri Lotman, en la que resulta fácil reconocer una serie de mensajes, discursos y códigos culturales elaborados por los media (Lotmann 1996). El grupo de los autores de los que vamos a hablar más adelante se servirán de tal característica cultural en la elaboración de su narrativa, utilizando técnicas como el *pastiche* o el *collage* habitualmente empleadas en la elaboración de los discursos culturales de nuestro tiempo. Además, esa nueva narrativa tendrá en cuenta el surgimiento de un lector desencantado de los discursos sociales y políticos de carácter general y totalizador, y que es más receptivo a los discursos individualizados y de corto alcance, personales, y reconocibles a través de la propia experiencia. Un lector desinteresado por los ensayos metaliterarios de investigación lingüística que considerará ajenos al placer de la lectura, al que habrá que satisfacer en una época en la que la figura del consumidor estará constituyéndose como central en la producción y distribución mercantil, en la que la cultura se define como mera mercancía y en la que el mercado se empieza a configurar como el elemento fundamental tanto del funcionamiento social como de la ideología del pensamiento único.

## 2. La novela policial española

Paralelamente a los cambios mencionados se introdujo en España la novela negra norteamericana *hard-boiled*, la polar francesa etc.<sup>6</sup>. El país se había modernizado generándose en ese proceso de cambio económico un tipo de delincuencia y de corrupción política y económica que le hará asemejarse al resto de los países desarrollados lo que, unido al fin de la censura y a la imperiosa necesidad de recuperación del tiempo perdido vivida previamente al desencanto de la transición a la democracia, supuso la popularización de este tipo de literatura hasta entonces poco conocida en España.

<sup>4</sup> El caso de Martín Gaité es el más revelador como proceso de reflexión sobre el valor de la narrativa, su relación con la realidad y la elaboración del texto en función del lector. El mencionado proceso tendría como puntos álgidos las novelas *Entre visillos* (1957) y *El cuarto de atrás* (1978), y los ensayos *La búsqueda de interlocutor* y *otras búsquedas* (1982) y *El cuento de nunca acabar* (1983). Otros autores de la misma generación, como Juan Benet (1927-1993) y Juan Goytisolo (\*1931), adoptarán otras vías superadoras del realismo social.

<sup>5</sup> Durante la década de los ochenta se construye el sector público de la enseñanza en España anteriormente dominado por el sector privado, en concreto por la Iglesia católica.

<sup>6</sup> A través de las traducciones argentinas de Emecé o las españolas de la Serie Negra.

La novela negra que se publicará en España en aquella época tendrá unas características propias: realismo, crítica social, culto a la ciudad, violencia, sexo sin mistificaciones y empleo de un nuevo lenguaje fundamentado en sociolectos<sup>7</sup>. En todas estas obras la investigación detectivesca supondrá un desvelamiento de la realidad, siendo éste el eje de la propia novela ya que el delito tendrá unas causas sociales que estarán siempre ocultas por la apariencia de un orden ficticio.

A partir de *Tatuaje* (1974) de Manuel Vázquez Montalbán y sobre todo desde los años finales de la década de los años setenta se multiplicarán los títulos de novelas pertenecientes al género policial escritas en España<sup>8</sup>, apareciendo también paulatinamente en el mercado editorial novelas basadas en una intriga de corte policial como las novelas de Eduardo Mendoza (\*1943) *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y *El misterio de la cripta embrujada* (1979), las de Antonio Muñoz Molina (\*1956) *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989), así como también *Galíndez* (1990) de Manuel Vázquez Montalbán (\*1939), *La hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero (\*1951) o, más recientemente, *Las esquinas del aire* (2000) de Juan Manuel de Prada (\*1970), por citar algunas de las más relevantes.

Durante la segunda mitad de los años setenta se dio un cambio sustancial que afectó al lector de narrativa y que influyó en la propia manera de escribir de los autores. Manuel Vázquez Montalbán comentaba, constatando el fracaso de la literatura experimentalista, que “si se insiste en la existencia de una operación ‘comercial’ de novela policíaca masificada y masificadora, es porque se quiere ocultar el fracaso de la propia apuesta, el reconocimiento del camino sin retorno al que había llevado el empeño de desnovelar la novela, acercándola a la condición de prontuarios para ejercicios prácticos de novelar, muy idóneos para la Universidad a Distancia” (Vázquez Montalbán 1989: 9). Es decir, se redescubrió la narratividad, la necesidad del goce de la lectura, de la intriga, desechándose el experimentalismo y el ensimismamiento que conllevaba cierta literatura de esos años y que puede ser representada por la obra de Julián Ríos (\*1941) *Larva* (Barcelona: Mondadori 1983). Por otra parte y paralelamente al rechazo de aquel experimentalismo deudor del estructuralismo lingüístico se retomará un realismo en el que no se dará cabida al modelo objetivista y que reivindicará el valor estético, cognoscitivo y comunicativo de la novela, planteándose la necesidad de una literatura crítica con los aspectos más negativos de los cambios sociales que se estaban operando durante los años ochenta. Si unimos neorrealismo subjetivista, intriga y crítica social, nos hallamos enseguida frente a la narrativa del norteamericano Raymond Chandler<sup>9</sup> o, en menor medida, al costum-

<sup>7</sup> En otro sitio (Izquierdo 2001: 293-308) analicé algunos de los cambios de código cultural de los nuevos y novísimos narradores españoles y del empleo costumbrista de sociolectos y jergas juveniles en autores como Francisco Casavella (\*1963), José Ángel Mañas (\*1971) o Pedro Maestre (\*1967).

