

## Conformismo y disidencia: Realismo, género y *novela negra* en España

John MACKLIN  
University of Strathclyde

En su famoso ensayo “La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo”<sup>1</sup>, Manuel Vázquez Montalbán considera el final de la década de los sesenta y los principios de la década de los setenta como el período en el que comienza la modernización de la cultura española posterior a la Guerra Civil. Por lo que se refiere a la novela, según él, cuatro fases definen la narrativa española moderna: la preocupación por la muerte de la novela, el impacto del *nouveau roman*, el auge del realismo social, y el realismo mágico o experimental inspirado por autores latinoamericanos. Teniendo en cuenta esta categorización, Vázquez Montalbán observa la hegemonía de la literatura ensimismada a partir de los años setenta, mucha de la cual, según su opinión, es un esfuerzo intencionado de evitar una literatura comprometida, con el convencimiento de que la literatura ni transforma la sociedad ni causa impacto alguno sobre la realidad. Hay excepciones tales como el escritor Juan Marsé, que demuestra un interés claro en la recuperación de la memoria, así como aquellos escritores que se refugian en el género, especialmente en la ficción histórica y la ficción criminal. Para Vázquez Montalbán, que se define a sí mismo como un escritor testimonial, la ficción criminal es el medio más apropiado para escribir una crónica de la realidad contemporánea. De hecho, argumenta que tanto el realismo naturalista, término con el que parece que se refiere al realismo del siglo XIX, y el realismo social, que él, entre otros, iguala al realismo socialista, han sido superados en gran medida. La ficción criminal es el género perfecto para escudriñar de una manera crítica una sociedad capitalista e hipercompetitiva, aunque Vázquez Montalbán reconoce que su auge coincide con la era de la posmodernidad y la consiguiente invasión de la literatura por técnicas y tendencias posmodernistas. El interés de este ensayo de Vázquez Montalbán, aparte del valor que tiene como recuento de la ficción española a partir los años cincuenta, reside en que se ocupa, si bien de manera parcial, de la relación entre realismo y género. De hecho, parece argumentar que la ficción genérica abre el camino para la exploración de una modernidad peculiar, distintiva y contemporánea.

---

<sup>1</sup> Manuel Vázquez Montalbán, “La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo”, *La Rénovation du Roman Espagnol depuis 1975*, Yves Lissourges (Coéditeur). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991, 13-25.

Cualquier punto de partida para una discusión de este tipo debe ser, inevitablemente, el realismo del siglo XIX, prácticamente sinónimo de lo que es la idea de novela, el género mimético por excelencia. Se puede sugerir que a lo largo de su historia la novela oscila entre dos tendencias principales, la realista y la antirrealista, ya sea, como afirman algunos, como respuesta a la evolución del mundo en general y los cambios que se efectúan en él, o bien a través de un proceso de acción y reacción<sup>2</sup>. El análisis de Vázquez Montalbán mencionado anteriormente, aunque no articula este punto de vista de una manera explícita, sugiere que en la ficción española reciente se aprecia una oscilación entre, por una parte, el realismo objetivo y, por otra, el experimentalismo o la creación de microcosmos herméticamente cerrados. De la misma manera, en una escala temporal mucho más amplia, podemos percibir un paso desde el romanticismo hacia el realismo, luego hacia el modernismo de comienzos del siglo XX y más tarde hacia el realismo socialista, y después a la narrativa narcisista, para volver una vez más a la narratividad. Estos modos nunca se hallan en estado puro o libres de influencias de las corrientes opuestas y en este artículo espero poder demostrar que están integrados de modo problemático en las variedades de la novela negra, expresión casi emblemática, juntamente con la novela feminista y la novela histórica, de la narrativa española del posfranquismo.

La premisa fundamental del realismo es que la realidad existe y que se puede confiar en el lenguaje para dar una relación exacta de ella. En ningún momento creyeron los realistas estar creando algo que no fuera una ilusión. Sin embargo, su intención era estructurar esa ilusión de acuerdo con parámetros de probabilidad, credibilidad y autenticidad. El autor realista daba por contado que él y sus lectores compartían los mismos conceptos de la realidad. Para los realistas, lo más importante en una novela era el individuo y su relación con la sociedad, preocupación que se ve reflejada en los títulos mismos de las más destacadas novelas realistas, *Madame Bovary*, *Effi Briest*, *Fortunata y Jacinta*, *Anna Karenina*. Se puede observar también que la mayoría de estos personajes son mujeres y que el tema realista por excelencia es la mujer adúltera. Los realistas prestaban una atención especial al ambiente, al entorno en que evolucionaba la vida del individuo, así como a las relaciones sociales y económicas dentro de una sociedad en un momento histórico concreto. De hecho, la historia es inseparable del realismo que usa con frecuencia acontecimientos y personajes históricos como puntos de referencia, a menudo estableciendo paralelismos entre lo privado y lo público. El argumento de una novela realista sigue una secuencia cronológica y respeta el principio de causalidad, que equivale al concepto del determinismo del siglo XIX. En muy contadas ocasiones el autor abandona su omnisciencia y el texto realista clásico es un relato contado en tiempo pasado y en tercera persona. El personaje es el depositario del significado en los textos realistas. Sin embargo, se puede afirmar que en cualquier sociedad, ya sea la del siglo XIX o cualquier otra, una obra realista repite las formas recibidas de la realidad. Se escribe dentro del marco de los discursos dominantes de la época. El realismo no da acceso a una versión absoluta de la realidad, sino que simplemente reproduce los sistemas de inteligibilidad de una sociedad de-

<sup>2</sup> Vid. David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, London, Edward Arnold, 1977.

terminada. Y de ese modo el escritor realista intenta conseguir una conjunción perfecta entre el libro y el mundo.

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. Sin embargo, a menudo no se respeta el principio de causalidad. La narración en primera persona predomina sobre la tercera persona de manera que una visión parcial reemplaza la visión autoritaria del realismo clásico. Los personajes raramente son personas con raíces, sino que se presentan desligados de la sociedad, alienados y muchas veces envueltos en una búsqueda de su propia identidad, tarea intrínsecamente problemática. Si aceptamos que cualquier escritor hasta cierto punto es el creador del mundo de su obra, entonces la novela negra sí se adhiere al modelo de narración reflexiva, que da por supuesto que se puede representar una verdad objetiva. En realidad, el género no es más objetivamente realista que el realismo clásico en el sentido de que, a pesar de la búsqueda de la impersonalidad, la forma de la novela encarna inevitablemente una ideología.

La ficción detectivesca es un género reconocible desde mediados del siglo XIX más o menos y floreció en ciertos países, especialmente en Alemania, Francia, los Estados Unidos y Gran Bretaña<sup>3</sup>. Sin embargo, no lo hizo en España<sup>4</sup>. Esta ausencia de tradición en cuanto a la novela de detectives no es sólo típica de España, pero lo que sí es raro, y posiblemente único, es el hecho de que el nacimiento de un tipo particular de ficción coincidiera con el final de la dictadura y la transición a la democracia. Puede que esta coincidencia sea sólo eso, una coincidencia, y debemos ser cautos a la hora de dar explicaciones grandiosas del fenómeno, ya sean de tipo histórico, político, sociológico o incluso literario. Algunos podrían sugerir que este tipo de literatura es puro entretenimiento. Otros pueden ver en él cierta sensibilidad típica del realismo que refleja unas condiciones sociales y culturales generales particulares a la transición. Salvador Giner captura esta sensación de cambio y transformación presente en la España de los setenta y los ochenta cuando escribe: "La España finisecular de hoy ha experimentado una renovación moral y cultural de tal alcance que es arduo encon-

---

<sup>3</sup> Vid. E. Mandel, *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*, London, Pluto Press 1984; Stephen Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, London, Macmillan, 1980; Glenn W. Most and William W. Stowe, *The Poetics of Murder: Detective and Literary Theory*, New York, Harcourt, 1983.