<sup>8</sup> En 1979 publica Andreu Martín (\*1949) su *Aprende y calla* y *El señor Capone no está en casa*, y en 1980 le seguirán *A la vejez navajazos* y *Prótesis*, novela llevada al cine con el título *Fanny pelo paja* (Vicente Aranda [1989]) convirtiéndose en una de las “películas de culto” de la época. De 1979 es también la novela de Jorge Martínez Reverte (\*1948), *Demasiado para Gálvez*. A partir de esos años se multiplicarán los títulos directamente adscritos al género, como las novelas de Juan Madrid (\*1947), *Un beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982) o *Nada que hacer* (1984), y la larga serie de novelas del ciclo del detective Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán (\*1939).

<sup>9</sup> La narrativa del otro padre fundador del género, Dashiell Hammett, se ciñó al conductivismo behaviorista tanpreciado por el *nouveau roman* francés y sus objetivismos.

brismo de Georges Simenon. Una narrativa en la que se matiza la tendencia mimética del realismo por medio de la utilización de un punto de vista irónico, crítico, desvelador de la “literaturalidad” de la obra, lo que Manuel Vázquez Montalbán expresará, a principios de los años ochenta en la revista especializada en novela policíaca *Gimlet* con estas palabras: “La novela policíaca implica una toma de posición y una reflexión sobre el mal social en el mundo contemporáneo, [...] pero tampoco hay que exagerar, amigo, si quiere documentos sobre el mal social lea otra cosa. La novela policíaca, y el cine que le ha dado carne, se limitan a ofrecer un paisaje moral sobre el que se mueven personajes a los que se les escapa la risa porque saben que lo son” (Vázquez Montalbán 1981: 5).

### 3. El posmodernismo literario español

Los nuevos narradores de la década de los ochenta<sup>10</sup> publicarán sus textos en la nueva democracia española aunque lo harán en su fase de crisis del modelo democrático y de la función política (desencanto, guerra sucia, corrupción política y económica, fin de la dimensión utópica y ética de la política, etc.). Será la época de la definitiva integración española en Occidente (OTAN, UE, etc.), una época marcada por el posibilismo y el discurso hegemónico de la modernización-normalización del país<sup>11</sup>. No formaron, pues, parte de la generación de los neorrealistas y realistas sociales a los que conocieron en las aulas universitarias, ya que todos asistieron a ellas. Para esta generación, las técnicas de *Tiempo de silencio* (1962), *Volverás a la Región* (1968) o *La Saga/Fuga de JB* (1972) no presuponen una ruptura con su obra sino que la anteceden, convirtiéndose en referentes estéticos. En otras palabras, el conocimiento de la literatura de la posguerra no será directo sino histórico. Los problemas técnicos de la narración se inscribirán en un fenómeno internacional, abierto, y no en relación con la ruptura con el conductivismo y el objetivismo, o con discusiones acerca de la función social de la literatura y su relación con la realidad, como lo hicieran las dos generaciones literarias anteriores. El propio hecho de vivir en democracia supuso que fueran concededores, sin censuras, de todo lo que se publicaba a nivel mundial. Todos ellos cursaron estudios académicos y establecieron contactos con universidades extranjeras. Muchos de ellos se dedicaron a la docencia, lo cual facilitó el solapamiento de los grupos de críticos y autores. Además todos estos escritores tuvieron y tienen vinculación, en una u otra medida, con los medios informativos, lo que les ha permitido conocer el plurilingüismo de los media. Los escritores de la década de los ochenta protagonizarán lo que se ha denominado retorno a la privacidad, a los temas del individuo frente a la literatura social de años anteriores. La literatura de los años ochenta se manifestará dialógicamente desde un “Yo” que lo subjetivizará todo, que

<sup>10</sup> Alfons Cervera (\*1947), Juan Madrid (\*1947), Andreu Martín (\*1949), Javier Marías (\*1951), Rosa Montero (\*1951), Arturo Pérez-Reverte (\*1951), Jesús Ferrero (\*1952), Julio Llamazares (\*1955), Antonio Muñoz Molina (\*1956), por mencionar a algunos de los más relevantes.

<sup>11</sup> Un buen ejemplo será el comentario que hace Muriel, la protagonista de *Galíndez*, acerca de su amigo Ricardo, el socialdemócrata: “Pero en el caso del amigo español es un fruto del cansancio histórico por tanta *anormalidad* y el deseo de pasar de un cansancio histórico por tanta *anormalidad* y el deseo de pasar por la experiencia de que los españoles se parezcan a los suizos o a los japoneses” (Vázquez Montalbán 1990: 78, subrayado mío).

desea subjetivizarlo todo, y que comprende la singularidad del lector. Las novelas más relevantes de esa década desarrollarán su acción en paisajes ciudadanos, en los dominios del individuo<sup>12</sup>, desde un estilo que no admite preceptivas y siendo posmodernas en lo que concierne a la elección de tradiciones, vanguardias literarias etc. Si podemos caracterizar brevemente a dicha generación podríamos decir que es, junto con algunos autores del 68, la primera conscientemente intertextual desde la Guerra civil y la primera que busca un lector absolutamente cómplice capaz de descodificar las relaciones intertextuales propuestas.