<sup>4</sup> Patricia Hart, *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*, London, Associated University Presses, 1987; Rob Rix, *Thrillers in the Transition, Novela negra and Political Change in Spain*, Leeds Iberian Papers, Leeds, TASC, 1992. Vid. también Javier Coma, *La novela criminal*, Barcelona, Ediciones 2001, 1980 y Salvador Vázquez de Parga, *Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Planeta, 1981; Joan Ramón Resina, *El cadáver en la cocina*, Barcelona, Anthropos, 1997.

trar precedentes recientes de igual medida"<sup>5</sup>. De hecho, la novela criminal en España en los años setenta y ochenta ha sido descrita como la "novela de la transición"<sup>6</sup> y 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 intencionalmente popular. Por su parte esto está relacionado con el cuestionamiento del realismo y sus presunciones, fenómeno que comenzó con los modernistas de principios del siglo XX. En su esencia, la novela es una forma de percepción social pero, del mismo modo, nosotros contemplamos nuestras vidas a través de las convenciones que nos ofrece la forma de la novela. Este descubrimiento produjo un cambio de dirección desde el realismo ingenuo o monolístico hacia una preocupación con la práctica de la escritura y el papel del lenguaje. Roland Barthes afirmó:

Le réalisme, ici, ce ne peut donc être la copie des choses, mais la connaissance du langage: l'œuvre la plus réaliste ne sera pas celle qui 'peint' la réalité, mais qui [...] explorera le plus profondément possible la réalité irréelle du langage<sup>7</sup>.

Todos los escritores de novela negra afirman su realismo crudo en contra de la ficción experimental. En su introducción a *La nueva novela*, en *Los cuadernos del asfalto*, publicados por *Cambio 16*, Juan Madrid habla de "la posibilidad de un nuevo discurso realista"<sup>8</sup>. Para Vázquez Montalbán, la atracción de la novela norteamericana reside en que:

da al delito una dimensión social urbana, ligado con un desarrollo capitalista determinado que crea unas relaciones interhumanas muy especiales: el mundo donde termina la legalidad y empieza la ilegalidad es un límite pactado, y eso la novela negra lo capta de una manera realista; la novela negra posee condiciones técnicas para asumir y aprehender el realismo superiores a las que pudo tener en su momento el realismo socialista o el realismo crítico<sup>9</sup>.

Sin embargo, la ficción criminal en España se encuentra fuera de la corriente principal de literatura política del país que, o bien es idealista, o bien, como ocurre en la mayoría de los casos, funciona como arma de oposición. La novela negra ocupa un terreno más ambivalente, lo que se ve claramente en su expresión formal.

Este género, llamado novela negra por analogía con el *roman noir* o el *film noir*<sup>10</sup>, forma parte de la tradición norteamericana de Chandler, Hammett, McBain.

<sup>5</sup> Salvador Giner, "Fin de siglo I: la España posible", Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, *Los nuevos nombres (1975-1990)*, Barcelona, Crítica, 1992, 48.

<sup>6</sup> Juan Madrid, en una conferencia titulada "La novela policíaca como novela de la transición española". *El País*, 2-10-1981.

<sup>7</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 164.

<sup>8</sup> Juan Madrid, "La novela negra", *Los cuadernos del asfalto*, Madrid, Cambio 16 / Grupo 16, 1990, 7.

<sup>9</sup> "Desde el balneario", *Quimera* 73 (1988), 14-5.

<sup>10</sup> Para *film noir* vid. J. P. Delotte, *Voices in the Dark: the Narrative Patterns of Film Noir*, Illinois, Champaign, Illinois, University of Illinois Press, 1989; Ian Cameron (editor), *The Movie Book of Film Noir*, London, Studio Vista, 1992; y para *roman noir*, John Cawelti, *Adventure, Mystery and*

Las características de este tipo de ficción son bien conocidas: el protagonista, el detective, un tipo duro en un escenario urbano, se encuentra metido de lleno en un mundo de violencia, engaño y corrupción que se oculta tras la fachada de una sociedad respetable. Estas circunstancias le llevan no tanto a buscar una solución a los problemas sociales, sino a buscar la justicia en casos concretos. Algunos de estos ingredientes aparecen en el *film noir*, el cual comprende la época que va desde el estreno de *The Maltese Falcon* (1941) hasta *A Touch of Evil* (1958). De hecho, las novelas realistas del siglo XIX se anticipan a estas películas en que tanto las unas como las otras son formas metonímicas de representación. Dado que el *film noir* muestra características genéricas obvias como, por ejemplo, el héroe solitario en un mundo hostil, una atmósfera pesimista y oscura, una complejidad narrativa inusual, una ausencia de sentimentalismo, un número de personajes estereotípicos, un estilo visual muy fácilmente reconocible, resulta hasta cierto punto sorprendente que los autores de novela negra insistan en su realismo desnudo. Lo hacen principalmente para hacer destacar el contraste tanto con la ficción de detectives de tipo rompecabezas, altoburgués estilo inglés, como con la ficción experimental publicada en España durante en los años anteriores. Por otra parte, las reivindicaciones realistas no sorprenden ya que varios novelistas negros han sido o son periodistas<sup>11</sup>, sobre todo en revistas de actualidad tales como *Cambio 16*, *El Viejo Topo*, *Triunfo* o *Cuadernos para el Diálogo*, en las cuales tuvieron lugar debates sobre la reforma política en los últimos años del franquismo. Es más, el realismo surgió de varias formas de literatura histórica, tales como la biografía, los libros de viaje, los relatos epistolares, los diarios, o el periodismo. Muchas de las novelas criminales dependen del reconocimiento por parte del lector de ciertos acontecimientos reales y históricos, y Ramiro Cristóbal destaca especialmente la naturaleza institucional de los crímenes que se narran: “La novela negra deriva [...] hacia las grandes organizaciones y hacia el espionaje industrial o el crimen político”<sup>12</sup>. En este sentido, la novela negra no se diferencia mucho del *roman noir* norteamericano y las condiciones que propiciaron el nacimiento de éste no difieren en gran medida de las que se encuentran en España en los últimos años de la dictadura y en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, es decir, el desarrollo de vastas sociedades urbanas que surgen como consecuencia de dos décadas de éxodo rural, con los problemas que conlleva tal situación. Entre ellas se incluyen la soledad, el anonimato, las malas condiciones de vida y la delincuencia, un rápido crecimiento económico que superó la capacidad de las instituciones políticas, el patronazgo y el favoritismo, la corrupción política y económica que, en el caso de España, no se pudo ocultar a pesar de la censura, como por ejemplo algo tan conocido como el célebre escándalo de Matesa en 1969, un convencimiento extendido de que la policía estaba más interesada en proteger el sistema y mantener el orden que en luchar contra el fraude y

---

*Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago / London: University of Chicago Press, 1976.

<sup>11</sup> Vid. Alexis Grohmann & Maarten Steenmeijer (eds), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid, Verbum, 2006, para un relato excelente de las actividades periodísticas de unos novelistas españoles contemporáneos.

<sup>12</sup> Ramiro Cristóbal, *Cambio 16* 866, 4-7-1988, 50.

la corrupción. El ingrediente añadido en el caso de la ficción norteamericana es la aparición del detective privado, ajeno al sistema oficial de la policía, pues no se podía confiar en esa institución para resolver crímenes ya que la corrupción del cuerpo policial era algo endémico. No cabe duda de que la presencia del detective privado en la novela negra es un préstamo tomado del cine y la literatura, y no está basada en la realidad española.

Muchos escritores contemporáneos y aparentemente serios han querido probar fortuna en este género. Ejemplos notables son Juan Marsé con *Un día volveré* (1982) y *Historia de detectives* (1986), o *El aire de un crimen* de Juan Benet (1980). Hay quien incluye a Antonio Muñoz Molina en esta categoría. Sus obras, *Beltenebros* (1989) y *Los misterios de Madrid* (1990), aparecen junto a obras como *El invierno en Lisboa* (1987) y *El jinete polaco* (1991). Sin embargo, los principales representantes de este género son Manuel Vázquez Montalbán —cuya serie Carvalho ha sido una de las manifestaciones más reconocidas y que más éxito han alcanzado dentro de este género—, Juan Madrid, Eduardo Mendoza, Andreu Martín y Jorge Martínez Reverte. El protagonista de este último, Julio Gálvez, es en realidad un periodista que aparece en dos novelas que se desarrollan en la época del final de la dictadura y de los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, *Demasiado para Gálvez: El caso "Serfico"* (1979) y *Gálvez en Euskadi* (1983). Martínez Reverte sigue escribiendo novelas de la serie Gálvez en la actualidad<sup>13</sup>. Estas novelas surgen del compromiso ideológico de Martínez Reverte y parece claro que su actitud es sencilla y abiertamente realista. La principal preocupación de Martínez Reverte no es el asesinato, aunque hay asesinatos en sus novelas, sino los escándalos financieros. Su principal objetivo es la corrupción que caracteriza a la sociedad, aunque no es capaz de poner al culpable a disposición de la justicia. En la primera novela investiga procedimientos ilegales llevados a cabo en una empresa llamada Serfico, cuyo nombre y cuyo negocio recuerdan un escándalo verdadero, el de Sofico, y el hecho de que la novela se desarrolla en diciembre de 1973 relaciona los acontecimientos con los últimos años y el declive del régimen franquista. La segunda novela, que se desarrolla en enero de 1981, trata del secuestro de un empresario a manos de ETA y del papel que Julio Gálvez juega en su liberación. A través del narrador en primera persona, el lector, igual que el protagonista, se informa sobre la situación política en el País Vasco vista desde la perspectiva de los vascos, sobre todo la de Sara Goicoechea, con la que Gálvez mantiene una relación sexual. Por tanto, lo que hace Martínez Reverte esencialmente es usar algunas de las convenciones del género (el crimen, la investigación, un mundo de crueldad y violencia, procedimientos ilegales en el mundo empresarial) para hacer un comentario sobre la situación política del momento. Su héroe sigue la tradición del detective duro, aunque le falta la fuerza física del original. Por lo tanto, se imita el género pero no se cuestionan sus implicaciones o su ideología. Predomina el retrato de la escena contemporánea o casi contemporánea. En este sentido, Martínez Reverte usa una técnica casi documental, con la intención de capturar la atmósfera de la época: el estraperlo de los años 40, cuando muchos se hicieron ricos, la brutalidad policial, el mundo de

13

*Gálvez y el cambio del cambio* (1995), *Gálvez en la frontera* (2001) y *Gudari Gálvez* (2005).

los periódicos y diarios, el escándalo Matesa, el enchufismo, la censura, el proceso a Nixon, así como grandes acontecimientos tales como el juicio a Comisiones Obreras y el asesinato de Carrero Blanco, con el que acaba la novela. El peso de la historia contemporánea, juntamente con la intención didáctica, hace resaltar la postura política del autor de modo que las obras no ocultan ni problematizan las aportaciones generéricas. No se conforma con las pautas del realismo tal como lo entendemos.

De todos los novelistas negros, Andreu Martín y Juan Madrid son los que se consideran más auténticos, es decir, son los que más se adhieren a la tradición del detective duro. De hecho, Vázquez Montalbán los describe como “los más químicamente puros novelistas negros”<sup>14</sup>. Andreu Martín advierte del peligro que representa para el realismo la literaturización de escritores que buscan un nuevo realismo:

En efecto: en una novela, la realidad y el realismo es fácil que terminen sucumbiendo a la complicación de la trama o a la idiosincracia de los personajes. Este momento en que el detective se convierte en mito, o en imagen de otros mitos, nos aleja imperceptiblemente de la fiel fotografía de lo que observamos cuando nos asomamos al balcón<sup>15</sup>.

La creencia en este grado de mimetismo es rara, pero invade toda la obra de Juan Madrid, que ha escrito un número de novelas en las que el héroe, Toni Romano, ex boxeador, ex policía, sigue el molde de Marlowe: *Un beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982) y *Regalo de la casa* (1986), así como *Nada que hacer* (1984), en la que no aparece Romano, y colecciones de relatos tales como *Jungla* (1987). Todas estas obras se caracterizan por un realismo duro, operativo hasta cierto punto en la esfera de las relaciones sexuales pero más a menudo en relación a la violencia. *Nada que hacer*, por ejemplo, una historia de venganza, trata aspectos como el fraude, el tráfico de drogas y el asesinato. Esta novela es prácticamente puro escapismo, aunque tiene implicaciones políticas y sociales, especialmente en lo que toca a su interés por las instituciones financieras y su conexión con el crimen organizado y los políticos de derechas. La posterior *Regalo de la casa*<sup>16</sup> es una novela más conseguida, pero continúa con el interés por aspectos de la sociedad urbana moderna que muchos considerarían sórdidos: las drogas, la prostitución, el mercado negro, los bares gay, los travestis, las películas porno y los negocios turbios. Respeta la estructura básica de la novela criminal. En las dos novelas mencionadas, predomina el entorno social del protagonista y el ambiente en que se mueve le da a la novela una atmósfera especial. El hecho de que gran parte de la acción tiene lugar de noche contribuye a crear el ambiente, y los lugares de la acción, especialmente los locales nocturnos, son fronteras entre la legalidad y la ilegalidad, además de lugares de conflicto, de sexo peligroso, de lucha de clases. Y, sin embargo, aunque se describe el mundo exterior, el mayor interés radica en la manera de retratar a los protagonistas, quienes, lejos de formar parte de este mundo, se sitúan fuera de él. Se podría sugerir que la novela es una mitifica-

---

<sup>14</sup> “Desde el balneario”, 16.

<sup>15</sup> Andreu Martín, Prefacio a Juan Madrid, *Jungla*, Madrid, Ediciones B, 1988, 6.

<sup>16</sup> *Regalo de la casa*, Madrid, Ediciones Júcar, 1988.

ción del protagonista masculino, cuyos valores machistas se imponen a los corruptos valores de la sociedad. La ideología de las novelas es una ideología totalitaria.

Un aspecto de este mundo dominado por el hombre es la manera en que se trata a las mujeres. Aunque el trato que se hace de las mujeres procede de la *femme fatale* del *film noir*, aquí nunca alcanza un papel tan prominente. Incluso se podría decir que la novela negra no indaga en las implicaciones profundas —tanto psicológicas como sociales— de la *femme fatale*. Lo que sí tienen en común estas novelas con el género del *film noir* es la ausencia de valores familiares, lo que es un reflejo de la situación social del protagonista. Aunque esa ruptura con el código idealista de valores familiares puede verse como un rechazo de la ideología franquista en la que la familia es de suma importancia, y, por tanto, como algo progresista, en realidad, las mujeres quedan relegadas a los papeles tradicionales de una sociedad dominada por el hombre, conformándose a los arquetipos de la madre y la prostituta.