No deja de ser relevante que una de las novelas que inauguraron la renovación de la narrativa española durante los años setenta perteneciera al subgénero policial a pesar de sus vinculaciones evidentes con la novela de carácter histórico. *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) supuso el hacer una narrativa de la que el *collage*, el humor y la ironía son elementos constitucionales junto con una marcada intención de mostrar la narración como metanarración. En este sentido, la novela se vincula con la novelística de los autores del 68, generación a la que pertenece Mendoza, y de autores como Luis Martín Santos (1924-1964) y Juan Benet (1927-1993) a quienes, junto con el Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) de la *Saga/Fuga de J.B.*, se les considera los renovadores de la narrativa española.

Eduardo Mendoza, a diferencia de los tres autores mencionados, introducirá en España, influido por los autores hispanoamericanos<sup>13</sup>, la intencionalidad reflexiva a partir del redescubrimiento de la importancia del lector en el modelo comunicativo-cognoscitivo de la literatura. En *La verdad sobre el caso Savolta*, Mendoza reflexiona sobre la historia del movimiento obrero anarquista como parte fundamental de la historia de la ciudad de Barcelona valiéndose de una trama policial<sup>14</sup>. Recuperando la narratividad formulada por autores como Cervantes, con la introducción de caracteres, discursos y géneros que desde su fragmentación construirán un nuevo tipo de novela, realiza Mendoza en su narrativa lo que él mismo reconoció en la literatura del denominado *boom* latinoamericano:

[...] estos autores [los del *boom*] eran grandes lectores de las novelas de caballerías, era gente que buscaba las raíces en los lugares más extraños. Gabriel García Márquez era un lector del *Amadís de Gaula*, Vargas Llosa reivindicaba el *Tirant lo Blanch*; ellos actualizan una tradición que hemos tenido siempre, pero que no sabíamos cómo recuperar. Nuestra tradición era un edificio ruinoso que ellos restauraban y habitaban con mucha soltura. Te sorprendía la facilidad con que esta gente citaba continuamente a Cervantes o a la picaresca, cosas que para ellos formaban parte de su tradición y que a nosotros nos parecían algo polvoriento e incluso ajeno (Herráez 1996: 121).

<sup>12</sup> El caso más paradigmático será el del autor valenciano Juan José Millás (\*1946).

<sup>13</sup> “La influencia, directa o indirecta, del grupo del *boom* es enorme [...]. Eso de desarrollar en el relato la narración y, de golpe, encontrarte con una reflexión, un discurso ajeno, es un procedimiento de ellos. Además proyectan esa actitud tan alegre ante el hecho narrativo. En los sesenta, en España, ser intelectual era algo despreciable. Ellos con su actitud y con el tratamiento tan especial en el uso del lenguaje, el entrar de lleno en los géneros, determinan el estatus del escritor español” (Herráez 1996: 120-121).

<sup>14</sup> Posteriormente combinará picaresca con novela policíaca en tres de sus novelas: *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001).

*La verdad sobre el caso Savolta* será un ejemplo de relato recuperado irónicamente, sin pretender una mimesis con la realidad, como en gran medida hicieron los autores sociales, aplicando el doble plano de la narración de una narración.

Cuando Mendoza reintroduce el interés por el lector en 1975 lo hace influido por la narrativa latinoamericana y por la ola de novelas policíacas que empiezan a ‘entrar’ en las librerías españolas. Esa misma ola hará que Vázquez Montalbán, aceptando una apuesta, inicie el ciclo policíaco del detective Carvalho:

[...] el origen de su vida detectivesca fue el resultado de una apuesta irresponsable, pactada un día en que sin duda habíamos bebido demasiado y yo dije que estaba hasta las narices de la literatura que se escribía, por hermética, ocultista, culterana y que debíamos hacer novelas de detectives y policías. Entonces los amigos me tomaron la palabra y aposté que en quince días les entregaba una novela policíaca. Me encerré durante dos semanas y así redacté *Tatuaje* (Padura Fuentes 1991: 50)<sup>15</sup>.