El tipo de valores que sostienen la novela negra refleja una ideología determinada que desea presentar, según Juan Madrid, “un retrato crudo, verídico de la sociedad de nuestro tiempo”<sup>17</sup>. Sin embargo, las novelas de Juan Madrid son fundamentalmente conservadoras en sus actitudes sociales y distan mucho de ser radicales en lo que concierne a las expectativas de cambio social. No se espera ningún tipo de progreso. La alienación, la inseguridad y la desposesión son, sin lugar a dudas, características del mundo reflejado en la novela negra y las podemos relacionar con la crisis de la sociedad capitalista. El protagonista es atraído hacia un mundo siniestro, peligroso y amenazante pero, siguiendo los precedentes del género, frecuentemente es la versión contemporánea de la mujer fatal la que le conduce a este mundo. La duplicidad y la falsedad del mundo se asocian con la figura femenina, y, al igual que el *film noir*, la novela negra distorsiona los discursos tradicionales del amor, la familia, el romanticismo y la ley para explorar sus opuestos, es decir, el sexo, la avaricia, la violencia y el poder. La sexualización de las relaciones y la represión, la eliminación o la domesticación de las mujeres sexuales, se pueden ver como aspectos de la ansiedad provocada en el varón por la pérdida del control, la amenaza a la masculinidad. Esto lleva en estas novelas a la exploración de las profundidades oscuras de la psicología humana, a una ficcionalización de la paranoia. La aportación irreflexiva del arquetipo de la mujer le quita autenticidad a la obra. Aquí la búsqueda del realismo y la influencia del género se oponen la una a la otra y el argumento abraza una ideología reaccionaria dentro de un género progresista en teoría. El adherirse a un realismo estricto minado por préstamos genéricos para lograr una crítica social trae consecuencias no deseadas: la producción de una política bastante reaccionaria, tanto en lo que se refiere a la técnica como en lo que concierne a la ideología.

Otros escritores han optado por no adherirse a las convenciones de una manera tan rigurosa y las subvierten de manera clara en sus novelas. Quizás sería más preciso decir que perciben las posibles contradicciones en el género y las explotan. En el caso de Eduardo Mendoza, esta subversión (o explotación) es bastante radical. Su primera

<sup>17</sup>

Citada por Patricia Hart, *op. cit.*, 168. Entrevista con Juan Madrid, 27-4-1983.

novela, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), se desarrolla en los primeros años del siglo XX en Barcelona y muestra el talento que tiene el autor para el pastiche. Este talento asoma de manera extraordinaria en sus novelas de Ceferino, *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*<sup>18</sup>. Estas son novelas de detective, pero el detective en cuestión es un paciente de un manicomio al que dejan salir en estas dos ocasiones para resolver un crimen y al que vuelven a internar una vez que lo ha conseguido. El manicomio es una forma de encarcelamiento, el modo en que la sociedad dispone de los inconformistas, de los que se atreven a cuestionar sus bases: internándolos. En esta novela se explora el conformismo y la desviación en un nivel tanto social como lingüístico. Está claro que Ceferino quiere ser libre y de hecho consigue escapar al control de las autoridades cuando es puesto en libertad. El motivo por el que acepta la tarea que le imponen es precisamente conseguir esa libertad. Sin embargo, su caso subraya la omnipresencia del control en el mundo moderno. Este tratamiento plantea la cuestión de la "cordura" de la sociedad y, por implicación, cuestiona las definiciones de lo que es la locura. Después de todo, Ceferino consigue resolver el misterio. Sin embargo, no lo hace por el poder de la razón y, de este modo, Mendoza explora los límites cambiantes de la razón y la sinrazón.

Ceferino parece sufrir esquizofrenia (su comportamiento psicótico se perfila con claridad) y no posee la zalamería, el estilo, la lógica ni la sofisticación del investigador clásico ni la terquedad y resistencia del tipo duro de detective. Las dos novelas se caracterizan por su humor, en el que se suceden sin parar incidentes absurdos y en el que los juegos de palabras, las perífrasis y los circunloquios son una característica dominante<sup>19</sup>. Hay una abundancia excesiva de detalles y no resulta fácil seguir el hilo de la narrativa. La novela se define por la casualidad y el azar, los cortes, los cambios abruptos, que consiguen desorientar al lector y al mismo tiempo lo libera de la ideología oculta del realismo clásico. Al lector no se le dan pistas concluyentes ni detalles pertinentes, el material no sigue ningún patrón aparte del que proporciona la índole casual de las aventuras del personaje. El nombre del protagonista no es ni siquiera consistente (Ceferino, Ambrosio, Rodrigo, Fervoroso) y los nombres de los otros personajes son poco convincentes y su única razón de ser es el efecto cómico que acarrean. Este juego continuo con las convenciones del género en el que las reglas son parodiadas, distorsionadas y ampliadas nos lleva a centrar nuestra atención sobre todo en el proceso literario, lo cual no significa que la novela esté completamente separada de la realidad de su tiempo. Por el contrario, está repleta de referencias a la cultura norteamericana y las estrellas de cine, a la Iglesia Católica, a la policía, al mundo de las drogas y la prostitución, a los medios de comunicación, a los políticos, los sindicatos. Sin embargo, la mayoría son sólo referencias y mucho de lo que entendemos por realismo acaba por disolverse. Mendoza trata su obra como una creación metaficticia

---

<sup>18</sup> Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona: Seix Barral, 1979; *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

<sup>19</sup> Ver Leo Hickey, "Deviancy and Deviation in Eduardo Mendoza's enchanted crypt". *Anales de la literatura española* 15, 1-3 (1990), 51-63, y "The Incongruence Factor in Eduardo Mendoza's "Ceferino" Novels". En Rob Rix (ed.), *op. cit.*, 75-104.

y al hacer esto expone la ideología que se encuentra en la base de lo que es ficción de género. La novela cuestiona la versión misma de la realidad que nos presenta. En otras palabras, complica la teoría y la práctica del realismo ingenuo. Hay por tanto un narcisismo claro a nivel tanto lingüístico como ficticio a través de la narrativa.

La autorreferencialidad es omnipresente. Junto con alusiones literarias —a la novela gótica, al folletín, a la picaresca, a la literatura de cárcel, a la serie Carvalho (Ceferino es el opuesto del experto en gastronomía, protagonista de las novelas de Vázquez Montalbán)—, hay una entrega completa a la creencia de que ningún libro tiene sentido en sí mismo y sólo adquiere significado en cuanto que se asemeja a otros libros o se diferencia de ellos. De manera semejante, el autor nos obliga a fijarnos en el lenguaje, y practica este juego del lenguaje de muchas maneras: mediante los extraños nombres de los personajes, el vocabulario arcaico, culto e inverosímil del propio Ceferino, el uso del lenguaje técnico (legal, médico), del inglés y de los vulgarismos. Mendoza se resiste a dejarse atrapar por un estilo de discurso único. Franco promovió un discurso unitario en el castellano al servicio de una ideología centralizadora, unitaria y católica con la consiguiente limitación del sentido de las palabras, mientras que Mendoza en su novela las libera y las coloca en un diálogo conflictivo con el discurso autoritario. Al manipular el lenguaje, el narrador relativiza el lenguaje oficial desafiando así el discurso del poder. La esencia del desafío no reside en el contenido de la novela, sino en la subversión de lenguaje y forma, y en el reto que se lanza a las convenciones y los estereotipos del género *roman noir*. Las novelas de Ceferino presentan un mundo absurdo y plantean un desafío a los intentos de comprender qué hace el lector: el exceso de detalles y las vueltas que da el narrador al argumento coartan los esfuerzos del lector por buscar sentido al material que se le pone delante. La estética de Mendoza es la estética de la falta de definición, del inconformismo. Así vemos que, a diferencia de Juan Madrid, considerado el novelista negro por excelencia, Mendoza escribe un libro mucho más radical, del que forma parte el evidente ludismo, que entra en diálogo tanto con el género criminal como con el lenguaje literario. Su máximo logro es haber subvertido a la vez el realismo y el género.

*Beltenebros* (1989)<sup>20</sup>, de Antonio Muñoz Molina, depende tanto de las convenciones de la novela de espionaje como del mundo de la ficción criminal. El tema aparente es “la crítica dura de los aspectos más represivos del franquismo” a la vez que “una visión crítica de las limitaciones y los errores de la lucha antifranquista”<sup>21</sup>. Es la historia de un asesino, Darman, a las órdenes de comunistas exiliados en el bloque del Este al que envían a matar a un supuesto traidor en una repetición de otra misión en Madrid veinte años antes. La historia también es una presencia tangencial en su novela. Como explica William Sherzer,

<sup>20</sup> *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, 1989. Una nueva edición de la novela, con introducción y notas, por José Payá Beltrán, ha sido publicada por Cátedra, Madrid, 2004.

<sup>21</sup> Olga López Valero, “Historia y cultura popular en *Beltenebros*”, en María-Teresa Ibañez Erlich (ed), *Los presentes de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, 174.

la historia funciona para crear y encuadrar el argumento, mientras que a la vez retrocede constantemente para permitir a los personajes y al narrador la recreación de esa misma historia, creando de esta manera un significado más plural y transcendental<sup>22</sup>.

La peculiar estructura del argumento, descrita de manera acertada por Vicente Gallego como “un juego de espejos”<sup>23</sup>, le da el marco para una exploración de la identidad en un mundo en que las identidades son falsas y dudosas. Es un mundo desprovisto de la solidez que confieren los valores compartidos y el consenso cultural en el que la falta de definición de uno mismo está parcialmente representada por las relaciones irreales de la vida moderna y por la realidad construida de la referencia cultural, la cual figura de manera pronunciada en la novela mediante el uso de antecedentes novelísticos y cinematográficos. Este fenómeno, que conlleva una reconsideración de las presunciones del humanismo liberal sobre los orígenes, la creatividad y el “yo”, ha sido descrito en su forma más extrema por Douglas Crimp en estos términos:

The fiction of the creating subject gives way to the frank confiscation, quotation, excerptation, accumulation and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity and presence [...] are undermined<sup>24</sup>.

La apropiación que hace Muñoz Molina de las convenciones de otros géneros se debe, sin embargo, no tanto a la imitación y a la parodia como a sus sugerencias de ilusión y ficción que éstas implican. Las convenciones de la novela negra funcionan dentro de esta novela, mano a mano con las convenciones de la ficción romántica y semimentalista tipificadas en la Rebeca Osorio madre, como una metáfora de la irrealidad de los patrones de la vida, de la construcción de identidades, de la provisionalidad y de la convencionalidad de la construcción del sentido, de los intentos que hacemos todos por descubrir el significado de las cosas.

El título de la novela no sólo introduce el tema de las identidades múltiples, sino también el de la búsqueda, ya que *Beltenebros* es el nombre que adopta el caballero en varias aventuras, entre ellas, su búsqueda de una mujer, Oriana. En una entrevista, Antonio Muñoz Molina declara:

Puse *Beltenebros* porque me encantó la sonoridad de la palabra. Tiene algo misterioso. Como se sabe, es el nombre que adopta Amadis de Gaula cuando quiere transformarse. Como la novela trata de una transformación vista a través de la clandestinidad, el nombre me pareció de lo más apropiado. La clave de la novela es, pues, la identidad secreta<sup>25</sup>,

<sup>22</sup> William Scherzer, “Tiempo e historia en la narrativa de Antonio Muñoz Molina”, *Revista Contemporánea* IV (1992), 54.

<sup>23</sup> Vicente Gallego, “*Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Insula* 514 (octubre, 1989), 19.

<sup>24</sup> Douglas Crimp, “On the Museum’s Ruins”, en Hal Foster (ed), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983, 53.

<sup>25</sup> Juan Angel Juristo, “Antonio Muñoz Molina: Para hacer literatura hay que huir de la vida literaria”. *El Independiente* 7 July 1989, 15.

Esta duplicación del personaje, unida a la idea de búsqueda, está presente también en la identificación de Andrade, la víctima de Darman en este momento, con Walter, su víctima anterior. Por añadidura, este patrón sugiere no sólo la repetición de los errores de la historia sino también la imposibilidad de que exista algo único, ya sea con respecto a los acontecimientos, las personas o los lugares. El personaje femenino principal, Rebeca Osorio, participa de esta multiplicidad ya que ella se reencarna en otro personaje con el mismo nombre que resulta ser su hija. El mundo clandestino de espías y agentes secretos evocado en *Beltenebros* se acopla de manera ideal a este juego de identidades falsas u ocultas. Los nombres falsos y verdaderos se convierten en códigos de autenticidad e inautenticidad, del mundo ficticio y el mundo real, yuxtapuestos en la realidad de la estación de Atocha y las novelas sentimentales que lee el fugitivo. La cronología y el espacio son los marcadores de la identidad, en los relatos y en la vida, pero aquí aparecen distorsionados, disfuncionales. Los dudosos parámetros temporales se sugieren mediante el reloj parado (más adelante en la novela, el reloj de pulsera del propio Darman es pisoteado y destrozado), los periódicos de fechas diferentes, las indicaciones de actividad previa, todos apuntando a “un error en el tiempo, no un anacronismo, sino una irregularidad en su paso” (9). La identidad no es algo fijo, sino algo situado entre estados antagónicos en apariencia, multiplicados y duplicados. Varias veces en el texto, Darman reflexiona sobre el yo como un proceso de transformación perpetua. Esto no es naturalismo simple en el que el efecto del entorno se muestra como condicionante del individuo en un mero modo determinista de causa y efecto, sino una visión de la identidad como algo sutilmente formado, progresivamente reconstruido e impuesto de manera consciente e involuntaria.

El mundo de los agentes secretos ofrece un simulacro del mundo de cada uno. La naturaleza irremediablemente ficítica de este mundo es tipificada en la fe en las palabras —como órdenes, como instrucciones, como direcciones— que hacen que esta realidad ilusoria circule y se perpetúe:

Creían [...] en la eficacia mágica de las palabras escritas e inmovilizadas en consignas, en su clandestina transmisión. Palabras impresas en el papel o en el aire, murmuradas en el oído de alguien que las guardaría y las repetiría, intangibles viáticos escondidos en maletas de doble fondo (29).

Esto está relacionado con otro tema: la duplicidad de las palabras, su conformidad con la falsedad. Luque, el joven activista, usa palabras de manera monológica, evitando su “doble fondo” y haciendo que se sometan a la realidad. Darman es capaz de ver que los otros representan su papel, pero sin ser conscientes de ello, sin este tipo de autoconciencia, imitando “normas tal vez aprendidas en las películas de gánsters” (38).

La realidad aparece igual de misteriosa, polifacética y multidimensional, y el hombre no puede hacer nada más que percibir y concebir similitudes y correlaciones en la vida, la interpenetración de cosas aparentemente opuestas, la suerte y el destino, la predestinación y la contingencia, que se parecen como “un hombre y su doble” (70). Las acciones de Darman se llevan a cabo como si ya se hubieran completado, dado que el futuro se convierte repetidamente en el pasado. Por eso no sorprende el