Lo que se inició como una apuesta se configuró con el tiempo en unos episodios nacionales, o crónica sentimental, de las últimas décadas de la historia de España desde una perspectiva crítica, aparentemente realista, filtrada por la visión irónica de personajes y autor. Metaliteratura fundamentada en el culturalismo, característico de los autores recogidos en la antología de los nueve poetas novísimos de José María Castellet<sup>16</sup>, expresado por la multiplicidad discursiva y el uso del *collage*. El modelo que se irá formulando será el de una narrativa que aunque investigadora de los recursos lingüísticos y poéticos centra su atención en la narración y en el lector, al que se intenta fascinar con las técnicas de la identificación y la intriga. Los fines aparentemente estéticos tendrán también la dimensión ética de la recuperación de una memoria histórica ya por aquel entonces abocada a una falsa revisión, y a la introducción de la propia moralidad en la acción política. En esa dinámica hay que situar la novela *Galíndez* (1990) de Vázquez Montalbán, como afirma el mismo autor:

Ante todo *Galíndez* es una novela donde el verdadero protagonista no es Jesús de Galíndez, sino su ejemplo. En una época como la actual, cuando se está vendiendo la filosofía y la

<sup>15</sup> Esta historia la ha contado Vázquez Montalbán en varias ocasiones y de diferentes maneras: “A principios de los setenta vivíamos en una dictadura literaria: o escribías como Juan Benet o no eras nadie. A los jóvenes se les exigía que escribieran el *Ulises*. El resto eran sublitteraturas. Un día, en plena euforia etílica con mi amigo José Batlló, nos burlamos de la literatura de vanguardia y él me desafió a escribir una novela de guardias y ladrones. Acepté el reto y escribí *Tatuaje* en 15 días [...]. Para mí, [...] era una novela experimental, ya que Carvalho no era un detective al uso. Vivía con una puta, quemaba libros, era ex comunista y ex agente de la CIA” (Moret 1997).

“¿Por qué te interesaste por el género?”, pregunta Fuster. “Por dos coñas muy puntuales. Cuando yo era joven mi suegro me hacía muchas bromitas sobre mi capacidad para ganarme la vida. [...] Me iba provocando regularmente: ¿qué?, ¿cuándo escribes un Maigret?”

“Una segunda provocación provino de unos amigos de la colección de poesía El Bardo, Frederic Pagés, Francesc Serrahima. Yo les hacía mucha coña sobre la mayúscula y la minúscula en la literatura, es una vieja manía mía... [...] Me desafiaron a escribir una novela policíaca y, contradictorio conmigo mismo, contesté que aquello lo podía hacer yo en quince días. [...] y escribí *Tatuaje*”. (Blanco Chivite 1992: 139)

<sup>16</sup> *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral 1970. De los poetas antologados será Manuel Vázquez Montalbán el que represente mejor esa tendencia culturalista en la que se combina la cultura de elite con la popular en todos los aspectos de la cultura ya sean éstos la gastronomía o la poesía.

moral del triunfador y la opción de un sentido pragmático de la realidad, me parece necesario y justo reivindicar a la gente que ha sacrificado su vida y la ha expuesto por algo que no se podía tocar, algo tan inmaterial como una idea, un objetivo de futuro. Pienso que vale la pena plantearse la resistencia como una propuesta moral, como una moral alternativa. Aparentemente esa gente, como Galíndez, siempre aparece bajo el rubro del fracaso, y entonces hay que empezar a analizar qué quiere decir el fracaso, y qué el éxito, y cómo muchos de los grandes fracasados han sido al final quienes han propiciado los cambios históricos y gracias a ellos no andamos aún con argollas en la nariz. Por eso, te repito, reivindicar la memoria de esa gente que todavía se arriesga a perderlo todo para cambiar algo, me parece que resulta siempre positivo, aunque aparentemente no sea más que la historia de otro fracaso, de otra derrota (Padura Fuentes 1991: 52).

En *Galíndez*, Vázquez Montalbán utilizará la intriga policial<sup>17</sup> para desvelar tanto las tramas internacionales, la concomitancia entre los servicios secretos norteamericanos y la policía trujillista, como para denunciar el fenómeno de la amnesia política<sup>18</sup> propiciada por el consenso de la transición española a la democracia y que dará pie a la revisión histórica<sup>19</sup> de la época de la dictadura y del advenimiento de la democracia en España. En otras palabras elaborará un discurso identitario que reivindica la memoria histórica y de la eticidad de los perdedores en forma de identidad del resistente (Martín-Márquez 1996: 121-138).

Tanto el político nacionalista vasco Jesús de Galíndez (1915-¿1956?), político “desaparecido” por la policía del dictador Leónidas Trujillo, investigando sobre los crímenes del generalísimo, como la doctoranda Muriel Colbert al realizar su investigación sobre aquél, interpretan el papel del detective de novela negra. Ambos desvelarán la realidad oculta por la apariencia siendo víctimas de los entresijos del poder y de las debilidades de las instituciones académicas, en el caso del tutor de Muriel, y de las estructuras democráticas, en el de Jesús de Galíndez.

La recuperación de esa memoria pone en marcha a los guardianes de la memoria conveniente. La novela se mueve de este modo en dos planos, en el plano de la verdad histórica y en el plano de la verdad narrativa. La ficción como modo de conocimiento. Este enfrentamiento de ópticas da lugar a una estructura narrativa que se acerca aparentemente a un esquema de novela de espionaje, y digo aparentemente, porque lo que de verdad genera es una lectura sobre como ser y estar en un mundo que a pesar de tanta publicidad está muy lejos de ser el mejor mundo posible. Es ahí donde la novela encuentra su perfil y su punto de gravedad. Lo que une los destinos del personaje de Galíndez y de Muriel, la norteamericana que camina tras sus huellas, es la misma resistencia ética a no resignarse, a no perder y, sobre todo a no perderse, en tiempos de derrota. A saber, en definitiva, sobre qué literatura, sobre qué verosimilitud y sobre qué memoria hay que construir la vida personal, es decir, elegirse, aun sabiendo que la muerte es la única promesa que la historia no derriba (Bértolo 1991: 53).