hecho de que los espejos son un motivo recurrente en el texto, saliéndose de manera metonímica de los escenarios en los que se encuentran los personajes: bares, aeropuertos, hoteles, camerinos. En el capítulo ocho, toda la escena entre Darman y Rebeca sucede a través de espejos, de la manera en que cada persona se ve a sí misma y al otro, refractada por la distancia que impone el cristal y el tiempo (“mirándome ahora en el espejo”, “mirándome en el cristal” (100), “absorta en el espejo” (101), “permanecía fija en mí, en el espejo” (102), etc.). Del mismo modo que Rebeca ha estado aislada del presente y de la realidad como si estuviera en “una urna de cristal invisible” (93), tal y como el invisible velo transparente que aísla a Darman del mundo, así están relacionados a lo largo de “toda la vacía extensión del tiempo” (100). Al entrar en el camerino de Rebeca y ver la imagen de sus rasgos que le devuelve el espejo, Darman se da cuenta de la angustia que le produce la no-diferenciación: “En nada me distinguía de los otros” (99). Darman está equilibrado de forma ambivalente entre el yo y el anonimato. Su intento de afirmar su propia identidad se frustra continuamente debido a los papeles que tiene que desempeñar, sometido a los patrones que han sido dibujados en alguna otra parte y que él tiene que seguir. En *Beltenebros* esos patrones se obtienen de las construcciones culturales de modelos literarios, cinematográficos e interpretativos, que replazan más que reproducen el orden del mundo. No es difícil observar la deuda genérica de la novela. Aunque, como hemos visto, Muñoz Molina niega cualquier afinidad con el mundo de la novela negra, no hay duda de que su obra está repleta de ecos de antecedentes cinematográficos y literarios, como ocurre también en *El invierno en Lisboa*. Antonio Muñoz Molina ha explicado la atracción que siente hacia el mundo de la novela de espionaje, especialmente las de John le Carré y Graham Greene, así como hacia las historias reales de espías tales como la de Kim Philby, y ha observado que éstas parecen tener conexión con unas circunstancias históricas en la época del franquismo. Otros escritores que parecen haber ejercido alguna influencia sobre él son John Buchan, así como autores más populares como Len Deighton, Frederick Forsyth, Ian Fleming, sobre todo en las versiones de sus obras para el cine.

Se han citado varias películas como inspiración para *Beltenebros*. *Vértigo*, de Hitchcock, es una de ellas y es obvio que *Gilda* sirve de inspiración para el baile de Rebeca en el Club Tabú, episodio al que Pilar Miró otorga mucha más importancia en su versión cinematográfica de la novela. La novela comparte con el *film noir* una atmósfera paralizada por el miedo y la paranoia y un mundo que se caracteriza por el engaño y el disimulo. Varios críticos han hecho una lectura mítica del *film noir*, en la que interpretan la llegada del protagonista al mundo oscuro y aterrador de la ciudad como un descenso al infierno y esta interpretación se puede aplicar de igual manera a *Beltenebros*, una impresión que queda reforzada por el título de la obra. Otros rasgos parecen establecer una conexión entre esta novela y el género cinematográfico a nivel superficial: el relato autobiográfico de un protagonista masculino, la repetición de acontecimientos pasados, el uso de la técnica conocida como *flashback* o retrospectión, el uso continuo de la oscuridad y las sombras, la ciudad como un sitio amenazante y peligroso, la selección de escenarios (el mundo turbio de bares, clubs de al-terne y hoteles), el uso de lugares comunes, tales como los números musicales, o el

hecho de que al protagonista lo drogan, los dos incidentes conectados al papel de *femme fatale* que juega de manera inevitable la mujer. Al igual que en el *film noir*, el uso de *flashback* o escenas retrospectivas contribuye al sentido de fatalismo que invade el relato y aproxima el texto al modo confesional en el que el narrador indaga en sus propias ansiedades. Aquí las ansiedades están relacionadas con una crisis de identidad y son concebidas en términos de estereotipos sociales y de género, y del transcurrir del tiempo. De este modo, además de las similitudes superficiales, *Beltenebros* conecta con el *film noir* a un nivel más profundo. Plantea preocupaciones obsesivas que son típicas del género, cuestiones sobre el control y la pérdida del control, el deseo y la conciencia, la necesidad de recordar y olvidar, de repetir y exorcizar los demonios, siendo todo ello parte de las corrientes psicoanalíticas del género que, por cierto, han constituido un campo de cultivo muy fértil para las críticas feministas.

Darman es una figura ambigua, un hombre que cruza fronteras y se mueve por mundos peligrosos. Su vuelta a Madrid se describe constantemente como su vuelta al interior, en su paso de la vida contemplativa de un vendedor de libros antiguos, quizás un hombre con una familia, a la vida activa y solitaria de un asesino en potencia. Esta dualidad se complica todavía más por otra, la del asesino joven invulnerable, fuerte, seguro, y la del hombre viejo, cansado, confundido y débil. Las dos mujeres, la duplicada Rebeca Osorio, enmarcan su crisis. Y así, otra vez estos personajes combinan estereotipos del *film noir*, ya que Darman es al mismo tiempo el joven y el hombre maduro, normalmente tipos opuestos y en competencia, y Rebeca representa tanto la mujer peligrosa y atrayente como la figura femenina protectora, viviendo una domesticidad excéntrica al proteger a la víctima. Aquí la mujer aparece otra vez ligada estrechamente con la inseguridad que padece el hombre sobre su propia identidad. La mujer ofrece en cierto sentido la seguridad de lo que es una posesión, pero también crea la ansiedad por la pérdida de libertad. En el club, Andrade comparte a Rebeca con otros, de la misma manera que la actuación de ella en público revela su dependencia de otro, del hombre poderoso, quizás Valdivia, al producir sentimientos de placer a través del placer de otra persona, un placer voyeurista. También la comparte físicamente, ya que ella es una chica de alterne, provocando las fantasías masculinas de la misma manera que su madre fabricaba fantasías en sus melodramas ficticios. El paso del melodrama al *film noir* es como pasar de la casa a la calle, de la castidad a lo carnal, de la inocencia a la perversión. Este movimiento puede que funcione para la mujer como una forma de escapar al control, de ser dueña de su propia vida, en contraposición con ser la posesión de un hombre.

Aunque *Beltenebros* es esencialmente la historia de Darman, contada desde su propia perspectiva y cuyo destino nos concierne, su búsqueda de la víctima es refractada por las relaciones que mantiene con los otros personajes y se convierte también en una búsqueda de Rebeca Osorio, que representa la imposibilidad del conocimiento en un mundo de acción, conspiración y violencia dominado por figuras masculinas. Su función aparente en ese mundo es simplemente retrasar un poco el asesinato de Walter y Andrade, pero, vista con más profundidad, su función es la de poner bajo los focos algunas de las contradicciones de ese mundo. Su danza, además, implica movi-

miento y libertad y la libera de las posturas estáticas con las que se convierte en objeto a la mujer. Es significativo que en la versión cinematográfica de la novela ella reproduzca un número de baile de *Gilda*, que en dicha película interpreta Rita Hayworth y que actúa como desafío a la supremacía del hombre retando sus intentos de dominar a las mujeres. Este "acto" tiene un doble sentido: es una actuación para seducir a los demás y una acción para afirmar de manera implícita una libertad que escapa cualquier tipo de control masculino. La novela alcanza un clímax dramático en el cine Universal. La verdadera revelación no es que Valdivia haya adoptado la identidad de Ugarte, sino que Rebeca Osorio está viva y está pasando a máquina novelas imaginarias, separada del mundo por su locura. Valdivia/Ugarte muere en la oscuridad del cine, llevándose con él las "identidades plurales" (232) que ha creado intencionadamente, dejando a los demás las identidades inciertas que son un reflejo de la de él. No es exagerado afirmar que *Beltenebros* usa las convenciones de la novela de suspense-espionaje, con sus identidades falsas y mundos ilusorios, juntamente con las versiones filmicas, como simulacro de lo insustancial del individuo, de la falta de un núcleo en el yo, el vacío del ser, y la misteriosa oscuridad en el centro de la persona.