<sup>17</sup> *Galíndez* tendrá elementos comunes, tal y como plantea Jorge Marbán (1998: 7), con la novela de la serie del detective Carvalho *La soledad del manager* (1977).

<sup>18</sup> El tema de la recuperación de la memoria es fundamental en la poética montalbaniana, la novela en la que se materializa de forma más completa es en *El pianista* (1985).

<sup>19</sup> Gregorio Morán es el ensayista que con mayor contundencia ha criticado tanto el proceso amnésico, como el de la revisión histórica. *El precio de la transición* (1990) de Morán revela el lado oscuro de la transición española a la democracia. El tema del olvido y la memoria tiene tal importancia en la literatura española contemporánea que se ha configurado como un apartado propio.

*Galíndez* será un ejemplo de realismo crítico posmoderno o de narrativa posmoderna crítica contra lo que se ha venido en llamar posmodernismo social. Una crítica contra la actual hegemonía del presente, según el modelo del posmodernismo social, que convierte en inexplicable la realidad de tal presente al negar la sanción de la historia:

¿Acaso el olvido de Galíndez no es consecuencia de esa voluntad de ahistoricismo que lo invade todo, que quiere librarse de la sanción moral de lo histórico? (Vázquez Montalbán 1990: 77).

Y que presupone la renuncia de un pasado constructor de identidades y base consustancial del comportamiento ético<sup>20</sup>. Realismo crítico de la narrativa posmoderna montalbaniana caracterizada por la pluriperspectiva narrativa o plurifonía de voces en términos bajtianos y la utilización combinada de subgéneros como el policíaco junto al biográfico, histórico y periodístico.

El caso de Antonio Muñoz Molina hay que desdoblarlo en dos obras, la primera *El invierno en Lisboa*, nos presentará a un protagonista desencantado, Santiago Biralbo, al que “no le quedaba nostalgia de España, esa tierra de ingratitud y de envidia que condenaba al destierro a quienes se rebelaran contra la mediocridad” (Muñoz Molina 1987: 176). Biralbo será un personaje inmerso en una historia plagada de lugares comunes de la novela policíaca pasada por el filtro del cine negro norteamericano de los años cuarenta. Protagonizará una historia de amor imposible basada en una búsqueda, que es a la vez huida, de los dos amantes. El mismo autor escribirá en *Beltenebros* una historia basada en la posguerra española que estará desdoblada en dos relatos paralelos trenzados por la presencia de un traidor, el comisario Ugarte, el traidor Valdivia: *Beltenebros*<sup>21</sup>.

[...] por obediencia a la ficción que me guiaba como un impulso que suspende las leyes de la gravedad y de la verosimilitud, pues desde que acepté viajar a Madrid yo era un lento fantasma que fingía que iba a matar a un hombre y se internaba en la mentira como en una selva de espejismos (Muñoz Molina 1989: 56-57).

En ambas novelas aparece la trama policial como un elemento más de la estética del jazz y del cine negro americano. En las novelas mencionadas de Muñoz Molina no se realiza una parodia del género policíaco, ni tampoco se pretende su mera utilización distanciada por el uso de la ironía. En ambas novelas se presenta una puesta en escena repleta de referencias al cine negro norteamericano que nos remitirá a su estética y a sus referencias visuales (voz en *off*, *flashbacks*, etc.). Muñoz Molina ha construido un arte-

<sup>20</sup> “-Ya te dije que aquí nadie sabía quién era ese Galíndez. A mí como si me hablaras de Tutankamón. -Para ti la prehistoria terminó hace diez años. -Más o menos. Y estoy tranquilo sin memoria o con muy poca memoria histórica” (Vázquez Montalbán 1990: 14).

<sup>21</sup> Bello tenebroso en provenzal, nombre del traidor y que vincula el texto de Muñoz Molina con la tradición de la novela de caballerías. Amadís adopta tal nombre en el Libro II, capítulo IX del *Amadís de Gaula* (¿1508?) y Don Quijote sigue el ejemplo de Amadís en el Libro I, capítulo XV, del *Don Quijote de La Mancha* (1605).



facto literario que por su inmersión en un modelo estético codificado se desvincula de toda imitación de la realidad, en estas dos novelas el arte se imita a sí mismo. Ambas novelas captan la atención del lector, ambas juegan con el género de la novela negra para construir un *thriller* donde lo único importante será la imposible relación amorosa, en el caso de *Beltenebros*, por la propia irrealidad generada por la figura del traidor, y en el de *El invierno en Lisboa* por las propias características del amor abismal narrado.

En la novela de Rosa Montero, *La hija del canibal*, se nos presenta un modelo narrativo muy querido por esta autora que desde *Te trataré como a una reina* (1983) ha sabido manejar el modelo posmoderno literario del distanciamiento irónico con respecto a la mimesis realista y a la vez con respecto a los géneros literarios que utiliza de forma expresa y sin ocultación. La función que cumplió la estética amorosa del bolero en *Te trataré como a una reina* será aquí desarrollada por medio de una intriga policíaca, haciendo ésta de hilo conductor en una novela de carácter identitario.

*La hija del canibal* no pretende ser un testimonio realista sino que en todo momento muestra su realidad de producto literario llegando a ficcionalizarse hasta a la autora real de la novela, relacionándola con la autora ficticia y protagonista del texto:

Lucía envidiaba a aquellas mujeres capaces de imponerse y de pelearse dialécticamente en el espacio exterior, siempre tan desolado. Como Rosa Montero, la escritora de color originaria de la Guinea española: era un tanto marisabidilla y a veces una autoritaria y una chillo-na, pero abría la boca la tal Rosa Montero (dientes deslumbrantes en su rostro redondo de luna negra) y la gente callaba y escuchaba (Montero 1997: 42).

Nos encontramos aquí ante una novela escrita en base al *collage* de diferentes estereotipos literarios y cinematográficos de corte policial, “la mirada torva y la boca sumida de un malo de película” (153), distanciándose irónicamente de los mismos presentándolos como elementos de ficción puramente discursivos, “figurantes de una película de gánsters” (301). La novela se inicia con las dudas identitarias de Lucía, su protagonista, que se encuentra en una situación de estancamiento tanto en la relación con su marido como en su papel como escritora de novelas infantiles, y en medio de una crisis de carácter existencial. El discurso identitario que recorre toda la novela, se planteará desde la perspectiva individual y subjetiva de la narradora-protagonista:

[...] supongo que en realidad eso es lo que hacemos todos, reordenar y reinventar constantemente nuestro pasado, la narración de nuestra biografía. [...] La identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos (17).

Identidad presentada como relato, como creación en el proceso vital, ajena a objetivismos o criterios de verdad, como afirmación existencial presentada irónicamente: “Esa voluntad de ser es lo que los burócratas llaman identidad” (51). Lucía necesita definirse, hablar de sí misma a través de la literatura, formulando así el carácter terapéutico de la misma, intentando racionalizar, verbalizar, su propia existencia:

Creo que va siendo hora de que hable un poco de mí. Es decir, ya va siendo hora de que hable de Lucía Romero. Porque me resulta más cómodo referirme a ella: el uso de la tercera persona convierte el caos de los recuerdos en un simulacro narrativo y disfraza de orden la existencia (110).

Como ya dijimos anteriormente, Rosa Montero construye una intriga policial para elaborar un discurso de carácter identitario feminista. La autora marginará finalmente la resolución del caso del secuestro para cerrar el relato con el reconocimiento personal de Lucía:

Me parece, en fin, que hoy empiezo a reconocirme en el espejo de mi propio nombre. Se acabaron los juegos en tercera persona: aunque resulte increíble, creo que yo soy yo (336).

Junto a Lucía aparecerán dos compañeros que la ayudarán en su ruptura con un pasado y presente que no le satisfacen: Félix el viejo anarquista y Adrián el joven. Félix, con su ejemplo, la ayudará a reflexionar y a conocerse y a ser fiel a sí misma. Por medio de este personaje, se reivindicará también la figura de los antiguos anarquistas de los años treinta y la dimensión ética de su política como modelo de una izquierda no corrupta frente a la socialdemocracia que tuvo que abandonar el gobierno de España en 1996 a causa de sus implicaciones con la guerra sucia contra ETA y por sus múltiples casos de corrupción política y económica. Félix se presentará como un hombre que ha sabido ser siempre él mismo a pesar de sus constantes cambios de identidad motivados por su lucha revolucionaria y su larga vida; su ejemplo y lo que la propia Lucía vivirá en la peripecia criminal junto a él, le ayudarán a ésta a superar sus propios problemas de identidad. Adrián, por su parte, le facilitará la superación de su miedo abismal hacia el hombre terminando así su relación con Ramón su marido: “Ese era el miedo principal de Lucía al hombre: miedo a perderse, a enajenarse” (155). Ambos cumplirán el papel de compañeros, de escuderos de novela de caballería, ayudándole en su empeño por resolver el secuestro de su marido, lo que dejará ser relevante a lo largo de la novela para dar paso a lo que realmente interesa en la novela: la autodefinición de Lucía.

Rosa Montero recupera por medio de su novela, como ya hemos dicho, la figura del político no pragmático y ético en forma de reivindicación de la memoria de la Guerra Civil. A través de Félix, la novela le hará posicionarse ante la manipulación habida sobre los desastres de la guerra (197), resaltando la diferencia entre los desmanes ocurridos en el desorganizado bando republicano y el disciplinado bando nacional, para reivindicar la memoria del maquis en la figura de Quico Sabater (255) o la propia eticidad del anarquista Buenaventura Durruti y del propio Félix cuando se enfrente éste al mafioso de la novela reivindicando la memoria del regimiento de caballería de Alcántara y su actuación heroica en Annual (287). El maquis español y el movimiento anarquista serán presentados respetuosamente sin comentarios irónicos asumiendo la necesidad del aspecto ético y utópico en la política y a la vez situando un distanciamiento con respecto al anarquismo propiciado por la propia voz de Félix que filtrará la ideología anarquista a través de la propia experiencia de su larga vida.