Manuel Vázquez Montalbán ha creado otra variante de novela negra. Él considera sus propias novelas como una crónica de los tiempos y, por lo tanto, como un regreso a una forma de realismo en la novela. En cierto sentido, Vázquez Montalbán se considera a sí mismo continuador de la tradición de Dickens, Balzac o Galdós, escribiendo *novelas españolas contemporáneas* actualizadas, diseccionando la sociedad de su tiempo y eligiendo para ello una forma popular. La elección que hace de un arte popular frente a un arte con mayúsculas corresponde a las bien conocidas ideas de Marx sobre la división del trabajo. La separación del trabajo manual de la creatividad y la consiguiente profesionalización del arte llevaron a que éste quedara reservado para una élite privilegiada. Un arte más popular será desde luego más accesible al pueblo. Quizás es excesivo considerar cualquier forma literaria como algo enteramente popular, pero es interesante que, en una de las novelas más logradas, *Los mares del sur*<sup>26</sup>, Vázquez Montalbán se refiere a las obras del comunista italiano Antonio Gramsci y al hecho de que éste tenía su propia teoría sobre la novela de detectives. 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. La influencia del marxismo es particularmente notable en la lucha entre clases antagonistas. La cultura política y las instituciones sociales están conectadas con el sistema de producción económica y controlan el conflicto entre el explotador y el explotado, entre los privilegiados y las masas. La ideología tiene como función naturalizar las relaciones de poder, y es el deber del intelectual contestarla dirigiéndose al pueblo explotado. La izquierda política siempre ha tenido una predilección por el realismo. La obra de Manuel Vázquez Montalbán, comunista en su tiempo, muestra por otro lado todos los signos de una desilusión con la política, con el partido comunista, del "desencan-

<sup>26</sup> *Los mares del sur*. Barcelona: Planeta, 1976.

to" característico de la transición. La forma de novela negra que emplea Vázquez Montalbán también usa ampliamente las técnicas realistas para reflejar la realidad española contemporánea, y en particular para dibujar la realidad de la vida urbana moderna:

Creo que el ciclo Carvalho tiene unas reglas poéticas propias. Tiene un punto de vista que te permite hacer una crónica de lo real, un tiempo literario que corresponde al tiempo histórico y tiene un lenguaje que traduce la sensibilidad de carácter urbano. El lenguaje, por lo tanto, refleja la realidad urbana<sup>27</sup>.

La insistencia que hace en el realismo se puede explicar a la luz de las condiciones económicas que se dieron en la época en la que escribe: el Plan de Desarrollo, el crecimiento de grandes suburbios de clase obrera, la llegada masiva de turistas, la Guerra Fría, la influencia americana en España, la inversión extranjera. La decisión que hacen los autores de novela negra de volver a formas populares representa la aceptación de la cultura que conocieron en la época de Franco, "buscando recuperar los rasgos peculiares de su identidad cultural"<sup>28</sup>, de las que formaban parte indiscutible las películas americanas llamadas de clase B. Este tipo de cultura de masas era claramente manipuladora, una rendición ante la cultura burguesa. Al escribir novela negra los autores españoles establecen un diálogo con otras formas de escritura, y sobre todo con formas de la cultura popular, con el cine, con el discurso político y con la tradición del realismo literario, y con las novelas de crimen y suspense. Porque no hay duda de que la novela de detectives forma parte de un género específico, fácilmente reconocible, en el que la convención y los estereotipos son parte fundamental. Debido al hecho de que el realismo contiene una ideología oculta, se supone que la adopción de este género ofrece posibilidades para una estética más progresista, dado que al hacer hincapié en la propia convención se dirige la atención hacia el lenguaje. Además, los sistemas de significación no son modos de reflejar lo real, sino que son modos que incorporan realidades condicionadas por factores sociales, culturales e históricos. Al implantar un nuevo realismo en un género estereotípico se logra una forma de subversión estética. El tipo de ficción detectivesca basada en el enigma también es convencional, resulta confortante en el sentido de ofrecer una solución final y afirmar la fe en el triunfo final del poder de la razón. El elemento de la razón en la novela negra es mucho menos prominente, ya que a menudo se plantea ante los ojos del lector la cuestión de la verosimilitud o de la credibilidad. El propio argumento es, a veces, artificial e incomprensible; a menudo se da una mayor importancia a la creación del ambiente y a la alusión que a la solución del crimen. Del mismo modo, se da más relevancia al juego engañoso entre apariencia y realidad o a las perspectivas enlazadas de salvación y condenación, de inocencia y culpabilidad, que se desarrollan en un ambiente paranoico, claustrofóbico producido por el tétrico panorama urbano. La novela negra juega con el realismo y el antirrealismo, perturba y reconforta al mismo tiempo, conecta con el mundo moderno al mismo tiempo que huye de él.

<sup>27</sup> Patricia Hart, *op. cit.*, 99.

<sup>28</sup> Santos Alonso, "Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre", *Insula* 464-5 (1985), 1.

Manuel Vázquez Montalbán empezó a escribir novela negra en 1975 con *Tatuaje*, aunque el personaje de Pepe Carvalho, su famoso detective, ya había aparecido en una novela titulada *Yo maté a Kennedy* (1972), en la que trabaja para la CIA. Su aparición en una serie de novelas lo convierte en una figura familiar, un producto del franquismo y de la desilusión que ocasionó. Es siempre “un ser fronterizo”, el vehículo a través del cual el autor ofrece su crónica de la transición. De hecho, para Vázquez Montalbán, la novela negra ocupa el espacio que antes ocupaba la novela social, apropiándose de toda su estética y de todas sus premisas y, al mismo tiempo, llegando a un público mucho más amplio. Se puede decir que hay un parentesco entre la novela policíaca y la novela política. Por poner un ejemplo, una de las novelas de este autor que más éxito han tenido es *Asesinato en el Comité Central*, de 1981. Al igual que el Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho era miembro del PCE (de ahí la ambigüedad de su puesto en la CIA) y el autor lo emplea para definir su relación con el partido. La novela va dirigida, por lo tanto, a antiguos radicales que como él se distanciaron del partido en los años ochenta. La investigación que lleva a cabo Carvalho del asesinato del Secretario General le permite al autor explorar la ideología, la organización y la política del partido en un momento histórico tan crítico y que desde la perspectiva de hoy se puede ver como una premonición del declive del partido como fuerza política de importancia tan sólo cuatro años después de su legalización.

El aspecto más interesante de la incursión de Vázquez Montalbán en este género desde un punto de vista literario es que consigue elevar una forma popular al terreno de la literatura seria al asimilar su anacronismo a sus características formales. Resulta interesante que el detective privado, Pepe Carvalho, ofrezca dos características pronunciadas: por una parte, su gusto por la buena cocina y, por otra, su hábito de quemar libros, practicado en su refugio de Vallvidrera. Se trata de una actividad intertextual en sí misma pero que aquí simboliza las distorsiones del discurso y el deseo de emanciparse de estas distorsiones. Dado que en nuestro mundo posmoderno la realidad se muestra reflejada a través de modelos literarios y culturales, se sabe que esta completa emancipación es imposible de lograr. Algunos de los personajes de la serie Carvalho por ende siguen modelos literarios: el título de *La rosa de Alejandría* (1984) proviene de una canción bien conocida, así como *Tatuaje* es una canción de Conchita Piquer; *Los mares del sur* (1979) se inspira en el ideal literario de la huida de la civilización (y se encuentra la solución a la desaparición de Pedrell en citas literarias). En un caso por lo menos, el de *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988), la lucha entre el criminal y el inspector de policía se compara a la del poeta con el crítico literario. Los orígenes culturales del comportamiento del propio Carvalho se mencionan en varias novelas. Ya en *Tatuaje* (1972) encontramos:

Carvalho no quería extremar la sorna ni comportarse como un personaje de Chandler enfrentado a un policía de Los Angeles tonto y brutal. Entre otras cosas porque el inspector no era policía de Los Angeles tonto y brutal y él no era un personaje de Raymond Chandler<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> *Tatuaje*, Barcelona, Planeta, 1987, 88. [1ª ed., 1974].