En el caso de la novela *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada, se utiliza un modelo narrativo que rompe con los cánones de los géneros literarios combinando novela, biografía, ensayo literario, lírica, confesión y reportaje. La novela de Prada no es única en la narrativa española contemporánea en lo que respecta a la combinación de géneros; junto a los ya mencionados Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán cabe resaltar también a algunos escritores de los años noventa como Angel Trapiello (\*1953) o Javier Cercas (\*1962), que también combinarán novela, biografía, reportaje y ensayo. Trapiello en su novela sobre el maquis urbano de Madrid *La noche de los cuatro caminos* (2001), y Cercas en su *Soldados de Salamina* (2001).

La combinación de géneros planteada por Prada ya estaba presente en su libro *Coños* (1996); partiendo allí de un tema como el propuesto en el título del texto y sin seguir en ningún momento un género literario determinado, escribirá el escritor zamorano una obra literaria de difícil clasificación genérica. Este autor desde los inicios de su escritura ha defendido la idea de que la novela contemporánea se mantiene dentro del canon establecido en el siglo XIX cumpliendo un papel periclitado ya en nuestra época, en la que el cine hegemoniza la función narrativa. Esta cuestión del género se planteará en *Las esquinas del aire* en relación con la figura del lector. Lector al que no se le hacen concesiones y al que se dirige Prada con la intención de fomentarle el interés hacia una literatura sin los esquemas establecidos por y para los géneros literarios:

Es cierto que no rehuyo el ensayo literario dentro del libro. Un escritor nunca debe hacer concesiones al público. Cuando se concibe un libro se debe tener exigencia y no ceder en nada (citado según Iturbe 2000: 41).

Ahora bien, este “no hacer concesiones al lector” no supondrá en Prada la aceptación del modelo metaliterario de los años sesenta basado en la investigación lingüística sino del establecido durante los años ochenta y noventa vinculado al posmodernismo literario y al interés por captar la atención del lector sin hacerlo pasar por los “cilicios” y “penitencias” de cierta literatura<sup>22</sup>.

En *Las esquinas del aire* aparecen también elementos comunes a las otras novelas presentadas en este artículo tanto por el uso de una intriga policíaca en forma de investigación, de búsqueda, en este caso la de Ana María Martínez Sagi (feminista, poetisa y deportista en tiempos de la Guerra Civil española), o en forma de recorrido sentimental identitario, como por la existencia de un grupo de “escuderos” o ayudantes del protagonista<sup>23</sup>, en este caso los representados por el librero Tabares y Jimena. Aquí la intriga policial, que ya utilizara Juan Manuel de Prada en *La tempestad* (1998), servirá tanto para captar la atención del lector presentándola como metáfora de la investigación histórico-biográfica sobre Martínez Sagi, como de hilo conductor de la trama novelesca.

Así pues nos encontramos ante un típico producto pradiano en el que se combina su escepticismo ante la división canónica de los géneros literarios, su interés por captar la atención de un lector capaz de desenvolverse sin problemas en lecturas multidiscursivas y su intención de recuperar a otro personaje secundario<sup>24</sup> olvidado de la España de la primera mitad del siglo XX.

#### 4. En resumen

En todos los casos citados nos encontramos con un modelo similar: utilización del subgénero literario de la novela policial de corte “chandleriano” en el que los protago-

<sup>22</sup> Juan Manuel de Prada inicia su libro *Coños* con una cita de Ramón Gómez de la Serna en la que puede leerse: “En libros como éste, todo se inicia sinceramente, sin abrumar a mis lectores, pues yo repudio los lectores que necesitan encontrar llena de cilicios y penitencias la lectura...” (Prada 1996: 11).

<sup>23</sup> En los mismos términos que definiera Vladimir Propp en su *Morphologie du conte* (1970).

<sup>24</sup> En su novela *Las máscaras del héroe* (1996) recuperó Prada unos cuantos personajes secundarios de la vida cultural y literaria española de los tiempos de la llamada bohemia.

nistas a lo largo de la historia se irán configurando como tales. Los protagonistas lo serán de historias construidas al calor de la poética de la narrativa policial, pero el elemento fundamental será, en la mayor parte de las obras, la reivindicación de la memoria como fundamento de la identidad individual o colectiva en forma de una larga huida que devendrá en búsqueda identitaria<sup>25</sup> con visos de investigación detectivesca.

Los autores que he ido citando a lo largo de este artículo han escrito algunas de sus historias tomando como referente un subgénero literario que utilizan para estructurar sus narraciones y captar la atención de sus lectores. Los cinco lo harán de esta forma porque la propia estructura de la novela policíaca de serie negra conlleva una investigación, una búsqueda, que incluirá elementos reconocibles de las sociedades modernas occidentales y de sus culturas urbanas: verosimilitud realista, crítica social, ambiente urbano, culto de la violencia, sexo explícito y presencia de sociolectos urbanos. Unido a todo esto, la novela policial es un subgénero muy codificado que favorece su deconstrucción, facilita el proceso de distanciamiento fundamentado en la ironía, anula el efecto mimético de toda literatura de corte realista y simplifica el juego lingüístico metaliterario que caracteriza a la última literatura actual fomentando la complicidad con el lector de nuestro tiempo. Lector que forma parte de sociedades altamente semiotizadas y culturizadas desde una perspectiva mediática donde la escritura se basa en códigos estéticos que remiten a otros códigos reconocibles de otros medios como la música, el cine, etc., activándose mecanismos de identificación en los lectores actuales de las novelas mencionadas. Por último, y siguiendo el razonamiento anterior, hay que mencionar que de una u otra forma todas estas novelas han supuesto la creación de procesos de retroalimentación en el mercado cultural, ya que casi todas ellas han tenido, siguiendo una tendencia del cine español parco en número de guionistas, sus versiones cinematográficas<sup>26</sup>, viéndose beneficiadas por las políticas de mercadotecnia que suponen tales filmaciones.

Concluimos diciendo que las obras mencionadas, y retomamos el principio de este artículo, son el producto consciente de una literatura que rompe con el esquema dicotómico de literatura de masas/literatura de elites con que cierta crítica ha descalificado al género policial en una época en la que géneros y cánones han sido puestos en cuestión.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bértolo, Constantino (1991): "La verosimilitud literaria". En: *Quimera* 106-107, p. 53.
- Blanco Chivite, Manuel (1992): *Manuel Vázquez Montalbán & José Carvalho*, Madrid: Grupo Libro 88.
- Eco, Umberto (1985): *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teoria della cultura di massa*. Milano: Bompiani.

<sup>25</sup> Esta búsqueda nos hace recordar la *Quête* del medieval *roman* bretón, hipótesis mantenida en relación con *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina por Elvire Gómez-Vidal (Gómez-Vidal 2000: 205-248).

<sup>26</sup> Drove, Antonio (1980): *La verdad sobre el caso Savolta*. Zorrilla, José Antonio (1991): *El invierno en Lisboa*. Miró, Pilar (1991): *Beltenebros*. Serrano, Antonio (2002, en rodaje): *La hija del canibal*. Herre-ro, Gerardo (2002, en proyecto): *Galíndez*.

- Gómez-Vidal, Elvire (2000): “*Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina: Le dernier roman de chevalerie. Trahison ou tradition?: ‘Entre dos aguas’”. En: *Bulletin hispanique* 102, 1, pp. 205-248.
- Herráez, Miguel (1996): “Entrevista a Eduardo Mendoza”. En: *Debats* 56, pp. 118-125.
- Iturbe, Antonio G. (2000): “Juan Manuel de Prada tras los pasos de Ana Martínez Sagi”. En: *Qué leer* 42, pp. 39-41.
- Izquierdo, José María (2001): “Narradores españoles novísimos de los años noventa”. En: *Revista de estudios hispánicos* XXXV, 2, pp. 293-308.
- Lotman, Iuri (1996): *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra/Universitat de València.
- Marbán, Jorge (1998): “Voces narrativas y diseño narrativo en el Galíndez de Vázquez Montalbán”. En: *Explicación de textos literarios* 26, 1, pp. 6-16.
- Martin-Márquez, Susan L. (1996): “Locating a Politics of Resistance and Resisting a Politics of Location: Manuel Vázquez Montalbán’s *Galíndez*”. En: *Revista de estudios hispánicos* XXX, 1, pp. 121-138.
- Mendoza, Eduardo (1975): *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral.
- Montero, Rosa (1997): *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mora, Rosa (2002): “Habría que hacer un inventario del caos del mundo y darle respuesta”. En: *El País*, 19/3/2002, <<http://www.elpais.es>> (Fecha de consulta: 5.4.2002).
- Moret, Xavier (1997): “Carvalho es el termómetro de las utopías de los sesenta y del desencanto de los noventa”. En: *El País*, 19/2/1997, <<http://www.elpais.es>> (Fecha de consulta 25.2.1997).
- Muñoz Molina, Antonio (1987): *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral.
- (1989) *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral.
- Padura Fuentes, Leonardo (1991): “Reivindicación de la memoria. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán”. En: *Quimera* 106-107, pp. 47-53.
- Prada, Juan Manuel de (1996): *Coños*. Madrid: Valdemar (Enokia, S.L.).
- (2000): *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*. Barcelona: Planeta.
- Propp, Vladimir (1970): *Morphologie du conte*. Paris: Seuil.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1977): *La soledad del manager*. Barcelona: Planeta.
- (1981): “Gimlet”. En: *Gimlet*, 1, p. 5.
- (1989): “Manuel Vázquez Montalbán contra la novela policíaca”. En: *Ínsula* 512-513, p. 9.
- (1990): *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral.
- Vidal Santos, M. (1981): “Novela policíaca española y Transición”. En: *Gimlet* 7, pp. 65-68.