En *La soledad del manager* (1977) se lee:

La película era una excelente muestra de cine negro americano con un Gene Hackman inmerso en el papel de un detective privado en la línea interiorizada de Marlowe o Spade [...] Otro modelo de comportamiento a elegir. ¿A quién debo imitar? ¿A Bogart interpretando a Chandler? ¿A Alan Ladd en los personajes de Hammett?<sup>30</sup>

El ciclo de Pepe Carvalho, por lo tanto, aparece relacionado deliberadamente con la tradición de la novela americana del detective duro y con el *film noir*. El ejemplo más notable de esta relación está en *Los mares del sur*, donde Carvalho asiste por pura casualidad a un seminario sobre novela negra<sup>31</sup>. Además de ser una sátira de las pretensiones de los intelectuales es también una indicación de la atención académica que se presta al género y, sin lugar a dudas, pone en evidencia la propia actividad del novelista. No sólo enumera los principales exponentes del género sino que además resume casi todos los puntos relevantes para el entendimiento del mismo: el temor por la muerte de la novela, la conexión con la literatura norteamericana de la época de la Gran Depresión, su condición de subgénero, su dudosa ideología “bordeando en posiciones fascistas”, el rechazo del “telquelismo” a través de la insistencia en “la singularidad del autor y del héroe central”, el peligro inherente en el individualismo del género como forma de un nuevo romanticismo. Hace alusión a una serie de conceptos relacionados: el punto de vista, la novela como universo cerrado, inmotivación, convenciones lingüísticas, la nueva retórica, que son todos lugares comunes de la crítica novelística. El escepticismo de Vázquez Montalbán se extiende al medio —el lenguaje literario— que usa para llevar a cabo su crítica de la sociedad, porque el medio es el principal vehículo de transmisión de la ideología burguesa convencional. El arte siempre tiene esta potencialidad, la potencialidad para dejarse domesticar por la ideología prevalente. En palabras de un personaje secundario en *Los mares del sur*: “Cuando la burguesía no puede conservar el control de una novela, empieza a pintarla de colores” (57). La definición neutraliza e inmoviliza y de ahí viene que Vázquez Montalbán niegue que escribe novela negra. Algo similar hace Muñoz Molina que incluso niega la existencia del género como tal: “Eso de la novela negra es una tontería. Novela negra es un término espurio”<sup>32</sup>. De hecho, en estas novelas el elemento racional-deductivo está minado y la detección a menudo se subordina claramente a otras consideraciones: el autoanálisis que lleva a cabo el detective o la búsqueda de su identidad personal. Aunque estas novelas utilizan características de la ficción criminal para envolver al lector en el relato, el tratamiento irónico que hacen de ellas desvía la atención hacia otros aspectos y revela la sensibilidad del autor hacia la falsedad que puede estar encerrada en su propia voz. Por esa razón se usan otros lenguajes en la novela, que se convierte en un *collage* de voces en lucha. En las novelas de Vázquez Montalbán existe, sin embargo, una tensión entre un tipo de realismo, su ambición de

<sup>30</sup> *La soledad del manager*, Barcelona, Planeta, 1981.

<sup>31</sup> *Los mares del sur*, 54-7.

<sup>32</sup> Juan Francisco Martín Gil, “El que habita en la oscuridad. Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Quimera* 83 (1988), 27.

escribir una novela-crónica, y el cuestionamiento simultáneo que hace de códigos genéricos y culturales. Puede que *Los mares del sur* sea una novela muy literaria en cuanto que se refiere al mundo y las representaciones literarias que hay de él, pero todavía late una aceptación residual del realismo como rasgo del escribir y leer novelas. El sometimiento de las formas literarias a la parodia y al pastiche no conduce al total abandono del realismo. El ciclo Carvalho adopta los elementos esenciales del realismo (individuo, argumento, entorno) y los filtra a través de la óptica del género criminal. El particular equilibrio entre la representación y la referencialidad, por un lado, y el género y la parodia por otro, es característico de la muy original versión de novela negra que inventa Vázquez Montalbán.

El surgimiento de la novela negra en la España de los años setenta y ochenta es en cierto sentido un anacronismo literario, un préstamo de otra época y ciertamente de otra cultura, e incluso se podría sostener la tesis de que en el fondo no tiene nada que ver con el momento histórico que está atravesando el país. Por una parte, su supuesto emparejamiento con el realismo no concuerda con la desconfianza en el empiricismo y el idealismo que muestran las metanarrativas típicas del posestructuralismo y el posmodernismo y la correlación, que según estas corrientes, hay entre estas tendencias nacidas de la Ilustración y la coacción política y otras formas de opresión. De hecho, en este artículo hemos propuesto, aunque sólo de modo implícito, que no todos estos autores han sido capaces de mantener su inmunidad frente a lo que Andrés Soria define como "el extenso mapa de la posmodernidad".<sup>33</sup> La insistencia de parte de casi todos los novelistas negros que el realismo es capaz de presentar una visión fotográfica auténtica del mundo contemporáneo se ve comprometida por la extensa red de intertextualidades que caracteriza muchas de las novelas. En el realismo las técnicas de construcción están ocultas, mientras que en novela negra los ingredientes están expuestos a vista de todos. Tal y como observa John Barth:

Inasmuch as the old analogy between [...] novel and world can no longer be employed unless deliberately as a false analogy, certain things follow 1) fiction must acknowledge its fictitiousness and metaphorical invalidity or 2) choose to ignore the question or deny its relevance or 3) establish some other, acceptable relation between itself, its author, its reader<sup>34</sup>.

De ahí la importancia que se da a la desviación de la norma. Los juegos lingüísticos, como en el caso de Eduardo Mendoza, se convierten en un modo de subversión de las ideologías dominantes. Estos textos también son un desafío tanto a los procesos del pensamiento racional como a cualquier concepto del individuo o de la identidad como algo estable y fijo. Por lo tanto, de algún modo se puede decir que la novela negra es a la vez conformista y disidente. En un nivel ideológico, la novela negra ofrece una crítica de los valores de la sociedad capitalista, posindustrial y liberal-democrática y al mismo tiempo acepta las bases epistemológicas de estos valores por medio de la adherencia al discurso tradicional en el que se expresan. Si la novela es

<sup>33</sup> Andrés Soria Olmedo, *Una indagación incesante: la obra de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Alfaguara, 1998, 33.

<sup>34</sup> John Barthes, *Lost in the Funhouse*, Harmondsworth, Penguin, 1972, 131.

una forma de representación y autorrepresentación en potencia, de igual manera muestra una capacidad para el engaño y el autoengaño. Dentro de la novela negra, los exponentes más comprometidos con el género son también los más conformistas, mientras que los más radicales y disidentes son aquellos que combinan la creatividad con el espíritu crítico, los que exploran los problemas sociopolíticos por medio de la parodia de formas estereotípicas. En este artículo, refiriéndonos a la novela negra, hemos utilizado el término "género", pero en realidad el género es la novela, mientras que novela negra es más bien un modo de novelar. Este modo no es una cosa monolítica, sino un grupo de semejanzas familiares, que cada autor interpreta a su manera. Sin embargo, la novela negra quiere ser vehículo para la expresión de la alienación moderna, la mitificación, el polifacetismo de la realidad, y las ideologías dominantes, entonces tiene que poner en tela de juicio en primer lugar y sobre todo la naturaleza y las posibilidades de su propia forma. Debe afirmarse a la vez como texto transgresor y como ideología transgresora. Los mejores ejemplos de novela negra están caracterizados por una tensión interna, por un conflicto entre sus pretensiones políticas y su conformidad al género, entre su fe en el realismo documental y su conciencia de la base textual de todo discurso. Existe un dualismo esencial en la novela negra, que se aprecia muy claramente en sus transacciones con el realismo y el género, el contrapunto entre realidad y literatura. El realismo de la forma problematiza el género y el convencionalismo del género problematiza el realismo. Estas tensiones textuales y contextuales, epistemológicas y literarias, dan a la novela negra su carácter peculiar. En su búsqueda del realismo, los diferentes autores son a la vez conformistas y disidentes, tanto literaria como ideológicamente, y sus novelas tanto crónica como fabulación.